تاریخِ ادبِ اُردو
(جلد چہارم)
ڈاکٹر جمیل جالبی
مجلسِ ترقّیِ اَدَب ○ لاہور

تاریخِ ادبِ اُردُو

(جلد چہارم)

تاریخِ ادبِ اُردو

(جلد چہارم)

ڈاکٹر جمیل جالبی

مجلسِ ترقّیِ اَدب ٥ 2۔کلب روڈ،لاہور

فون:36368218،36370990-042

فیکس:36368217-042

ای میل:majlis_ta@yahoo.com

تاریخ ادب اُردو (جلد چہارم) از: ڈاکٹر جمیل جالبی

اشاعت اوّل: فروری 2012ء/ربیع الاوّل 1433ھ۔ تعداد: 1100

سلسلۂ مطبوعات: 195/4

ناشر : شہزاد احمد
: ناظم مجلسِ ترقیِ اَدب، لاہور

اہتمام : اشرف جاوید

مطبع : علی پرنٹرز، 19۔اے ایبٹ روڈ، لاہور

قیمت : 2000 روپے

یہ کتاب محکمۂ اطلاعات و ثقافت، حکومتِ پنجاب کے تعاون سے شائع ہوئی ہے۔

''دنیا میں کام کرنے والے لوگ الگ ہوتے ہیں اور سوچنے والے الگ مگر جہاں سب چیزوں کی ضرورت ہو اور ایک کے سوا کوئی اس کی ضرورت کا احساس کرنے والا نہ ہو وہاں سب کام اسی ایک کو کرنے پڑتے ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ سرسید کبھی ایک کام پر ہاتھ ڈالتے تھے کبھی دوسرے کام کی طرف متوجہ ہوتے تھے۔ ایک زمانہ میں انھوں نے اردو ڈکشنری لکھنے کا ارادہ کیا پھر اسی زمانہ میں اردو لٹریچر کی تاریخ لکھنے کے لیے میٹریل جمع کیا...... انگریزی زبان سے علوم و فنون کی کتابیں ترجمہ کرنے کے لیے انھوں نے بڑے بڑے سامان کیے تھے اگر چہ یہ سب کام ادھورے رہ گئے مگر ان باتوں سے بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے کہ جہاں قومی ضرورتیں ایک شخص کے سوا دوسروں کو محسوس نہیں ہوتیں وہاں ایک فرد واحد کو کیا کیا کرنا پڑتا ہے۔''

[الطاف حسین حالیؔ:۔ حیاتِ جاوید، ص ۴۳۹، علی گڑھ، ۱۹۲۲ء، بار سوم]

ترتیب

تمہید: ۱۵

انیسویں صدی (نصف آخر): صورتِ حال، رجحانات، آزادی کی آخری کوشش: بغاوت ۱۸۵۷ء، اثرات۔

فصل اول: ۲۵

پہلا باب: غالب اور اُن کا دور، پس منظر، اثرات ور جحانات ۲۷

دوسرا باب: سوانح، خاندانی پس منظر، ولادت، حالات، پنشن کا قضیہ، کلکتہ کا معرکہ، برہان قاطع کا معرکہ، قید کا واقعہ، مقدمہ ازالہ حیثیت عرفی۔ وفات ۳۹

تیسرا باب: سیرت، شخصیت اور مزاج ۸۲

چوتھا باب: تصانیف و تالیفاتِ غالب: اردو و فارسی ۹۵

پانچواں باب: (الف) اردو شاعری کا مطالعہ ۱۱۳

(ب) غالب کا طرزِ ادا ۱۴۲

(ج) اردو غزل پر غالب کے اثرات ۱۵۹

چھٹا باب: غالب کی فارسی شاعری ۱۶۴

ساتواں باب: اردو نثر نگاری ۱۷۸

دوسرے بڑے شعرا:

پہلا باب: شاہ نصیر دہلوی، حیات و مطالعۂ شاعری، لسانی مطالعہ، اثرات ۲۰۱

دوسرا باب: محمد ابراہیم ذوق سوانحی حالات، مطالعۂ شاعری ۲۳۹

تیسرا باب: بہادر شاہ ظفر، آخری مغل بادشاہ، نامور شاعر ۲۹۲

چوتھا باب: مومن خاں مومن، حالات زندگی، مطالعۂ شاعری ۳۲۱

پانچواں باب: مصطفیٰ خاں شیفتہ، حالات زندگی، اثرات، مطالعۂ شاعری ۳۷۷

چند اور ممتاز شعرا: روایت کی اشاعت

پہلا باب: سید علی غمگین دہلوی، حالات زندگی، صوفیانہ فکر و عمل، مطالعۂ شاعری ۴۱۶

دوسرا باب: میر نظام الدین ممنون دہلوی، حالات و رنگ شاعری ۴۲۷

تیسرا باب: نواب محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی، حالات و شاعری ۴۴۴

چوتھا باب: میر مہدی حسین مجروح، حالات و شاعری ۴۵۶

پانچواں باب: قربان علی بیگ سالک، حالات و شاعری ۴۶۶

چھٹا باب: قلق میرٹھی، حالات و شاعری ۴۷۹

ساتواں باب: نظام رام پوری، حالات و شاعری ۴۹۲

آٹھواں باب: ظہیر دہلوی، حالات و شاعری ۵۰۶

نواں باب: انور دہلوی، حالات و شاعری ۵۳۰

فصل دوم: ۵۳۹

اردو مرثیہ

پہلا باب: اردو مرثیہ، روایت و ارتقا: پس منظر، انیس و دبیر کے پیش رو: میر مستحسن خلیق، میر ضمیر، میاں دلگیر، مرزا جعفر علی فصیح ۵۴۱
دوسرا باب: میر مستحسن خلیق ۵۵۰
تیسرا باب: مظفر حسین ضمیر ۵۶۳
چوتھا باب: چھنولال دلگیر ۵۸۴
پانچواں باب: مرزا جعفر علی فصیح ۵۸۸

اردو مرثیہ کا نقطۂ عروج

باب اول: میر ببر علی انیسؔ ۵۹۵
باب دوم: میرزا سلامت علی دبیرؔ ۶۳۸

روایت کی تکرار: دوسرے مرثیہ گو

پہلا باب: میر مونس ۶۶۹
دوسرا باب: میر عشق ۶۷۵
تیسرا باب: میر تعشق ۶۸۷
چوتھا باب: مرزا محمد جعفر اوج ۶۹۴
پانچواں باب: میر نفیس ۷۰۱
چھٹا باب: پیارے صاحب رشید ۷۰۷

فصل سوم

۷۱۵

دور جدید کی توسیع: اردو نثر کا تنوع، طنز و مزاح کی روایت

باب اول: اودھ پنچ: اشاعت و خصوصیات۔ ۷۱۷
اودھ پنچ کے بانی و مدیر منشی سجاد حسین: دور جدید کی توسیع،
طنز و مزاح کی روایت۔

باب دوم: اودھ پنچ کے ممتاز لکھنے والے

(الف) مرزا مچھو بیگ ستم ظریف ۷۴۰
جوالا پرشاد برق ۷۴۵
پنڈت تربھون ناتھ ہجر ۷۴۹
نواب سید محمد آزاد ۷۵۲
(ب) اکبر الہ آبادی: طنز و مزاح کا بے مثال، نیا منفرد رنگ شاعری ۷۵۹

اردو کے عناصر خمسہ

سر سید احمد خان

تمہید ۸۰۲
(۱) سوانحی حالات و واقعات، شخصیت و مزاج، تصانیف و تالیفات ۸۷۰
سر سید کے فکر و عمل کا مطالعہ ۸۳۰
مذہبیات ۸۴۳
سر سید کا سیاسی شعور ۸۵۵
تعلیم ۸۵۹
تہذیب الاخلاق: اجرا و مقصد ۸۶۱

سر سید کا تصورِ اخلاق و انسان　　۸۶۸
سر سید کی ادبی خدمات　　۸۷۴
مضامین سر سید کی عام خصوصیات　　۸۷۸
اسلوبِ بیان و طرزِ ادا　　۸۸۳
سر سید کا مقام　　۸۸۸

(۲) خواجہ الطاف حسین حالی:

تمہید، حالاتِ زندگی　　۹۰۱
حالی کی تصانیف　　۹۱۰
حالی کی قومی شاعری　　۹۱۵
حالی کی غزل　　۹۲۹
حالی کی نثر　　۹۴۲
حالی بحیثیت نقاد　　۹۶۸
حالی کا طرزِ ادا　　۹۷۵
حالی کی تاریخی اہمیت　　۹۸۳

(۳) محمد حسین آزاد:

تمہید، حالاتِ زندگی، شخصیت و مزاج، وفات　　۹۹۰
جدید اردو نظم کا آغاز: ۱۸۷۴ء　　۹۹۴
تصانیف و تالیفاتِ آزاد　　۱۰۰۸
مطالعۂ آزاد　　۱۰۱۷
آبِ حیات، نیرنگِ خیال، سخن دانِ فارس، دربارِ اکبری کا تنقیدی مطالعہ
آزاد کا اسلوبِ بیان　　۱۰۳۴
آزاد کی شاعری　　۱۰۵۰

(۴)

شبلی نعمانی:

تمہید: حالات زندگی، عطیہ فیضی، شخصیت و مزاج ۱۰۵۹

شبلی کی تصانیف ۱۰۷۱

شبلی اور تاریخ نویسی ۱۰۸۲

ادب اور تنقید ۱۰۸۹

شبلی کی نثر نگاری اور طرز ادا ۱۰۹۸

شبلی کی شاعری ۱۱۰۳

(۵)

نذیر احمد:

تمہید: حالات و واقعات زندگی ۱۱۱۲

سیرت، شخصیت اور مزاج ۱۱۱۸

تصنیفات و تراجم و مکاتیب ۱۱۲۳

نذیر احمد اور سرسید ۱۱۲۷

نذیر احمد کے مذہبی افکار ۱۱۳۱

نذیر احمد بحیثیت مترجم ۱۱۳۴

نذیر احمد بحیثیت خطیب ۱۱۳۶

نذیر احمد کے سات ناول: تجزیاتی مطالعہ ۱۱۴۰

نذیر احمد کے ناول: تنقیدی مطالعہ ۱۱۶۴

نذیر احمد کا طرز ادا و اسلوب بیان ۱۱۷۴

روایتِ شاعری کا فروغ:

پرانی روایت میں نئے رجحانات کے واضح اثرات، روایتی شاعری کا آخری دور، ممتاز شعرا:

پہلا باب: سید اسمٰعیل حسین منیر شکوہ آبادی ۱۱۹۰

دوسرا باب: سید مظفر علی اسیر لکھنوی ۱۲۲۲
تیسرا باب: امیر اللہ تسلیم لکھنوی ۱۲۳۱
چوتھا باب: میر ضامن علی جلال لکھنوی ۱۲۶۲

فصل چہارم: ۱۲۹۳

اردو داستانیں: تمہید و مطالعہ ۱۲۹۵

۱۔ طلسم ہوشربا ۱۲۹۷
۲۔ بوستان خیال ۱۳۲۳

داستان اور ناول کا امتزاج ۱۳۳۸

پنڈت رتن ناتھ سرشار: حالات زندگی، فسانۂ آزاد کا مطالعہ، دوسرے ناول/تصانیف ۱۳۳۸

دوسری اصناف نثر کا مطالعہ

(۱) سفرنامہ یوسف خاں کمبل پوش: عجائبات فرنگ ۱۳۷۱
(۲) سیاحت نامہ کریم خاں: روزنامچہ ۱۳۸۴
(۳) روزنامچہ سید مظہر علی سندیلوی ۱۳۸۵

مذہبی تصانیف میں اردو نثر ۱۳۸۶

(الف) تقویۃ الایمان از شاہ محمد اسمٰعیل دہلوی ۱۳۸۶
(ب) سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی ۱۳۸۹
(ج) تذکرۂ غوثیہ ۱۳۹۰

تذکروں میں اردو نثر ۱۳۹۴

گلشن ہند، خوش معرکۂ زیبا، گلستان سخن، تذکرۂ طبقات الشعرائے ہند، انتخاب یادگار ۱۳۹۵

کتبِ تواریخ میں اردو نثر ۱۳۹۷
تاریخ روہیل کھنڈ ۱۳۹۹
تاریخ بندیل کھنڈ ۱۴۰۰

اردو نعت گوئی کا نیا رنگ، نئی روایت

۱۔ محسن کاکوروی:۔ ۱۴۰۵
۲۔ کرامت علی خان شہیدی:۔ ۱۴۲۲

شاعری کے دو روایتی رنگ: انیسویں صدی کا خاتمہ

امیر مینائی: ۱۴۲۷
مرزا داغ دہلوی: ۱۴۸۰

جدید دور کا ارتقا

اسمٰعیل میرٹھی: تمہید: حالات و عوامل، نیچرل شاعری کا ارتقا، قبولیت و اشاعت ۱۵۲۶

اشاریہ ۱۵۴۵

مرتبہ: سید معراج جامی/سید محمد معروف

افراد و اشخاص ۱۵۴۷
کتب و رسائل ۱۵۹۸
مخطوطات ۱۵۹۸
مطبوعات ۱۵۹۸

تمہید

۱۹ویں صدی (نصف آخر): صورتِ حال، رجحانات، آزادی کی آخری کوشش (بغاوت ۱۸۵۷ء)، اثرات

قارئین کرام! "تاریخ ادبِ اردو" کی جلد سوم کی "تمہید" کو پہلے پڑھ کر پھر جلد چہارم کی یہ تمہید پڑھیے، اسی وقت انیسویں صدی کی تصویر اُجاگر ہو کر پورے خدو خال کے ساتھ سامنے آئے گی۔ دراصل جلد سوم کی یہ "تمہید" پوری انیسویں صدی کے لیے لکھی گئی ہے اور جلد چہارم کی تمہید میں، ان باتوں کو دہرائے بغیر، اس صدی کے نصف آخر کے واقعات و رجحانات، جو رہ گئے تھے، بیان کر دیے گئے ہیں بالخصوص ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے واقعات وغیرہ۔

انیسویں صدی کا نصف آخر برعظیم کی تاریخ کا فیصلہ کن دور تھا۔ انگریز دو تہائی ہندوستان پر قابض تھے اور اب پورے ہندوستان پر قبضے اور اپنے اقتدار کو مستحکم کرنے کی تدبیریں کر رہے تھے اور ہندوستان کے ہندو مسلمان ان سے نجات حاصل کرنے کی خواہش دل میں لیے، بھرے بیٹھے تھے۔ انگریزوں کا عام رویہ فاتح کا رویہ تھا جس میں حقارت و تکبر سے پیدا ہونے والا احساس برتری نمایاں تھا۔ نئے فاتح یہاں کی تہذیب، یہاں کے کلچر اور یہاں کے رسوم و عقائد سے بے نیاز تھے اور عیسائیت کو پھیلانے کے لیے مشنریوں کو کھلی چھوٹ دے رکھی تھی۔ یہ لاوا ابھی اندر ہی اندر پک رہا تھا۔ فروری ۱۸۵۶ء میں انگریزی اقتدار نے اودھ کے بادشاہ واجد علی شاہ کو معزول کر دیا اور بادشاہ انصاف کے لیے کلکتہ پہنچے اور راجا بردوان کی کوٹھی کرایے پر لے کر وہاں براجمان ہو گئے۔ دہلی کا مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر پہلے ہی لال قلعہ میں نظر بند تھا اور بڑا صاحب (ریذیڈنٹ) کمپنی بہادر کی حکمت عملیوں کو عملی جامہ پہنانے میں ہمہ تن مستعد تھا کہ ۱۱ مئی ۱۸۵۷ء کو میرٹھ میں مقیم انگریزی فوج کے تین سو کے قریب ہندوستانی سپاہیوں نے، جن میں ہندو مسلمان دونوں شریک تھے، اس بات پر علم بغاوت بلند کر دیا کہ "جو کارتوس انھیں استعمال کرنے سے پہلے اپنے دانتوں سے کاٹنا

پڑتے تھے، ان میں سور یا گائے کی چربی استعمال کی جاتی ہے جو اُن کی مذہبی پابندیوں اور جذبات کے منافی تھا۔ اس آغاز نے بے اطمینانی اور بے چینی کے اس ذخیرے کو صرف فتیلہ دکھادیا جو شمالی ہند کے پڑھے لکھے اور عوامی طبقوں کے کثیر گروہوں میں بہ شمولیت سپاہ پہلے سے موجود تھا۔[۱] ان سپاہیوں نے بہت سے برطانوی باشندوں کو تہ تیغ کرتے ہوئے میرٹھ سے دہلی کا رخ کیا اور وہاں پہنچ کر ۸۲ سالہ مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر کو اپنا قائد و بادشاہ تسلیم کرلیا۔ اب تک ہزاروں کی تعداد میں سپاہی اس بغاوت میں شریک ہو چکے تھے۔ بعض تاریخوں میں ان کی تعداد ۷۷۹۶ بتائی گئی ہے۔ ان باغیوں کے ساتھ راستے کی آبادیوں اور بستیوں کا وہ بڑا حصہ بھی ازخود ان کے ساتھ شریک ہوتا گیا جو عیسائی مبلغوں کی بے جا مداخلت سے پہلے ہی بھرا بیٹھا تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے یہ بغاوت آگ کی طرح سارے شمالی ہندوستان میں پھیل گئی۔ یہ بات یاد رہے، جیسا کہ عزیز احمد نے بھی لکھا ہے کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کا سو سالہ دورِ حکومت ہندوستان کے لوگوں کے لیے کسی قسم کی ہمدردی کے جذبات سے بالکل معرا تھا۔ برطانوی افسر ہندوستانیوں کے ساتھ ناقابل برداشت اہانت آمیز سلوک کرتے تھے اور جس پر ہندوؤں کے برعکس مسلمانوں نے، جو اس سے قبل یہاں کے حکمران تھے، شدید احتجاج کیا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نتیجہ تھی اس غیر معمولی سیاسی صورت حال کی کہ ہندوستان جیسے وسیع و عریض ملک پر ایک ایسا تجارتی ادارہ حکومت کررہا تھا جو مسیحی ضمیر کی کسی خلش کے بغیر اس کے باشندوں کا ناجائز استیصال کرتا تھا۔ اگر حکومت براہ راست تاج برطانیہ اور پارلیمان کی ہوتی تو حالات مختلف ہوتے''۔[۲] اس دور کی حکومت وقت (انگریز) اپنے طرز عمل کو ''منشائے خداوندی'' سمجھتی تھی اور اس کا خیال تھا کہ عیسائیت کا چلن ہی اس مسئلہ کا حل ہے۔ ۱۸۵۳ء میں شمالی مغربی سرحد کے علاقوں میں متعین گورنر جنرل کے ایجنٹ سرایڈورڈ ہربرٹ نے یہ اعلان کیا کہ ''برطانیہ کو ہندوستان کی حکومت تفویض کرنے کا منشائے خداوندی یہ تھا کہ انگلستان نے عیسائی مذہب کا، اس کے خالص پیغمبرانہ انداز میں، تحفظ کیا..... ہمارا مشن اس لیے یہ ہے کہ جو کچھ ہم نے اپنے لیے کیا ہے، وہ دوسری اقوام کے لیے بھی کریں۔[۳] فاتح قوم اور مفتوح رعیت کے درمیان یہی وہ متضاد طرز عمل تھا جس نے ۱۸۵۷ء کی شورش عظیم اور بغاوت کو جنگِ آزادی کے جذبے میں تبدیل کردیا لیکن اس جنگ کی کوئی جہت اور کوئی مرکزیت نہیں تھی اس لیے جدید سائنس کے کاندھوں پر سوار اور جدید ہتھیاروں سے لیس انگریزی فوج نے اپنی مرکزیت، تنظیم اور تدبیر سے اس جنگ آزادی کو کچل دیا اور پھر باغیوں کی اینٹ سے اینٹ بجادی۔ ہزارہا ہزار ہندوستانی، کسی مقدمے کے بغیر پھانسی کے تختے پر چڑھادیے گئے یا توپ کے منہ پر باندھ کر اُڑا دیے گئے۔ پھانسی پر چڑھائے جانے والوں کی غالب اکثریت مسلمانوں کی تھی جس کی وجہ یہ تھی جیسا کہ سدھارتھ شنکر رے نے بھی لکھا ہے کہ انگریزوں نے اس کا ذمہ دار مسلمانوں کو قرار دیا تھا..... ان پر شدید ترین قسم کے تشدد کیے گئے ..... مسلمان تباہ و برباد کردیے گئے۔[۴] ۲۰، جون ۱۸۵۸ء کو شکست گوالیار کے بعد یہ بغاوت پوری طرح دب گئی اور انگریزی اقتدار پوری طرح قائم ہوگیا۔ اس بغاوت میں ہندو مسلمان سب دل سے شریک تھے اور یہ آخری اتحاد تھا جو ان دونوں قوموں کے درمیان دیکھنے میں آیا۔ جب امن و امان قائم ہو

گیا تو ملکہ وکٹوریہ نے ۱۸۵۸ء میں عام معافی کا اعلان اور کمپنی بہادر کی حکمرانی ختم کر کے ہندوستانی رعایا کو قدرے سکون واطمینان کا سانس لینے کا موقع فراہم کیا۔اظہار تشکر کے لیے سرسید احمد خاں نے اس جلسے میں ،جو جامع مسجد دہلی میں منعقد ہوا،ایک تقریر کی اور انگریزی حکومت کی تعریف کر کے اس کا شکریہ ادا کیا۔اس لحۂ موجود میں سب سے ابتر حالت مسلمانوں کی تھی جنھوں نے احساس شکست کے ساتھ اپنی معاشی بدحالی اور پرانے نظام کے ٹوٹنے سے پیدا ہونے والے حالات کو دیکھ کر خاموشی اختیار کر لی اور قوت عمل کے مفلوج ہو جانے کے ساتھ سوچنے لگے کہ اب کیا کیا جائے؟اب ایسی قیادت کی ضرورت تھی جو انھیں اس دلدل سے نکال سکے۔یہ کام مسلمانوں میں سرسید احمد خاں نے اور ہندوؤں میں راجا رام موہن رائے نے کیا۔سرسید احمد خاں ۱۸۵۷ء کے بعد،اپنے مشن کے ساتھ سامنے آئے جب کہ راجا رام موہن رائے،ہندو مذہب کی تشکیل نو کے سلسلے میں ۱۸۲۸ء ہی میں ''برہمو سماج'' کی بنیاد ڈال چکے تھے۔

اس وقت صورت حال یہ تھی کہ اب نہ صرف دور دراز تک پھیلی ہوئی سرزمین ہند انگریزوں کے قبضے میں آ گئی تھی بلکہ پیداوار کے سارے وسائل بھی انگریزوں کے تصرف میں آ گئے تھے۔''بندوبست استمراری'' کے بھیانک اثرات پہلے ہی سامنے آ چکے تھے اور زمینوں کے مالک مزارع بن کر انگریزوں کے پروردہ زمین داروں کے قبضے میں آ چکے تھے۔انگریزوں کی نئی نئی حکمت عملیوں سے بے روزگاری کا عفریت منھ پھاڑے سارے معاشرے کو نگل رہا تھا۔یہ بات تو سب کے علم میں ہے کہ شاہ عالم ثانی کے بعد جب اکبر شاہ ثانی نے اپنی شاہی کو برقرار رکھنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارے تو منھ کی کھائی اور کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوا۔ اُدھر بہادر شاہ ظفر نے بھی بادشاہ ہونے کے بعد ہاتھ پاؤں مارے اور جب بہادر شاہ ظفر نے گورنر جنرل ایلن برا کو اپنے برابر کرسی دینے سے انکار کیا تو اس نے ''نذر'' پیش نہیں کی جس کے معنی تھے کہ انگریزی اقتدار اب انھیں بادشاہ تسلیم نہیں کرتا۔پہلے انگریزوں نے مرزا فخرو کو ولی عہد مقرر کر کے معاہدہ کر لیا جس کے مطابق طے پایا کہ بادشاہ بننے پر وہ لال قلعہ خالی کر دے گا اور انگریز حاکم کو برابری کا درجہ دے گا لیکن جب ۱۸۵۶ء میں مرزا فخرو اچانک وفات پا گئے تو انگریزوں نے بہادر شاہ ظفر کے بڑے بیٹے مرزا قویش سے نیا معاہدہ کر کے اسے ولی عہد مقرر کر دیا اور طے پایا کہ وہ بہادر شاہ ظفر کے بعد بادشاہ کا لقب بھی اختیار نہیں کرے گا۔یہ معاہدہ مغلیہ سلطنت کے خاتمے کا محضر نامہ تھا لیکن ابھی تاریخ یہاں تک پہنچی بھی نہ تھی کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت ہند نے سب کچھ بدل دیا اور بہادر شاہ ظفر جنگ آزادی کی ناکامی کے بعد قید کر کے رنگون بھیج دیے گئے جہاں ۱۸۶۲ء میں وہ اللہ کو پیارے ہو گئے۔

اب ہندوستان کا سارا منظر نامہ بدل چکا تھا۔خاص طور پر مسلمان انگریزوں کی نظر میں بے اعتبار اور سیاسی،سماجی اور معاشی لحاظ سے قلاش ہو چکے تھے۔سدھارتھ شنکر رے نے لکھا ہے کہ''پچھلی حکومتوں کے دوران مسلمانوں نے حکومت کی خدمات کے صلے میں جاگیریں پائی تھیں۔ان کے ذی علم اور قابل افراد عدلیہ کی خدمات پر مامور تھے۔انھیں شاہی سرپرستی حاصل تھی اور ان کے لیے بہت سی سرکاری ملازمتوں کے

دروازے "کھلے ہوئے تھے۔ برطانوی حکومت کے دوران ان کی آمدنی کے یہ ذرائع اور ترقی کے مواقع عام طور پر مسدود ہو گئے۔ ہندوؤں کو خاص طور سے نوازا گیا۔ ان کے ہاتھوں میں بڑی بڑی زمینداریاں، سرکاری ملازمتیں، جو محکوم رعایا کے لیے کھلی ہوئی تھیں، وہ زیادہ تر ہندوؤں کو عطا کی گئیں اور وہ اپنے مالکوں کے ہاتھوں میں کھلونا بن گئے ...... جب سپاہیوں نے بغاوت کی تو انگریزوں نے اس کا ذمہ دار مسلمانوں کو قرار دیا۔[۵] تاکہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان تفرقہ پیدا ہو جب کہ یہ دونوں قومیں اس بغاوت میں ایک ساتھ شریک تھیں۔۱۴، ستمبر ۱۸۵۷ء کو برطانوی فوج نے دہلی پر دوبارہ قبضہ کرلیا اور اس سفاکی سے قتل عام کیا کہ صرف کوچہ چیلان میں چودہ سو نہتے شہریوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا اور دلی کو ویران کر دیا۔ ساتھ ہی بادشاہ کو گرفتار کر کے اس پر بے بنیاد باتوں پر مقدمہ چلایا اور رنگون میں قید کر دیا جہاں وہ قید و بند کی سختیاں جھیل کر مر گیا۔[۶]

مسلمانوں کے لیے اب اقتدار قصہ پارینہ بن چکا تھا جو یادیں بن کر "عظمت رفتہ" کو ہر دم تازہ کر رہا تھا۔ ان یادوں میں رومان بھی تھا اور تخلیقی قوت بھی۔ بہادر شاہ ظفر کے کلیات، غالب کے خطوط اور تصانیف میں بالخصوص اور اس دور کے ادب میں بالعموم اس صورت حال کی طرف واضح اشارے ملتے ہیں۔ خود انگریزی ادب میں یہ پہلی بار ہوا کہ خالص ہندوستانی مسئلہ تخلیقی سطح پر انگریزی زبان کے فکشن کا موضوع بنا جو ہندوستان میں مقیم انگریزوں پر ہندوستانیوں کے ظلم و جبر کی داستان سنا رہا تھا۔ اس کا مطالعہ ہمارے ادب میں اب تک نہیں ہوا جس میں ہندوستانیوں کے ہاتھوں کانپور کا وہ قتل عام پیش کیا گیا جہاں چار سو انگریز مردوں، عورتوں اور بچوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا گیا تھا۔ یاد رہے کہ یہ واقعہ میرٹھ کے ہندوستانی سپاہیوں کی بغاوت (مئی ۱۸۵۷ء) سے پہلے پیش آیا تھا جس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ہندوستانیوں کے دل میں انگریز حکمرانوں کے طرز عمل سے نفرت کتنی گہری تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم سے پہلے حکمران یہاں کے صدیوں پرانے جمے جمائے نظام کو پارہ پارہ کر چکے تھے اور کمپنی نے اپنے فائدے، نفع اور اپنے صنعتی انقلاب کو کامیاب بنانے کے لیے ہندوستان کو تیار مال بنانے والے ملک کے بجائے خام مال پیدا کرنے والا ملک بنا دیا تھا اور ساتھ ہی کسانوں اور زمینوں پر اتنا زرعی محصول لگا دیا تھا کہ وہ ساہوکار کے مقروض بن کر لاچار و مجبور ہو گئے تھے اور ان کی حیثیت بے آسرا یتیموں کی ہو کر رہ گئی تھی۔ اس وقت کمپنی کے ملازمین اور حاکموں کی سوچ یہ تھی کہ وہ ایک بلند پایہ تہذیب و تمدن کے علمبردار ہیں اور سائنس، عقلیت اور ترقی کی شیرینی کو کمتر ادنیٰ تہذیب میں بانٹ کر فیض پہنچا رہے ہیں۔ اس طرح انھوں نے یہاں کے نظام، اس کی قدروں کو ٹھکرا دیا اور بے دردی سے اپنی قدروں اور نظام کو رائج کرنے لگے۔ اس طرز عمل نے برطانوی حکمرانوں میں احساس برتری کے ساتھ غرور و تکبر پیدا کر دیا۔ نتیجے کے طور پر مقامی باشندوں کے اندر ان سے نفرت کے شدید گہرے جذبات پیدا ہو گئے۔ جس کا تماشا مئی ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں سامنے آیا۔ اس وقت برطانوی عوام کی رائے کو ہموار کرنے کے لیے جو رپورٹیں برطانیہ کے اخباروں میں شائع ہوئیں ان میں مبالغہ آمیز طریقے سے

تصویر کا وہ رخ پیش کیا گیا جس سے برطانوی پبلک کے جذبات بھی بھڑک اٹھے اور وہ سمجھنے لگے کہ برطانوی حاکموں نے جو کچھ کیا ہے اس کا پورا جواز موجود تھا۔ انیسویں صدی کا مشہور ناول نگار چارلس ڈکنز، ان رپوٹوں کو پڑھ کر ایسا جذبات میں آیا کہ اس نے کہا کہ اس کی خواہش ہے کہ جو کچھ برطانوی حکمرانوں نے اب تک ہندوستانیوں کے ساتھ کیا ہے، وہ اس سے بھی زیادہ کریں۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں برطانیہ کے شاعروں، ڈراما نگاروں، ناول نگاروں اور صحافیوں نے کثرت سے ''سانحۂ کانپور'' اور ''محاصرۂ لکھنؤ'' کو (جہاں پانچ ماہ تک ریذیڈنٹ کی اقامت گاہ کے اندر برطانوی باشندے بھوک پیاس اور بیماریوں میں قید رہے تھے) اپنے فکشن کا موضوع بنا کر ہندوستانیوں کی بربریت اور ظلم و جبر کو طرح طرح سے پیش کیا۔ اس دور میں یہ ایک ایسا مقبول عام موضوع تھا کہ انگریزی ناول اور کتابیں دھڑا دھڑ فروخت ہو رہی تھیں۔ ان میں ایک طرف مقامی ہندوستانی باشندوں کا ظلم دکھایا جاتا تھا اور دوسری طرف انگریز عیسائی سپاہیوں کی رحم دلی، فراخ دلی اور غیر معمولی جذبۂ ایثار کو نمایاں کر کے دورِ وکٹوریہ کے مردانہ پن کو اُبھارا جاتا تھا۔ ان فکشن نگاروں میں موڈ ڈائیور (Moad Diver) اور فلورا اینی اسٹیل (Flora Anne Steel) کے نام ممتاز اور غیر معمولی شہرت کے حامل تھے۔[۷] ان ناولوں میں انگریز فکشن نگاروں نے عقلیت پر مبنی سائنس کی ترقی پر زور دیا تھا جس سے یہ بات واضح ہوتی تھی کہ دنیا کو راستی کا راستہ دکھانے کا یہی طریقہ ہندوستان کے لیے بھی مفید ہے۔ ساری انیسویں صدی میں طرح طرح سے یہی راستہ دکھایا جاتا رہا جس کی تان اس بات پر ٹوٹتی تھی کہ یورپی انگریزی تہذیب، جو تیزی سے دنیا کی تمام اقوام کو ریلوے، بھاپ سے چلنے والے جہازوں، کشتیوں اور برقی ٹیلی گراف سے متحد کر رہی ہے، اس بات کی پیش رو ہے کہ دنیا کے سارے مذاہب و عقائد ناگزیر طور پر سفید فام حکمرانوں کے مذہب اور عقیدے میں پیوست ہو جائیں گے۔ اس طرزِ فکر و عمل پر چلتے ہوئے انگریز حکمرانوں نے اپنے اقتدار کو مضبوط سے مضبوط تر بنانے کے لیے وہ تمام ہتھکنڈے استعمال کیے جنھیں ماضی میں استعمار پسند حکمران استعمال کرتے آئے تھے۔ یہاں انگریز حکمران ہندو مسلمانوں کو آپس میں لڑانے اور حکومت کرنے کے پرانے رومن مقولے پر عمل پیرا تھے۔ لارڈ الفنسٹن، گورنر بمبئی نے ۱۰ مئی ۱۸۵۸ء کو لکھا کہ ''لڑاؤ اور حکومت کرو پرانا رومن مقولہ تھا اور یہی ہمارا ہونا چاہیے۔ میں شاید اس حتمی خیال سے ہچکچاتا اگر میں یہ نہ پاتا کہ میرا نظریہ ڈیوک آف ولنگٹن سے پوری طرح مماثلت رکھتا ہے۔''[۸] چارلس ووڈ نے وائسرے الگن کو لکھا: ''ہم نے اپنے اقتدار کو ایک کو دوسرے سے لڑا کر قایم کیا ہے اور ہمیں ایسا کرتے رہنا چاہیے۔''[۹] سر جان اسٹریچی نے لکھا کہ: ''سچ بات تو یہ ہے کہ آپس کی دشمنی کا وجود ہندوستان میں ہمارے سیاسی اقتدار کی سب سے بڑی طاقت ہے۔''[۱۰] (اس پالیسی پر عمل پیرا ہوتے ہوئے انگریزی اقتدار نے وہ سب کچھ کیا جو اس سلسلے میں قدم قدم پر کیا جا سکتا تھا۔ فورٹ ولیم کالج سے ہندی اردو کا تنازع شروع ہوا حتیٰ کہ تعلیمی اداروں کے نام میں ہندو مسلم کے لفظ شامل کر کے انھیں نمایاں کیا گیا۔ ہندو کالج کلکتہ، ہندو یونیورسٹی بنارس اور مسلم یونیورسٹی علی گڑھ سب اسی حکمت عملی کے شاخسانے

تھے۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد، جسے انگریزوں نے ''بغاوت'' کا نہیں بلکہ ''غدر'' کا نام دیا تو سرسید نے نہایت دیانت داری کے ساتھ یہ فیصلہ کیا کہ اس وقت انگریزوں کے خلاف تصادم کا راستہ اختیار کرنا لاحاصل ہے اس لیے انھیں ساتھ لے کر آگے قدم بڑھانا مفید و مناسب ہوگا۔ اس تعلق سے انھوں نے سوچا کہ مسلمانوں کو قدیم دور سے نکال کر جدید دور میں داخل کرنے کے لیے جدید تعلیم دی جائے تاکہ وہ بدلے ہوئے سیاسی منظر میں اپنی معاشی، سماجی اور سیاسی صورت حال کو بہتر بنا سکیں اور اس دلدل سے نکل سکیں جس میں وہ بُری طرح دھنسے ہوئے تھے۔

اس صورت حال میں اگر سرسید احمد خاں کی حکمت عملی پر غور کیا جائے تو ہمیں حکمت و دانش کا یہی واحد راستہ نظر آتا ہے جسے سرسید نے پوری طرح سوچ سمجھ کر وضع کیا اور مختلف صورتوں میں مختلف سطحوں پر اسے عملی جامہ پہنایا۔ سرسید کے بنائے ہوئے سارے تعلیمی و سماجی ادارے، ساری سوسائٹیاں اور کانفرنسیں وغیرہ اسی سوچ، اسی نقطہ نظر کے علمبردار ہیں۔ جدید تعلیم کے لیے انھوں نے آکسفورڈ کیمبرج کے نمونے پر ۱۸۷۵ء میں محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کی بنیاد رکھی۔

دوسری سطح اردو زبان کی تھی جسے ترقی دینے کے لیے وہ ساری عمر طرح طرح کے جتن کرتے رہے تاکہ وہ جدید علوم کی تعلیم و تدریس کے لیے تیار ہو کر ذریعہ تعلیم بن سکے۔ ساتھ ہی وہ مسلمانوں میں بیداری پیدا کرنے کے لیے مذہب اسلام کی تشکیل نو کے لیے بھی وہ سب کام کرتے رہے جو اس دور میں مسلمانوں میں نیا شعور پیدا کر سکے۔ پرانے دینی مدرسوں کی تعلیم کو وہ فی الواقع غیر مفید اور بے وقت کی راگنی سمجھتے تھے اور چاہتے تھے کہ اس میں جدید تعلیم کو بھی شامل کیا جائے۔ سیاسی سطح پر وہ ہر قسم کے نزاع سے مسلمانوں کو دور رکھنا چاہتے تھے اور مسلمانوں کو دوسری بار انگریزوں کے مدمقابل آنے سے روکنا چاہتے تھے۔ ''کانگریس پارٹی'' میں ان کی عدم شمولیت کا یہی بنیادی سبب تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ملکہ وکٹوریہ نے عام معافی کا اعلان کر دیا تھا اور مسلمانوں نے پہلی بار اطمینان کا سانس لیا تھا۔ اب کمپنی بہادر کی حکومت کے خاتمے کے بعد انگریزی اقتدار براہ راست انگریزی سلطنت اور پارلیمان کے پاس آ گیا تھا۔ یہ بہت بڑی تبدیلی تھی جس نے اہل اقتدار کے انداز نظر کو بدل دیا تھا۔ سرسید جدید اور قدیم قدروں کا امتزاج سے اب نئی دنیا آباد کرنا چاہتے تھے اور ساری عمر وہ اسی سمت میں چلتے رہے۔ اس بات کا یہاں ذکر کرتے چلیں کہ اسی صدی کے نصف اول میں سید احمد شہید کی تحریک جہاد نے فرنگی استعماریت کی کوکھ سے جنم لیا۔ ''اسلامی بنیاد پرستی'' کی تاریخ گواہ ہے کہ بنیاد پرستی (جہاد وغیرہ) ہمیشہ مغربی ''استعماریت'' کی کوکھ ہی سے ردعمل کے طور پر پیدا ہوئی ہے۔ آج اکیسویں صدی میں بھی جب سائنس و عقلیت اپنے عروج پر ہیں اسلامی جہاد امریکا و مغرب کی استعماریت کے ردعمل کے طور پر پیدا ہوا اور تیزی سے پھیل رہا ہے۔ انیسویں صدی میں بھی یہی ہوا اور تحریک جہاد نے اس دور کے اکثر دانش وروں، شاعروں اور علماء و مشائخ کو متاثر کیا۔ مومن و ذوق وغیرہ کے ہاں بھی

اس تحریک کے اثرات غزل کے رموز و کنایات میں آئے ہیں جن کا ذکر ہم مومن و ذوق کے ذیل میں آئندہ صفحات میں کریں گے۔ اس لیے اس دور میں سید احمد شہید کی تحریک کا اثر علماء و مشائخ کے علاوہ اس دور کے شعرا، انشاء پردازوں اور دانشوروں کے فکر و عمل میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔ غالب و شیفتہ کی شاعری میں بھی اس کے اثرات ملتے ہیں اور ذوق و مومن کے ہاں خاص طور پر بہت نمایاں ہیں۔ آج غزل کے کنایات و رمزیات میں یہ پہلو چھپ گیا ہے لیکن اس دور کے لوگوں کے لیے مومن، ذوق اور دوسرے شعرا کے اشعار براہ راست ذہن کو اس تحریک کی طرف مبذول کرتے تھے۔

سید احمد شہید نے امیر خاں کی فوج کی بڑی محنت سے تربیت کر کے اسے جذبۂ جہاد سے سرشار کیا تھا۔ جہاد و فتح کے بعد سید صاحب امیر خان کو بادشاہ ہند بنانے کا ارادہ رکھتے تھے لیکن جب امیر خاں نے پست ہمتی سے انگریزی جنرل ڈیوڈ اوکٹرلونی سے معاہدہ کر کے پنڈاروں کے اس لشکر عظیم کو سید صاحب کی مرضی کے برخلاف برخاست کر کے بے یار و مددگار چھوڑ دیا تو اس تحریک کا زور بھی ٹوٹ گیا۔ پنڈاری (مجاہد) ڈاکو کہلائے اور تاریخ شاہد ہے کہ ان کو ختم کرنے کے لیے انگریزی حکومت نے ہر حربہ استعمال کیا۔ اس سلسلے میں ہم مطالعۂ ذوق میں اس کی مزید وضاحت کریں گے۔ یہاں مومن کے یہ چند شعر دیکھیے جو اسی تحریک کی طرف اشارہ کر رہے ہیں:

بچاؤں آبلہ پائی کو کیوں کر خار ماہی سے
کہ بام عرش سے پھسلا ہے یارب پاؤں وقت کا

خواجہ منظور حسین [۱۱] نے اس شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ ہر "خار ماہی" سمندر پار سے آنے والوں کی طرف اشارہ ہے۔ مومن کو اس بات کا قلق ہے کہ ملک گیری کا جو منصوبہ سید صاحب، امیر خاں کی وساطت سے پورا کرنا چاہتے تھے وہ پایہ تکمیل تک نہ پہنچ سکا۔ مومن کے ذیل کے شعر میں لفظ "گریہ" امیر خاں کا ہمت ہار کے سرنگوں ہو جانے کی طرف اشارہ کر رہا ہے ورنہ نالہ ایسا کھینچا تھا کہ ہر جگہ آگ لگ جاتی:

جو گریہ ترنہ کر دیتا، تو جیسے نالہ کھینچا تھا
چمن میں، کوہ میں، صحرا میں آتش جا بہ جا لگتی

اسی پس منظر میں مومن خاں کے یہ اشعار اور ان کے رموز و کنایات دیکھیے کہ وہ آج بھی ہم سے کیا کہہ رہے ہیں اور اُس زمانے میں جب یہ اشعار کہے گئے تھے تو کس طرح سننے والے ان سے متاثر ہوئے ہوں گے:

تھے دشت میں ہم راہ مرے آبلۂ چند
سو آپ ہی پامال کیا قافلہ اپنا
زندہ نہ ہوا ہائے دل مردہ، اگرچہ
تھا شور قیامت سے فزوں ولولہ اپنا
کیا ٹھہرے فوج غم کے مقابل فغاں و آہ

جمتے نہیں ہیں لشکر برباد کے قدم

دھوتا ہے عہد نامۂ غیر اپنا حال دیکھ

آب حیا نے خطِ جبیں کیا مٹا دیا

وہ آئے ہیں پشیماں لاش پر اب

تجھے اے زندگی لاؤں کہاں سے

سید احمد شہید نے امیر خاں کو سمجھایا کہ ''جد و جہد سے ہاتھ نہ کھینچے، انگریزوں سے پناہ نہ مانگے، دشمن کے کہنے میں آ کر لشکر کو برباد نہ کرے ورنہ سخت پچھتائے گا۔'' [۱۲] خواجہ منظور حسین نے غزلوں سے، مثنویوں اور دوسری اصناف سخن سے متعدد اشعار پیش کیے ہیں جن سے اس تحریک پر روشنی پڑتی ہے:

اے ستم پیشہ مرے بعد کہاں نشۂ عشق

دیکھ خمیازۂ حسرت ہے یہ شمشیر، نہ کھینچ

مت مانگیو امان بتوں سے کہ ہے حرام

مومن زباں بیہودہ سایل کو تھامنا

اے زہرہ چہرہ دشمن منحوس کو نہ دیکھ

نالے بہیں گے خون کے اس فتح باب میں

اے حشر جلد کر تہ وبالا جہان کو

یوں کچھ نہ ہو امید تو ہے انقلاب میں

ہے نگاہِ لطف غیروں پر تو بندہ جائے ہے

یہ ستم اے بے مروت کس سے دیکھا جائے ہے

دیکھیے انجام کیا ہو مومنِ صورت پرست

شیخ صنعاں کی طرح سوئے کلیسا جائے ہے

اندیشۂ پایان جفا کرنا تھا

نادان، ذرا پاس وفا کرنا تھا

غیروں کے لیے ہاتھ سے کھویا ہم کو

کیا تم نے کیا اور آہ کیا کرنا تھا

میں نے تم کو دل دیا تم نے مجھے رسوا کیا

میں نے تم سے کیا کیا اور تم نے مجھ سے کیا کیا

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے

ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

خواجہ منظور حسین نے اس تحریک کو اس دور کی شاعری سے نمایاں کر کے واضح کیا ہے اور بتایا ہے کہ مومن و ذوق کی شاعری میں بالخصوص اور غالب، شیفتہ و ظفر اور اس دور کے دوسرے شعرا کے ہاں بھی اس تحریک کے واضح اثرات ملتے ہیں۔ تحریک جہاد اندر ہی اندر سارے ہندوستان میں چل رہی تھی۔ روٹیوں اور لال کنول کی تقسیم جس میں ہندو مسلمان دونوں شریک تھے، اسی تحریک کے اثرات کو عوام تک لے جانے کا ایک طریقہ تھا۔ اس دور میں جس تحریک نے اس دور کے دانشوروں کو سب سے زیادہ متاثر کیا وہ سید احمد شہید کی یہی تحریک جہاد تھی۔ آج یہ شعر ہم سے اس طرح مکالمہ نہیں کرتے جس طرح اس دور کے لوگوں سے کرتے تھے اور ان شعروں سے آج دوسرے معنی برآمد ہوتے ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل ہر مخصوص واقعہ کو تعمیم کے ذریعے پیش کرتی ہے اور چوں کہ غزل میں استعمال ہونے والے رموز و کنایات سے غزل سننے یا پڑھنے والے واقف ہوتے ہیں اس لیے جب وہ کوئی شعر سنتے یا پڑھتے ہیں تو از خود ان کا ذہن، ان کنایات کی مدد سے اس واقعہ کی طرف چلا جاتا ہے جس کو شعر میں بیان کیا گیا ہے اور جو اس معاشرے کے خون میں گردش کر رہا ہے اور اس کے ذہن پر سوار ہے۔ یہاں غزل کے شعر میں دو سطحیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ ایک وہ جو اس دور کی سیاست ،اس کے واقعات، رجحانات اور مسائل کے اظہار کی سطح ہے اور ایک وہ جب یہ سانحات، واقعات، رجحانات سے متاثر ہونے والی نسل منظر سے ہٹ جاتی ہے تو پھر یہ شعر کیا معنی دیتے ہیں۔ یہی سطح شعر کو بڑا اور پُر اثر یا بے اثر و معمولی بناتی ہے۔ میر کی شاعری اسی لیے بڑی ہے کہ آج جب شعر سننے یا پڑھنے والے کا ذہن ان سانحات و واقعات کی طرف نہیں جاتا جو اس دور سے مخصوص اور اس میں نمایاں تھے اور جن کی طرف شعر میں اشارے موجود ہیں، میر کا شعر نئے معنی، نئے جذبہ واحساس کی لو اور اس سے پیدا ہونے والی آفاقیت کی روشنی سے ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے۔ مومن کی شاعری کا یہ حصہ اس سطح پر نہیں اٹھتا اور وہ اپنے ہی دور میں محدود و محصور ہو کر رہ جاتا ہے۔

حواشی:

[۱] برصغیر میں اسلامی جدیدیت، عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۹، ادارۂ ثقافت اسلامیہ، لاہور، ۱۹۸۹ء

[۲] ایضاً، ص ۵۱۔۵۲

[۳] ایضاً، ص ۴۳۔۴۷

[۴] ''آج کے ہندوستان میں سرسید کی معنویت'' سرسید میموریل لیکچر ۲۰۰۴ء، از ساھارتھ شنکر رائے، ترجمہ ڈاکٹر محمد معتصم عباسی، ص ۹۔۱۰، علی گڑھ ۲۰۰۴ء

[۵] ایضاً

[۶] The Last Mughal: the Fall of Dynasty,Delhi 1857,Willam Dalsymple, paper back Bloom bwy, London

[۷] Novels on the Indian Mutiny,Shailendra Shari Singh,p183,New Delhi,Aronold Heinemaan, India,1973

[۸] ''آج کے ہندوستان میں سرسید کی معنویت'' سدھارتھ شنکر رائے، ص ۱۴ بحولہ بالا

[۹] ایضاً، ص ۱۵

[۱۰] ایضاً، ص ۱۶

[۱۱] موضوع سخن، خواجہ منظور حسین، ص ۲۲، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۸ء

[۱۲] ایضاً، ص ۲۴

فصل اول

(یہ فصل سات ابواب پر مشتمل ہے)

فصل اول

پہلا باب

غالب اور اُن کا دور : پس منظر و رجحانات

غالبؔ نے اُس وقت ظہور کیا جب وہ دور، جو نادر شاہ کے حملے (۱۷۳۹ء) سے شروع ہوا تھا اور جس کے نمائندے سودا و میر تھے، ایک نہج پر آ لگا تھا اور آنے والے دور کی نشان دہی کر رہا تھا۔ وہ افراتفری اور انتشار، جو کسی مرکزی حکومت کے نہ ہونے کے باعث تمام ہندوستان میں بدامنی پھیلائے ہوئے تھا، کم و بیش ختم ہو چکا تھا اور اس وقت کے ہندوستان کی تمام طاقتیں، انگریز سے شکست کھا کر، ذیلی اتحاد (SUBSIDIARY ALLIANCE) میں شامل ہو چکی تھیں۔ ہندوستان کا نام نہاد بادشاہ بھی انگریز کا وظیفہ خوار ہو کر دہلی کے لال قلعہ میں مقیم تھا۔ اب بادشاہ کو ملکی سیاست و انتظام سے کوئی سروکار نہیں تھا اور لال قلعہ ادب و فن اور دوسری تہذیبی سرگرمیوں کا بڑا مرکز بن گیا تھا۔ اس قلعہ میں اب فارسی کی جگہ اُردو بولی جاتی تھی اور اس اُردو کو شاہی انگریزی (King's English) کی طرح، اُردوئے معلّٰی کہا جاتا تھا۔ اندر سے تہذیب ٹوٹ چکی تھی لیکن ابھی معاشرت میں کوئی خاص فرق سامنے نہیں آیا تھا۔ تہذیب کے وہ قاعدے، جو اکبر اعظم کے زمانے میں وضع ہوئے تھے اور شاہ جہاں کے زمانے میں درجۂ کمال کو پہنچے تھے، اس فرق کے ساتھ اب بھی رائج تھے کہ وہ مصارف، جو ان رسوم اور طریقوں پر پہلے خرچ کیے جاتے تھے، اب ممکن نہیں رہے تھے۔ اسی لیے بہت سی رسوم، طریقے اور دستور ترک کر دیے گئے تھے۔ وہ شان و شوکت، جو محض نمائش کے لیے نہیں بلکہ حقیقی اقتدار قائم کرنے کے لیے ظاہر کی جاتی تھی، اب محض دکھاوے کی چیز بن کر رہ گئی تھی۔ بادشاہ کی آمد پر ''باادب باملاحظہ ہوشیار'' کی آواز ضرور لگائی جاتی تھی لیکن اب بادشاہ وہ بادشاہ نہیں رہا تھا جو وہ پہلے تھا۔ وہ دربار ضرور لگاتا مگر اس میں آنے والے محض رسمی طور پر آتے اور ان کا کام کسی سیاسی مقصد سے متعلق نہ ہوتا۔ مرہٹوں کا وہ زور، جس کی بنا پر شاہ عالم ثانی نے سندھیا کو وکیلِ مطلق کا خطاب دیا تھا، ختم ہو چکا تھا۔ اُمراء کو اب، بادشاہ کے تعلق سے، سازشیں کرنے کی ضرورت بھی باقی نہیں رہی تھی۔ انگریز ریذیڈنٹ دہلی میں موجود تھا اور وہی اصل قوت کا مالک تھا۔ ان حالات میں بادشاہِ دہلی کو ادب و فن کی طرف توجہ دینے کا موقع ملا اور ذوق و غالب ایسے شاعروں کو وہ اہمیت و فروغ حاصل ہوا جو ان کے پیش رووں کو حاصل نہیں تھا۔ یہی حال اودھ کے دربار کا تھا جو اب دہلی سے الگ ہو گیا تھا۔ انگریز نے اودھ کے نواب وزیر کو شاہ اودھ کے خطاب

سے نوازا تھا اور اب وہاں کا بادشاہ، دہلی سے احکامات لینے کے بجائے، اس کا مدِ مقابل بن گیا تھا۔

ان سب تبدیلیوں کے باوجود تہذیبی و معاشرتی ماحول میں کوئی خاص نمایاں تبدیلی ابھی سامنے نہیں آئی تھی۔ مغل تہذیب عوامی نہیں بلکہ طبقۂ خواص کی تہذیب تھی اور یہی طبقہ اس تہذیب کا اجارہ دار تھا۔ اب اردو زبان قلعۂ معلیٰ کی زبان بن کر امیر سے فقیر تک سب کی زبان بن گئی تھی اور بادشاہ و طبقۂ خواص کی آواز، اُردو زبان کے باعث، اب براہِ راست عوام تک پہنچنے لگی تھی اور وہاں بھی ادب اور شعر و شاعری کا چرچا عام ہو گیا تھا۔ میر قدرت اللہ قاسم کے تذکرے ''مجموعۂ نغز'' میں ایسے متعدد شاعروں کے نام آتے ہیں جو طبقۂ عوام سے تعلق رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود عوام سے طبقۂ خواص کا تعلق اب بھی آقا و غلام کا سا تھا۔ درمیانی طبقہ تاجروں اور صنعت کاروں کا تھا جو امراء کا دست نگر تھا اور ان کی ضروریات پوری کر کے زندگی بسر کرتا تھا۔ امراء مہاجن کے قرض دار تھے جو سود پر رقم چلا کر گھن کی طرح اس تہذیب کے نمائندوں کو اندر ہی اندر کھا رہا تھا۔ زمینیں امراء کے پاس ضرور تھیں لیکن زراعت کو، جو معاشی زندگی کی بنیاد تھی، فروغ نہیں دیا جا رہا تھا۔ پیداوار کی تقسیم کا بھی کوئی نظام نہیں تھا۔ اب طبقۂ خواص صرف و محض عیش و عشرت کی زندگی گزار رہا تھا۔ اس عیش پرستی میں ناچ رنگ، شراب و کباب، طوائف اور قمار بازی عام تھی۔ ساتھ ہی تصوف ایک مقبولِ عام رجحان تھا اور اسی لیے صوفیا کی محفلیں درباروں سے زیادہ بارونق تھیں۔ وہی لوگ جو طوائف کے کوٹھوں کو رونق بخشتے اور شراب و قمار بازی میں مصروف نظر آتے، عام طور پر صوفیائے کرام کی محفلوں میں بھی دکھائی دیتے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ یہ دونوں سرگرمیاں لازم و ملزوم کا درجہ رکھتی تھیں اور طوائف و رقاصہ کے کوٹھے اور صوفیوں کی خانقاہوں کے درمیان ایک دیوار ہے اور اس دیوار میں ایک کھڑکی ہے جس سے کسی وقت بھی ایک جگہ سے دوسری جگہ آر جار ہو سکتی ہے۔ غالب بھی اس دور کے نمائندہ فرد تھے اور وہ بھی یہ سب کام ایک ساتھ کرتے تھے۔ تصوف سے بھی اُنھیں گہرا لگاؤ تھا:

یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

وہ شراب خوری، قمار بازی وغیرہ میں کسی سے پیچھے نہیں تھے اور ساتھ ہی جب سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی اُن سے ملنے گئے تو ''اس دن سے مرزا (غالب) نے یہ دستور کر لیا کہ تیسرے دن زینت المساجد میں اُن سے ملنے جاتے اور ایک خوان کھانے کا ساتھ لاتے۔ ہر چند انھوں نے عذر کیا کہ یہ تکلیف نہ کیجیے مگر وہ کب مانتے تھے۔ انھوں نے ساتھ کھانے کے لیے کہا تو کہنے لگے کہ میں اس قابل نہیں ہوں۔ مے خوار، رُوسیاہ، گنہ گار مجھ کو آپ کے ساتھ کھاتے ہوئے شرم آتی ہے البتہ اُلش کا مضائقہ نہیں۔ انھوں نے جب بہت اصرار کیا تو الگ طشتری میں لے کر کھایا''۔[۱]

زندگی کا یہ تضاد دورِ زوال کی سب سے اہم پہچان ہے۔ اس دور میں قوتِ عمل مردہ ہو جانے کی وجہ سے مثبت و منفی تمام عوامل کو یکساں اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ صحیح و غلط کا امتیاز مٹ جاتا ہے اور قوم کے سامنے کوئی واضح مقصد باقی نہیں رہتا اور عمل کا یہ تضاد ہر سمت میں نمایاں رہتا ہے۔ اب غالب اور اُن کے خاندان کو

دیکھیے۔ پہلے غالب کا خاندان ایک عرصے تک مغلوں کا ملازم رہا اور پھر مرہٹوں کا ملازم ہوگیا۔ جب لارڈ لیک نے آگرہ فتح کیا تو غالب کے چچا نصراللہ بیگ خاں وہاں کے صوبے دار تھے۔ اس کے ساتھ ہی وہ انگریزی فوج میں شامل ہوگئے اور اُن کی وفات کے بعد سرکاری پنشن غالب کو بھی ملتی رہی۔ پھر غالب بہادر شاہ کے اُستاد اور درباری ہوگئے جہاں سے انھیں نجم الدولہ دبیر الملک نظام جنگ کا خطاب عطا ہوا۔ روہیلوں سے جنگ کے بعد انگریزوں نے اس علاقے میں ریاست رام پور قائم کردی جس نے اپنا دربار سجانے کے لیے شاہانِ دہلی کی طرح، شاعروں اور دوسرے اہلِ علم و ہنر کی سرپرستی کی۔ غالب کا اس ریاست سے بھی گہرا تعلق رہا۔ سو روپے ماہوار مشاہرہ مقرر تھا۔ بادشاہِ اودھ نصیرالدین حیدر کی شان میں بھی انھوں نے قصیدہ لکھا جہاں سے ملنے والی رقم اہلِ کاروں نے کھالی جس کا ذکر غالب نے ناسخ کے نام اپنے فارسی خطوں میں بھی کیا ہے اور تفتہ کے نام ۱۹؍اگست ۱۸۶۱ء کے ایک خط میں بھی اس کی تفصیل بیان کی ہے [۲]۔ اس دور کے انسان میں عیش پرستی کے ساتھ خود غرضی، لوٹ کھسوٹ اور جبر و استحصال عام تھا۔ محل کھنڈر ہو رہے تھے۔ چوڑا کو دندناتے پھر رہے تھے مگر سب کو اس بات پر اطمینان تھا کہ اب مزید سیاسی تبدیلی نہیں آئے گی۔ غالب کی زندگی میں بھی اس دور کی تمام خصوصیت موجود تھیں۔ اس دور میں لکھے ہوئے ''شہرِ آشوب'' بھی اس صورتِ حال کو بیان کرتے ہیں۔

غالب جس دور میں زندہ تھے وہ عبوری دور تھا۔ وہ ان گنے چنے لوگوں میں سے تھے جن کے خاندان کا تعلق ''غدر'' سے بہت پہلے انگریزوں سے قائم ہو چکا تھا۔ غالب نے اس تبدیلی کو اپنے باطن میں محسوس کیا۔ کلکتہ میں بھی نئی اقدار کو انھوں نے وہاں کے معاشرے میں اپنی آنکھ سے دیکھا تھا۔ غدر، جسے غالب نے ''رستاخیزِ بے جا'' کہا ہے، ایک تیز آندھی کی طرح اُٹھا اور ہر چیز کو مٹاتا ہوا غبار کی طرح بیٹھ گیا۔ غالب اس انقلاب میں ایک مبصر کی حیثیت سے شریک نظر آتے ہیں۔ جس محلے میں وہ رہتے تھے اس کی حفاظت، انگریز کی اجازت سے، راجہ الور کے سپاہی کررہے تھے۔ اسی لیے وہ بچا رہا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد غالب نے دیکھا اور محسوس کیا کہ اب ہر چیز تیزی سے بدل رہی ہے۔ ایک نیا نظام پرانے نظام کی جگہ لے رہا ہے۔ اس بات کو وہ اپنے خطوط کے ذریعے دوستوں تک پہنچاتے رہے۔ انھوں نے دہلی کی تباہی کے نقشے اپنے خطوط میں کھینچے ہیں۔ جامع مسجد دہلی اور لال قلعہ کے درمیان ایک لق و دق میدان کے وجود میں آنے پر اظہارِ افسوس کیا ہے۔ انگریزوں کے ہاتھوں بے قصور لوگوں کو پھانسی پر چڑھانے کو بیان کیا ہے۔ اس زمانے میں وہ ایک خوف میں مبتلا رہے۔ کسی نے بہادر شاہ ظفر کے اعلانِ بادشاہت پر سکہ کہنے کا الزام غالب پر لگا کر شکایت انگریز حکام تک پہنچادی تھی۔ اپنے خطوط میں مختلف لوگوں کو اور اس زمانے کے اخبارات کے لیے غالب نے لکھا تا کہ وہ یہ ثابت کرسکیں کہ یہ سکہ انھوں نے نہیں اُستاد ذوق نے کہا تھا۔ ایک خط میں لکھا: ''نہ وہ حکام ہیں جن کو میں جانتا تھا۔ نہ وہ عملہ ہے جس سے میری ملاقات تھی۔ نہ وہ عدالت کے قواعد ہیں جن کو پچاس برس میں نے دیکھا ہے۔ ایک کونے میں بیٹھا ہوا نیرنگِ روزگار کا تماشا دیکھ رہا ہوں۔ یا حافظ یا حفیظ وردِ زبان

ہے"[۳]۔

غالب ان ہستیوں میں شمار کیے جا سکتے ہیں جو زمانے کو اپنے اندازِ نظر، اپنی جدتِ طبع اور نئے رجحانات سے متاثر کرتے ہیں اور اس طرح خود امر ہو جاتے ہیں۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اگر غالب مغلیہ تہذیب کے دورِ عروج میں ہوتے تو وہ مثلاً شیکسپیئر کی طرح ہر پہلو کے کمال پر نظر آتے۔ وہ بدقسمتی سے ایسے دور میں پیدا ہوئے جب مغلیہ تہذیب مرنے سے پہلے سنبھالا لے رہی تھی۔ اس سنبھالے کی سب سے اہم مثال خود غالب ہیں۔ وہ اپنے زمانے کے غم اور اس کی پسپائی کے ساتھ امید کی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ اُن کے زمانے والے ان کو سمجھنے سے قاصر ہیں لیکن آنے والا زمانہ انھیں ہاتھوں ہاتھ لیتا ہے۔ علامہ اقبال انھیں استاد مانتے ہیں اور گوئٹے سے ان کا مقابلہ کرتے ہیں۔ غالب ایک طرف آنے والے دور کی صبح دیکھ رہے ہیں اور ساتھ ہی ماضی کے اُس کمال سے بھی ہم آہنگ ہیں جو ہر ترقی کرنے والے دور کی اہم خصوصیت ہوتا ہے۔ جب ہم غالب کے خیالات کی دنیا میں جاتے ہیں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کے ہاں ایک کشمکش جاری ہے جو کبھی انھیں پسپائیت کی طرف لے جاتی ہے اور وہ میؔر سے زیادہ غم زدہ نظر آتے ہیں اور کبھی انھیں اتنا بلند پرواز کر دیتی ہے کہ وہ نہایت قوی خیالات اور عزائم کے دعوے دار ہو جاتے ہیں۔ ان کی تخلیقی و فکری قوت انھیں اوپر کھینچتی ہے مگر ساتھ ہی زمانہ انھیں نیچے لے آتا ہے: ع مارا زمانے نے اسد اللہ خاں غالب تمھیں۔ ان دو حالتوں کے درمیان وہ کبھی شکوہ شکایت کرتے نظر آتے ہیں اور کبھی فرار کی راہیں ڈھونڈتے ہیں مگر ان کی ذہنی ہستی زمانے سے لڑتی اور مقابلہ کرتے ہے: ے گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی، غالب دلّی کی آخری بہار کا گل سرسبد ہیں۔ دلّی کی اس آخری بہار میں، تباہی و بربادی کے باوجود، ایک عظمت ہے۔ زوال پذیر زمانے کا تضاد غالب کے اندر بھی موجود ہے۔ ایک طرف بدلتی ہوئی دنیا کے تقاضے ہیں اور دوسری طرف عظیم ماضی کی پُرشکوہ یادیں ہیں۔ اکبر اعظم کا قائم کیا ہوا جاگیردارانہ نظام اب بھی شکستہ و کمزور حالت میں قائم ہے اور اُس کے پروردہ لوگ ماضی کی عظمت کو دیکھ رہے ہیں۔ انگریزی حکومت اور سرمایہ داری کا عمل دخل ابھی بنگال تک ہی پہنچا ہے اور دلّی ابھی دور ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے غالب کے سفرِ کلکتہ کو بڑی اہمیت دی ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ پرانی ڈگر پر چلنے والے غالب، نئے زمانے کا کس قدر اثر قبول کر سکتے تھے۔ کلکتہ میں عہدہ دارانہ نظام سے ان کی مڈ بھیڑ ہوئی۔ اس نظام نے انھیں قبول نہیں کیا اور وہ ناکام واپس آئے لیکن ساتھ ہی سرمایہ دارانہ نظام کی شان و شوکت اور اس سے وابستہ رنگ رلیاں ایک نئے تعجب خیز اور دلچسپ تجربے کی طرح آئیں اور گہرا اثر چھوڑ گئیں۔ وہ پرانے نظام کے آدمی تھے مگر انھوں نے آفاقی انسان اور سچے شاعر کی حیثیت سے یہ ضرور دیکھا کہ وہاں ایک نئی زندگی اُبھر رہی ہے۔ انگریزی نظام کی جارحیت اور جبر و استحصال جس سے بعد میں غدر کے زمانے سے واسطہ پڑا تھا، یہاں ان کے سامنے نہ آ سکیں لیکن اتنا ضرور ہوا کہ جب دونوں نظاموں کا مقابلہ کیا تو اس نئے نظام کو پہلے نظام سے بہتر جانا اور ان کے کھلے دل و دماغ نے اسے قبول بھی کر لیا۔ انھوں نے

انگریزوں کی مدح میں جو قصیدے لکھے وہ محض مدح نہیں ہیں بلکہ نئی دنیا کی خوبیوں کا اعتراف ہیں۔ سرسید نے ''آئین اکبری'' جدید انداز کے مطابق مرتب کی اور جب مرزا غالب سے تقریظ کی فرمائش کی تو انھوں نے ایک مثنوی بزبانِ فارسی لکھ کر بھیج دی۔ اس مثنوی میں قدیم اور جدید آئین کا مقابلہ کر کے انگریز کے آئینِ جدید اور سائنسی ایجادات کو سراہا گیا تھا۔ یہ آواز اس دور میں سب سے الگ آواز تھی:

گرز آئیں میر وو باما سخن — چشم بکشا و اندریں دیر کہن
صاحبانِ انگلستاں رانگر — شیوہ و انداز اینان رانگر
تاچہ آئینہا پدیر آوردہ اند — آنچہ ہرگز کس نہ دید، آوردہ اند
حق ایں قوم است آئیں دشتن — کس نے تیار د ملک بہ زیں در شتن
دار و دانش رابہم پیوستہ اند — ہندرا صد گونہ آئیں بستہ اند
آتشے کز سنگ بیروں آورند — ایں ہنرمنداں زخس چوں آورند
تاچہ افسوں خواندہ اند اینان بر آب — دُود کشتی راہمی راند وور آب
گہ دُخاں کشتی بہ جیجوں می برد — گہ دُخاں گردوں بہ ہاموں می برد
نغمہ ہا بے زخمہ از ساز آورند — حرف چوں کائر بہ پرواز آورند
ہیں نمی بینی کہ ایں دانا گروہ — درد و دم آرند حرف از صد کروہ
رُو بہ لندن کاندراں رخشندہ باغ — شہر روشن گشتہ در شب بے چراغ
کاروبار مردم ہشیار بیں — در ہر آئیں صد نو آئیں کار بیں
پیش ایں آئیں کہ دارد روزگار — گشتہ آئینِ دگر تقویم پار

اور کہا:

مردہ پرور دن مبارک کار نیست — خود بگو کاں تیز جو گفتار نیست

کلکتہ کی نئی زندگی نے غالب کو بہت متاثر کیا تھا۔ انگلستان میں ریل گاڑی کے چلنے پر انگریزی زبان کے مشہور شاعر ولیم ورڈز ورتھ (۱۷۷۰ء-۱۸۵۰ء) کو تو یہ فکر دامن گیر ہوئی تھی کہ ریل کی سیٹی کی آواز سے پہاڑوں، وادیوں کے جانوروں اور پرندوں پر کیا گزرے گی لیکن غالب (۱۷۹۷ء-۱۸۶۹ء) کو اس کے وجود سے ایک نئی دنیا آباد ہوتی دکھائی دے رہی تھی۔ وہ اب نئے دور کی آمد پر مست ہو کر غزل خوانی کر رہے تھے۔ غالب کی وہ غزل دیکھیے جو ۲۹ ستمبر ۱۸۳۷ء۔ جنوری ۱۸۳۸ء کے درمیان لکھی گئی تھی [۴] اور جس کے مزاج میں نئے دور کی صبح کی آمد کی لے شامل ہے اور جس کا مطلع یہ ہے:

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند — شمع کُشتند و ز خورشید نشانم دادند

نئی روشنی کی طرف غالب کا یہ میلان دیکھ کر اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس وقت برصغیر میں جو ڈراما ہو رہا تھا مستقبل میں اس کے اثرات انھیں صاف دکھائی دے رہے تھے۔ غالب نے، جیسا کہ ہم کہہ آئے

ہیں، غدر کو ''رستاخیزِ بے جا'' کہا ہے۔ ''دستنبو'' میں بھی ان کا اندازِ نظر رجعت پسندانہ نہیں ہے۔ اپنے خطوط میں جو وہ دوستوں کے بچھڑنے، مسلمانوں پر ظلم اور بے وجہ پھانسی پر چڑھانے اور دلّی کی بربادی کا ذکر بڑے دردمندی کے ساتھ کرتے ہیں تو یہ سب معاملات ذاتی نوعیت اور انسانی سطح کے ہیں۔ انھوں نے دیکھ لیا تھا کہ انگریزی حکومت اب قائم ہوگئی ہے۔ ان کا آئین زمانے کے تقاضوں کے مطابق ہے اور یہی مستقبل کا آئین ہے۔ بہادر شاہ ظفر نام کے بادشاہ ہیں اور انگریز کے دست نگر ہیں۔ انھیں پرانے نظام کے کھوکھلے پن کا بھی احساس تھا۔ انھیں اس کا بھی اندازہ ہوگیا تھا کہ جو نظر آرہا ہے وہ نہیں ہے اور جو نظر نہیں آرہا ہے وہ اصل میں ہے۔ وہ نئے نظام، نئی زندگی اور نئی سائنسی ایجادات سے متاثر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب نے، خلوص کے ساتھ، اپنے دور کے بدلتی ہوئی قدروں کا ساتھ دیا اور یہی بات انھیں اپنے دوسرے ہم عصروں سے ممتاز کرتی ہے۔ آج ذوق و مومن کے برخلاف وہی پورے طور پر اپنے اور آنے والے دور کے نمائندہ ہیں۔ ان کا دور صبح کاذب ہے جسے لوگ رات کہہ رہے ہیں لیکن غالب اسے رات کہتے ہوئے بھی صبح صادق کی نمود دیکھ رہے ہیں اور اسی لیے ان کے خیالات بیک وقت ایک طرف اپنے ماضی سے اور دوسری طرف مستقبل سے جُڑے ہوئے ہیں۔ شعر کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ عروض اور علم بیان کی طرف نہیں جاتے، جو دوسرے شعرا کے لیے کمالِ فن کا درجہ رکھتا ہے، بلکہ وہ ''ورائے شاعری چیزے دگر کے قائل ہیں'' [۵]۔ یہی ورائے شاعری ان کے کلام میں موجود ہے۔ غزل ان کے دور کی مقبول ترین صنفِ سخن تھی لیکن یہاں بھی وہ یہ کہہ رہے ہیں:

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہئے وسعت مرے بیاں کے لیے

اس شعر سے بھی ان کے باطن میں اُٹھنے والی اس تخلیقی کش مکش کا اندازہ ہوتا ہے جس سے غالب دو چار تھے۔ وہ اس ذہن سے، جو انگریزوں کی سیاسی، معاشی اور سائنسی ایجادات کا بانی ہے، واقف نہیں تھے۔ ان کے ذہن پر تو تصوف، روایتی مذہبی مباحث، جو اُن کے خطوط اور ''مثنوی ابر گہر بار'' میں نظر آتے ہیں، حاوی تھے مگر اس کے باوجود انھیں وہ بھی نظر آرہا تھا جس کے بیان کے لیے ''کچھ اور وسعت'' کی ضرورت انھیں محسوس ہوتی ہے۔ جب ہم غالب کی تحریروں سے ان کے تنقیدی خیالات کو جمع کر کے ایک نظریہ وضع کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو پتا چلتا ہے کہ وہ اُسی روایت کے حامل و عامل ہیں جس پر میر و سودا اور اس روایت کے دوسرے شاعر چل رہے تھے۔ اس روایت میں سارا زور الفاظ، تراکیب اور وزن کی صحت پر دیا جاتا تھا۔ غالب بھی اپنے شاگردوں کے کلام پر اصلاح دیتے ہوئے جن غلطیوں کی نشان دہی کرتے ہیں وہ زبان و بیان ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔ وہ اپنے زمانے کے پیشہ ور شاعر ہیں اور اپنے پیشے کی پرانی روایت و رسوم کو سختی سے قائم رکھتے ہیں۔ وہ عرفی، طالب، حافظ، سعدی، صائب، بیدل، ظہوری وغیرہ کے پیرو ہیں اور کلام کی سند شعرائے قدیم ہی کے ہاں تلاش کرتے ہیں اور وہ بات جو کسی پرانے شاعر نے نہ کہی ہو اسے مستند نہیں مانتے اور کہتے ہیں:

ذوقِ فکرِ غالب را بُردہ ز انجمن بیروں
باظہوری وصائب محو ہم زبانیہا ست
ہمہ تازہ گشتہ غالب روشِ نظیری از تو
سزد ایں چنیں غزل را بہ سفینہ ناز کردن
چند رنگیں نکتہ و دلکش، تکلف برطرف
دیدہ ام دیوانِ غالب انتخا بے بیش نیست

''برہانِ قاطع'' کی بحث بھی لفظوں اور قدیم شعرا سے اسناد کے اروگرد ہی گھومتی ہے۔ غالب اس نظریہ شعر سے ناواقف ہیں جو مستقبل قریب میں انگریزی تعلیم کے زیرِ اثر اہم ہونے والا تھا۔ شاعری میں وہ پرانے طرزِ شعر پر چلتے ہیں اور کہتے ہیں:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

علم بیان اور علم بدیع ومعانی کی تمام خوبیاں اور خرابیاں ان کے ہاں موجود ہیں لیکن ساتھ ہی وہ یہ بھی محسوس کرتے اور کرادیتے ہیں کہ ان کے لیے ''مشاہدۂ حق'' یعنی شاعرانہ تجربہ اہم ہے اور یہ ایک الہامی چیز ہے۔ وہ انگریزی شاعروں کے تصورِ الہام سے تو ناواقف ہیں لیکن جس چیز کی لفظ الہام (INSPIRTION) ترجمانی کرتا ہے وہ انھیں اپنی شاعری میں واضح طور پر دکھائی دیتی ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے
شعرِ غالب بنود وحی و نگوییم ولے
تو ویزداں نتواں گفت کہ الہامے ہست

غالب اپنے فن اور اپنے زمانے کو اپنی الہامی قوت کے لیے ناکافی سمجھتے تھے اور ایک آنے والے باغ کا تصور کرتے تھے:

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج میں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ہوں

وہ شعری تجربے سے بخوبی واقف ہیں اور الہام کے ساتھ ساتھ شعور سے بھی کام لیتے ہیں:

ترکِ صحبت کردم و در بندِ تکمیل خودم
نغمہ ام جاں گشت، خواہم درتنِ ساز افگنم

یہ محض فن کاری ہی نہیں ہے بلکہ ایک جمالیاتی مقصد بھی (جو اصلاح کا ذریعہ ہوسکتا ہے) ان کی شاعری میں موجود ہے:

تا بادہ تلخ ترشود و سینہ ریش تر بگوازم آبگینہ و در ساغر افگنم

وہ غم کی ترجمانی کے تزکیاتی اثر سے بھی واقف ہیں:

غم لذتے ست خاص کہ طالب بہ ذوق آں
پنہاں نشاط ورزد و پیدا شود ہلاک

یہ رویہ میرؔ کے تخلیقی رویے سے مختلف بلکہ بالکل مختلف ہے:

طور یہ اس جوان سے ہے نامرادی کی رسم میر سے ہے نکلا

شعر کے اس جمالیاتی وتزکیاتی اثر سے آگے بڑھ کر سماجی ونفسیاتی مقصد بھی ان کے پیشِ نظر ہے:

خارہا از گرمی رفتارم سوخت منتے بر قدم راہ روا نست مرا

شعر میں ان تمام نئے عناصر کی آمیزش کے باعث وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ ان کی شاعری کے ان پہلوؤں کو ان کا زمانہ نہیں سمجھ سکتا۔ گلشن ناآفریدہ کا وہ دور، جس کے وہ عندلیب ہیں، ان کے بعد آئے گا اور پھر دنیا زمانے میں ان کے شعر کی شہرت ہوگی:

کوکبم را در عدم اوجِ قبولے بودہ است شہرتِ شعرم بگیتی بعدِ من خواہد شدن

اور آج ہم دیکھ رہے ہیں کہ غالب ہی اپنے دور کے حاصل ہیں جب کہ دوسرے معاصر شعرا اس لیے فرسودہ ہوگئے کہ وہ اپنی روایت سے اوپر اُٹھ کر، آنے والے زمانے کا احساس نہ کرسکے اور صرف اسی روایت کی تکرار کرتے رہے۔

آج غالب اسی لیے آفاقی شاعر ہیں اور مشرق ومغرب کے تمام آفاقی شاعروں کے اصول ان کے ہاں نظر آتے ہیں۔ ارسطو سے لے کر غالب کے ہم عصر میتھیو آرنلڈ (۱۸۲۲ء-۱۸۸۸ء) تک جتنے بھی تنقیدی اصول قائم ہوئے اُن سب پر اُن کی شاعری پوری اُترتی ہے۔ غالب کا ہندوستان اس وقت ملکہ وکٹوریہ (۱۸۱۹ء-۱۹۰۱ء) کے زیرِ نگیں تھا، جس کی تخت نشینی ۱۸۳۷ء میں ہوئی تھی، اور یہاں بھی جدید تعلیم کے ساتھ وکٹورین عہد کے رجحانات نئی نسل میں مقبول ہورہے تھے۔ غالب نے ملکہ وکٹوریہ کی شان میں فارسی زبان میں تین قصیدے لکھے جو ملکہ تک بھی پہنچے۔ غالب انگریزی ادب وشعر سے تو بالکل واقف نہیں تھے لیکن جیسا کہ بڑے اور عظیم شاعر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے دور کی روح کو نامعلوم الہامی طریقے سے پہچان لیتا ہے، غالبؔ نے بھی اپنے اور آنے والے دور کی روح کو پہچان کر اپنی اردو و فارسی شاعری ونثر میں اس طرح بیان کردیا ہے کہ جب یہ دور، یہاں کے معاشرے پر غالب آکر کھلا تو ان کی نظم ونثر نئی نسل سے مکالمہ کرنے لگی اور آج تک پوری طرح ہم کلام ہے۔ غالب نے ماضی کی روایت کو آنے والے دور سے ملا کر ایک ایسا عظیم الشان کارنامہ انجام دیا جو رہتی دنیا تک قائم ودائم رہے گا۔ غالب کے بعد آنے والی نسل کے ممتاز ترین شاعر و مفکر حضرت اقبال بھی گلشنِ ویمر میں خوابیدہ گوئٹے کو جنابِ غالب کا ہم نوا بنا کر یہی کہتے ہیں:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا

خود غالب کو یہ احساس تھا، جس کا اظہار انھوں نے علائی کے نام اپنے ایک خط میں کیا ہے، کہ ''مجھے اپنے ایمان

کی قسم میں نے اپنی نظم و نثر کی داد بہ اندازۂ بالیست پائی نہیں۔ آپ ہی کہا آپ ہی سمجھا۔ قلندری و آزادگی، ایثار و کرم کے دواعی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں بقدر ہزار یک ظہور میں نہ آئے" [۶]۔ لیکن اس کے باوجود انھیں یقین تھا، جس کا ذکر عبدالرزاق شاکر کے نام اپنے ایک خط میں کیا ہے کہ:

"نظم و نثر کے قلمرو کا انتظام ایزدِ دانا و توانا کی عنایت و اعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اُس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام و نشان باقی و قائم رہے گا"۔ [۷]

یہی مرزا غالب آج ہماری تہذیب کے ممتاز ترین نمائندے ہیں جن کے حالات، شخصیت و تخلیقات کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے لیکن پہلے اس دور میں دوسرے بڑے شعرا مثلاً شاہ نصیر، ذوق، مومن وغیرہ کے اثرات کو بھی دیکھتے چلیں۔

[۲]

غالب اور اُن کے دور کی تو یہ صورت تھی لیکن اس دور پر شاہ نصیر کا اثر بھی نمایاں اور واضح ہے۔ خصوصاً خارجی اثرات بہت نمایاں ہیں۔ مثلاً شاہ نصیر کے زیر اثر سہ غزلہ، چہار غزلہ، پنج غزلہ وغیرہ مقبول ہوئے۔ اس طرح طرحی غزلوں میں سنگلاخ زمینوں کا رواج عام ہو گیا۔ قصیدہ نما طویل غزلیں اُستادانہ کمال کا اظہار بن گئیں۔ مبالغے میں غیر فطری غلو در آیا۔ صنائع بدائع اور خصوصاً رعایتِ لفظی کا استعمال حُسنِ غزل بن گیا۔ جذبہ و احساس شاعری سے غائب ہو گئے۔ عشق روحِ شاعری نہیں رہا اور اس کی جگہ حسن کی پرستش نے لے لی اور یہ بھی حسنِ محبوب کے ظاہر اور آرائش جمال تک محدود تھی۔ یہی طرزِ فکر ناسخ کا تھا:

دیوان کیوں بھروں نہ حسینوں کے ذکر سے
قرآن میں بھی ذکر ہے غلمان و حُور کا

(ناسخ دیوانِ دوم)

شاہ نصیر کے زیر اثر معنی آفرینی و مضمون بندی بال کی کھال نکالنے کا ہنر بن گئی۔ یہی وہ معنی آفرینی ہے جسے مصحفی نے "معنی بیگانہ" کہا تھا [۸] اور جو ناسخ کے ہاں ایک تحریک بن کر اُبھری تھی۔ معنی کی صورت یہ ہے کہ بظاہر گہرے معنی کا احساس ہوتا ہے لیکن غور کرنے پر کوہ سے کاہ برآمد ہوتا ہے۔ تہذیبی کھوکھلا پن دہلی اور لکھنؤ دونوں جگہ پر موجود تھا اور دونوں جگہ کے شعرا زوال تہذیب کی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔ یاد رہے کہ لکھنؤ اور دہلی میں تہذیبی سطح پر کوئی خاص فرق نہیں تھا اور اس طرح زبان میں بھی صرف چند الفاظ اور تذکیر و تانیث کے علاوہ کوئی خاص فرق نہیں تھا۔ البتہ ایک فرق یہ ضرور تھا کہ دہلی والے بول چال کی زبان و محاورہ کو پسند کرتے تھے اور لکھنؤ میں یہ استعمال کم تھا۔ جب ناسخ کی شاعری کا غلغلہ بلند ہوا تو دہلی والوں نے "خیال بندی" کو تو پسند کیا لیکن زبان و بیان میں دہلوی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے بول چال کی زبان و محاورہ کو اہمیت دی۔ بعد میں دہلی کا یہ رنگِ بیان ناسخ کے شاگردوں مثلاً علی اوسط رشک، کلب حسین نادر، خواجہ وزیر اور

حاتم علی مہر وغیرہ کے ہاں ایک رجحان بن کر نمودار ہوا۔ شاگردانِ آتش نے بھی زبان کی شاعری کو اہمیت دی جس میں رند، صبا، شرف، نسیم لکھنوی اور مرزا شوق وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ شاہ نصیر اسی زبان ومحاورہ کے وہ شاعر تھے جن کا اثر نہ صرف معاصر شعرا نے قبول کیا بلکہ ذوق سے ہوتا ہوا یہ اثر داغ دہلوی کی شاعری تک پہنچا۔ اردو زبان کے ارتقا اور تاریخی عمل کے اعتبار سے شاہ نصیر نے جو فائدہ اُردو زبان کو پہنچایا وہ اس دور میں بے مثال ہے۔

اس دور میں نئی نئی زمینوں کو جو اہمیت حاصل ہوئی اس کا منبع ومخرج شاہ نصیر ہی تھے۔ انھوں نے بے شمار نئی زمینیں وضع وتخلیق کیں۔ شاہ نصیر کی یہ زمینیں اس دور میں سارے ہندوستان میں گردش کرتی تھیں جن پر بے شمار شاعروں نے طبع آزمائی کی۔ غالب کے ہاں بھی شاہ نصیر کی زمینوں میں کئی غزلیں ملتی ہیں۔

انگریزی اقتدار وتسلط اور انگریزی زبان کے رواج کی وجہ سے بہت سے انگریزی الفاظ ضرورتاً لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے اور شعرا نے اپنی زبان میں بھی انھیں استعمال کیا۔ شاہ نصیر کے کلام میں پرمٹ، ڈاکٹر، وائل، پلٹن کے الفاظ استعمال میں آئے ہیں۔ خود غالبؔ کے ہاں گلاس، لمبردار، لاٹ (لارڈ) وغیرہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں لیکن یہ سب الفاظ اردو زبان کے مزاج اور اس کی صوتیات میں ڈھل کر استعمال میں آئے ہیں۔

اس دور میں ہر قسم کے مضامین غزل میں باندھے جانے لگے اور اس کے ساتھ غزل کا ذخیرۂ الفاظ بھی وسیع تر ہو گیا۔ اس دور میں تصوف کی روایت بھی مقبول وبرقرار رہتی ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں ''تصوف'' میں بھی خارجیت حاوی ہے۔ مختلف النوع، دور از قیاس، تہ دار و پے چیدہ مضامین کے باندھنے سے طرز ادا واسلوبِ بیان میں وہ تنوع پیدا ہوا جو اس دور کی دین ہے۔ شاہ نصیر کا معیارِ شاعری یہ تھا:

اے نصیر اک لطف ہے جب شعر کہنے کا کہ ہوں
معنی و مضموں کے گُل باغِ سخن میں آئینہ

اس دور میں سید احمد شہید کی تحریک کا اثر علماء ومشائخ کے ساتھ اس دور کے ممتاز شعرا، خطیبوں اور دانش وروں کے فکر وعمل میں واضح طور پر نظر آتا ہے۔ یہ اثر غالب وشیفتہ، ذوق ومومن کے ہاں بھی نمایاں ہے۔ دوسری صف کے شعرا میں بھی یہ اثرات ملتے ہیں۔ آج غزل کے کنایات ورمزیات میں یہ پہلو چھپ گیا ہے لیکن اس دور کے لوگوں کے لیے مومن، ذوق اور دوسرے شعرا کے اشعار براہِ راست ذہن کو اس ''تحریک'' کی طرف مبذول کرتے تھے۔ سید احمد شہید نے امیر خاں کی فوج کی بڑی محنت سے تربیت کر کے اُسے جذبۂ جہاد سے سرشار کیا تھا۔ جہاد اور فتح کے بعد سید صاحب امیر خاں کو بادشاہِ ہند بنانے کا ارادہ رکھتے تھے لیکن جب امیر خاں نے پست ہمتی سے انگریز جنرل ڈیوڈ اوکٹرلونی سے معاہدہ کر کے پنڈاروں کے اس لشکرِ عظیم کو، سید صاحب کی مرضی کے خلاف، برخاست کر کے بے یار ومددگار چھوڑ دیا تو اس تحریک کا زور بھی ٹوٹ گیا۔ پنڈاری (مجاہد) ڈاکو لٹیرے کہلائے اور ان کو ختم کرنے کے لیے انگریزوں نے ہر ممکن حربہ استعمال کیا۔ اس پر

ہم مطالعۂ ذوق میں آئندہ صفحات میں بحث کریں گے۔ یہاں مومن کے چند شعر دیکھیے جو اس تحریک کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مومن کو اس بات کا قلق ہے کہ ملک گیری کا جو منصوبہ، سید صاحب امیر خاں کی وساطت سے پورا کرنا چاہتے تھے، وہ پایۂ تکمیل کو نہ پہنچ سکا۔ مومن کے ذیل کے شعر میں ''گریہ'' [۹] امیر خاں کا ہمت ہار کے سرنگوں ہو جانے کی طرف اشارہ کر رہا ہے ورنہ نالہ ایسا کھینچا تھا کہ ہر جگہ آگ لگ جاتی:

جو گریہ تر نہ کر دیتا تو جیسے نالہ کھینچا تھا
چمن میں، کوہ میں، صحرا میں آتش جابہ جا لگتی
کیا ٹھہرے فوجِ غم کے مقابل فغان و آہ
جمتے نہیں ہیں لشکرِ برباد کے قدم
دھوتا ہے عہد نامۂ غیر اپنا حال دیکھ
آبِ حیا نے خطِ جبیں کیا مٹا دیا

(مومن)

ابراہیم ذوق بھی اس دور پر اپنا نقش چھوڑتے ہیں۔ وہ پوری طرح اس تصورِ حقیقت سے وابستہ تھے جس کی کوکھ سے وہ تہذیب پیدا ہوئی تھی جو زندہ صورت میں چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی اور اب بدلتے ہوئے سیاسی منظر میں تیزی سے اپنی حیثیت گنوا رہی تھی۔ قلعۂ معلی اسی تہذیب اور اس کے رکھ رکھاؤ کا صدر مقام تھا اور ذوق اسی تہذیب کے بادشاہ کے اُستاد اور ملک الشعرا تھے۔ اپنے دور میں ذوق کی عام مقبولیت کا راز یہ تھا کہ وہ اپنی شاعری سے اسی تہذیب کی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔

تخلیقی سطح پر ذوق نے دو کام کیے۔ ایک یہ کہ اس زوال پذیر تہذیب کو، جو اُن کے چاروں طرف ابھی زندہ تھی، اپنی زبان میں سمو کر اور اظہار بیان کو مانجھ کر ایک خوب صورت و توانا روپ دے دیا اور اپنی شاعری میں اس تہذیب کو جذب کر کے اس کی ایسی تصویر بنا دی کہ سارے معاشرے کی نظر اس پر جم گئی۔ ذوق کی شاعری اس تہذیب کے کپڑے کو ''روایت'' کی ناپ کے مطابق کاٹ کر اور سی کر تیار کرتی ہے۔ یہی ذوق کی انفرادیت اور اس دور میں ان کی مقبولیت کا راز تھا۔ ذوق کی شاعری سے ہم اس روایت کا سراغ لگا سکتے ہیں جو انگریزی نظام میں جذب ہو کر آج اس صورت میں باقی نہیں رہی جس صورت میں وہ ذوق کے زمانے میں زندہ و موجود تھی۔ غالب کا دوران سب اثرات کا دلچسپ مجموعہ ہے جہاں ایک طرف روایت بھی باقی رہتی ہے اور دوسری طرف مستقبل کے رجحانات بھی نمایاں ہو کر اردو شاعری کو تازہ دم کر کے، جدید دور میں لا کھڑا کرتے ہیں اس دور میں، اہمیت کے اعتبار سے ذوق کا نام سب سے پہلے آتا تھا اور غالب کا نام مومن کے بعد یعنی ذوق، مومن، غالب لیکن جلد ہی اہمیت کے اعتبار سے یہ ترتیب بدل کر غالب، مومن اور ذوق ہو گئی اور یہی ترتیب آج تک باقی و برقرار ہے اور آئندہ بھی یہی رہے گی۔ اسی ترتیب کے پیشِ نظر ہم غالب کا مطالعہ پہلے کریں گے اور اس کے بعد پھر دوسرے شعرا کا مطالعہ زمانی ترتیب سے کریں گے۔

حواشی:

[۱] تذکرہ غوثیہ، ملفوظات سید غوث علی شاہ قلندر، ص ۸۳-۸۴، ناشر اللہ والے کی قومی دوکان لاہور، تالیف ۱۸۸۴ء

[۲] خطوطِ غالب، جلد اوّل، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۱۰۸-۱۰۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۶۹ء

[۳] خطوط غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر بنام سید بدر الدین کاشف، ص ۸۱۷، مورخہ ۱۳ مئی ۱۸۶۳ء، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۴] غزلیات فارسی (غالب)، مرتبہ وزیر الحسن عابدی، ص ۱۶۷-۱۶۸، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۵] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، خط بنام چودھری عبد الغفور خاں سرور، ص ۵۷۳، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۶] خطوط غالب، جلد اوّل، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۰۴، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۷] خطوط غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۱۷، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۸] ریاض الفصحاء، مصحفی، ص ۳۵۷، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۹] موضوع سخن، خواجہ منظور حسین، ص ۲۲ و ص ۲۳ نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۷۸ء

دوسرا باب

سوانح، خاندانی پس منظر، ولادت، حالات، پنشن کا قضیہ، کلکتہ کا معرکہ، برہان قاطع کا معرکہ، قید کا واقعہ، مقدمہ ازالہ حیثیت عرفی، وفات

خاکِ توران کا ایک تُرک نژاد ایبک سردار، اپنے باپ سے رُوٹھ کر، سمرقند سے ترکِ وطن کر کے سرزمین ہند میں داخل ہوا۔ لاہور پہنچا تو وہاں معین الملک میر منو حاکم وقت تھے۔ اس سپاہی پیشہ ایبک سردار نے وہیں معین الملک کی ملازمت اختیار کر لی۔ نومبر ۱۷۵۳ء میں جب معین الملک وفات پا گئے تو بگڑتے حالات کو دیکھ کر یہ سردار لاہور سے دہلی آ گیا۔ یہاں اس وقت شاہ عالم ثانی بادشاہِ وقت تھے اور مغلیہ سلطنت انتشار کے بوجھ سے بُری طرح نڈھال تھی۔ دہلی آئے تو وہاں نواب ذوالفقار الدولہ میرزا نجف خاں میر بخشی کے عہدے پر فائز تھے۔ یہ ایبک سردار اُن سے وابستہ ہو گیا اور جب نجف خاں نے حالات کو ذرا سا ٹھیک کیا تو اُس نے اس ترک سردار میرزا قوقان بیگ خاں کو پہاسو کا پرگنہ ذات اور رسالے کی تنخواہ کے لیے مقرر کر دیا اور یہیں دہلی میں اس سردار نے سکونت اختیار کر لی۔ یہی تُرک سردار میرزا قوقان بیگ خاں، میرزا اسد اللہ بیگ خاں غالب کے دادا تھے۔ یہیں دہلی میں مرزا غالب کے والد میرزا عبداللہ بیگ خاں پیدا ہوئے۔ یہ سب حالات و واقعات میرزا غالب نے اپنے فارسی و اردو خطوط میں بھی بیان کیے ہیں [۱]۔ غالب نے اپنے حالات، جو تذکرہ مظہر العجائب کے لیے لکھے تھے، بتایا ہے کہ

> ''اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ، غالب تخلص، قوم کا تُرک سلجوقی، برکیارق سلجوقی کی اولاد میں سے، اس کا دادا قوقان بیگ خاں، شاہ عالم کے عہد میں سمرقند سے دلّی میں آیا۔ پچاس گھوڑے اور نقارہ نشان سے بادشاہ کا نوکر ہوا۔ پہاسو کا پرگنہ، جواب سُمرو کی بیگم کو سرکار سے ملا تھا، وہ اس کی جائیداد میں مقرر تھا۔ باپ اسد اللہ خاں مذکور کا عبداللہ بیگ خاں دلّی کی ریاست چھوڑ کر اکبر آباد میں جا رہا'' [۲]۔

مرزا قوقان بیگ کی اولاد میں چار لڑکے اور تین لڑکیاں تھیں جس کی تصدیق اس خط سے ہوتی ہے جو غالب نے اپنی آخری زندہ پھوپھی کے انتقال پر منشی نبی بخش حقیر کو لکھا تھا کہ ''منگل کے دن، ۱۸ ربیع الاوّل (۱۲۷۰ھ) کو شام کے وقت وہ پھوپھی کہ میں نے بچپن سے آج تک اس کو ماں سمجھا تھا اور وہ بھی مجھ کو بیٹا سمجھتی تھی، مر گئی۔ آپ کو معلوم رہے کہ پرسوں میرے گویا نو آدمی مرے۔ تین پھپھیاں اور تین چچا اور ایک باپ اور

ایک دادی اور ایک دادا یعنی اس مرحومہ کے ہونے سے میں جانتا تھا کہ یہ نو آدمی زندہ ہیں اور اس کے مرنے سے میں نے جانا کہ یہ نو آدمی آج یک بار مر گئے''۔[۳]

سپہ گری صدیوں سے اس خاندان کا پیشہ تھا۔ ان کے والد عبداللہ بیگ خاں اور چچا نصر اللہ بیگ خاں بھی روایتِ خاندان کے مطابق اسی پیشے سے وابستہ اور معزز تھے۔''غالب کے والد عبداللہ بیگ خاں پہلے لکھنؤ میں آصف الدولہ کے ہاں نوکر رہے۔ وہاں سے حیدر آباد (دکن) چلے گئے اور نواب نظام علی خاں کے پاس تین سو سواروں کی جمعیت کے ساتھ ملازم رہے۔ یہ ملازمت کئی برس جاری رہی کہ ایک خانہ جنگی کے سبب ختم ہوگئی۔ وہاں سے وہ آگرہ چلے آئے اور یہاں ان کی شادی خواجہ میرزا غلام حسین خاں کمیدان کی صاحبزادی عزت النساء بیگم سے ہوئی''[۴] ان سب باتوں کا ذکر بھی غالب نے اپنے خطوط میں کیا ہے[۵] شادی کے بعد عبداللہ بیگ خاں تلاش روزگار میں الور کے راجا بختیار ورسنگھ کے پاس چلے گئے لیکن ''راجا بختیاورسنگھ نے ابھی ان کو کوئی خاطر خواہ نوکری نہیں دی تھی کہ اتفاق سے انھیں دنوں ایک گڑھی کے زمیندار راج سے پھر گئے۔ جو فوج اس گڑھی پر سرکوبی کے لیے بھیجی گئی اس کے ساتھ میرزا عبداللہ بیگ خاں کو بھی بھیجا گیا''۔[۶] راج گڑھ کے مقام پر اس باغی زمیندار سے سامنا ہوا اور وہیں گولی لگنے سے اُن کا انتقال ہوگیا۔ یہ ۱۸۰۲ء کا واقعہ ہے[۷] راجا الور نے دو گاؤں سیر حاصل اور کسی قدر روزینہ عبداللہ بیگ خاں کے بچوں کی پرورش کے لیے مقرر کر دیا جو ایک مدت تک جاری رہا۔[۸] میرزا غالب نے ۱۸۶۰ء میں جو قصیدہ راجا شیو پرشاد دھیان سنگھ والی الور کی شان میں لکھا تھا اس میں بھی اپنے والد کے میدانِ جنگ میں مارے جانے کا ذکر کر کے اپنی قدیم نیازمندی کی شہادت دی ہے:

کافی بود مشاہدہ، شاہد ضرور نیست　　　درخاک راج گڑھ پدرم رابود مزار[۹]

وفاتِ والد کے وقت غالب کی عمر کم و بیش پانچ سال اور چھوٹے بھائی یوسف بیگ خاں کی عمر تقریباً تین سال تھی۔ بہن، جو عرف عام میں چھوٹی خانم کہلاتی تھیں، دونوں بھائیوں سے بڑی تھیں اور میرزا جیون بیگ بدخشی کے صاحبزادے اکبر بیگ سے بیاہی گئی تھیں[۱۰]۔ اسد اللہ بیگ خاں غالب اسی ممتاز ترک خاندان کے چشم و چراغ تھے۔

ولادت:

میرزا محمد اسد اللہ بیگ خاں ولد میرزا عبداللہ بیگ خان عرف میرزا دولھا کے ہاں ۸؍رجب ۱۲۱۲ھ مطابق ۲۷؍دسمبر ۱۷۹۷ء کو، بدھ کے دن، سورج نکلنے سے چار گھڑی پہلے، خواجہ میرزا غلام حسین خاں کمیدان کی بیٹی عزت النساء بیگم کے بطن سے آگرہ میں پیدا ہوئے۔ آگے چل کر یہی بچہ میرزا غالب کے نام سے ایسا مشہور ہوا کہ رہتی دنیا تک اس کا نام زندہ و باقی رہے گا۔ غالب نے اپنی کئی فارسی و اُردو خطوط میں اپنے سالِ ولادت کا ذکر کیا ہے۔ دیوانِ فارسی کے خاتمے پر ایک رباعی میں بھی اپنی پیدائش کا مادۂ تاریخ دیا ہے جس کے چوتھے

مصرع کے الفاظ ''شورشِ شوق'' اور ''غریب'' سے الگ الگ ۱۲۱۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ہم شورشِ شوق آمدو
ہم لفظ غریب۔

عبداللہ بیگ خاں کی وفات کے بعد ان بچوں کی کفالت اور نگہداشت اُن کے چچا نصر اللہ بیگ خاں کے ذمہ ہوگئی۔ نصر اللہ بیگ اس وقت مرہٹوں کی طرف سے آگرہ کے صوبے دار تھے اور جب جنرل لیک نے آگرہ پر حملہ کیا تو انھوں نے بغیر جنگ کیے ہتھیار ڈال دیے۔ غالباً یہ معاملہ نواب احمد بخش خاں بہار رستم جنگ رئیس فیروز پور جھرکہ و جاگیردار لوہارو، جو نصر اللہ بیگ خاں کے سالے اور انگریزوں کے نہایت وفادار تھے، پہلے سے طے ہوگیا تھا۔ انھوں نے جنرل لیک سے کہہ کر نصر اللہ بیگ خان کو انگریزی فوج میں چار سو سوار کی رسالداری کا منصب دلوادیا۔ سترہ سو ماہوار مشاہرہ مقرر ہوا اور ذات اور رسالے کے لیے آگرہ کے دو پرگنے سونک وسونسا، جنھیں نصر اللہ بیگ خاں نے ہُلکر کے سپاہیوں سے چھین کر اپنے قبضے میں لے لیا تھا، ۲۱ رستمبر ۱۸۰۵ء کو ایک پروانے کی رُو سے حینِ حیات نصر اللہ بیگ خاں کو بطور جاگیر ۱۵۸۰۰ روپے جمع معافی پر دے دیے۔[۱۱]

نصر اللہ بیگ خاں نے اپنے بھائی کے بچوں کو بڑے ناز ونعم سے پالا۔ اُدھر ننھیال بھی، جہاں عبداللہ بیگ خاں شادی کے بعد سے مقیم تھے، مال دار تھی۔ یہ سب بچے چچا اور ماں کی نگرانی میں رئیس زادوں کی طرح پلے۔ اسی اثناء میں ایک اور سانحہ پیش آیا۔ غالب کے چچا وسرپرست نصر اللہ بیگ خاں ہاتھی پر چلے جارہے تھے کہ اچانک گر پڑے۔ ٹانگ کی ہڈی ٹوٹ گئی اور چوٹیں بھی آئیں۔ روز بروز حالت خراب ہوتی گئی اور چند دن بعد وہ بھی اللہ کو پیارے ہوگئے۔ یہ سانحہ ۱۸۰۶ء میں پیش آیا۔[۱۲] میرزا غالب کی عمر اس وقت کم وبیش ۹ سال تھی اور میرزا یوسف کی عمر تقریباً سات سال تھی۔ نصر اللہ خاں کی حینِ حیات جاگیر کمپنی بہادر نے واپس لے لی اور چار سو سواروں کا رسالہ بھی توڑ دیا۔ نواب احمد بخش خان نے جب جنرل لیک سے ملاقات کی تو اس نے ایک حکم ۴رمئی ۱۸۰۶ء کے مطابق ۲۵ ہزار روپے سالانہ کی وہ رقم جو جمع معافی کے طور پر انگریزی خزانے میں جمع کرائی جاتی تھی اس شرط کے ساتھ معاف کردی کہ احمد بخش خاں پندرہ ہزار روپے سے پچاس سواروں کا دستہ برقرار رکھیں گے اور باقی دس ہزار روپے نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان کو بطور پنشن ادا کریں گے۔ ایک ماہ بعد نواب احمد بخش خاں نے جنرل لیک سے دوسرا حکم نامہ مورخہ ۷رجون ۱۸۰۶ء حاصل کیا جس میں درج تھا کہ میرزا نصر اللہ بیگ خاں کے متعلقین کو پانچ ہزار سالانہ اس طرح ادا کیے جائیں گے کہ خواجہ حاجی کو دو ہزار سالانہ، میرزا نصر اللہ بیگ کی والدہ اور تین بہنوں کو ڈیڑھ ہزار روپے سالانہ اور میرزا نوشہ و میرزا یوسف کو ڈیڑھ ہزار روپے سالانہ ادا کیا جائے گا۔

میرزا نوشہ (غالب) کا بچپن ننھیال میں گزرا۔ اُن کے والد عبداللہ بیگ خان بھی اپنی سسرال میں رہتے تھے اور گھر داماد تھے۔ والد اور چچا کی وفات کے بعد بھی ان کو یتیمی کے مصائب نہیں جھیلنے پڑے۔ سرکاری وظیفہ بھی تھا اور صاحب امارت ننھیال کی پُشت پناہی بھی حاصل تھی۔ راجہ الور نے بھی میرزا

عبداللہ بیگ خاں کے لڑائی میں مارے جانے کے بعد خاندان کے پرورش کے لیے روزینہ مقرر کر دیا تھا اور ساتھ ہی دو سیر حاصل گاؤں بھی ان کے ورثاء کو دے دیے تھے۔ وہ رئیس زادوں کی طرح آرام سے زندگی گزار رہے تھے۔ انھوں نے وہ سارے شوق پورے کیے جو اس زمانے میں رئیس زادوں کا شیوہ تھا۔ پتنگ بازی بھی کی اور شطرنج و چوسر سے بھی دل بہلایا۔ یاروں کی صحبت میں بھی دن رات بسر کیے۔ شاہد و شراب اور نائے و سرود سے بھی جی بہلایا۔ شراب پینے کی لت بھی اسی زمانے میں پڑی۔

تعلیم و اسناد:

رواجِ زمانہ کے مطابق انھوں نے فارسی کی تعلیم حاصل کی۔ بچپن کے اُستادوں میں مولوی محمد معظم کا نام اس لیے قابل ذکر ہے کہ میرزا غالب نے ابتدائی فارسی تعلیم اُنھی سے حاصل کی تھی۔ قدرت نے انھیں غیر معمولی ذہانت ودیعت کی تھی۔ مولوی محمد معظم کے مدرسہ میں انھوں نے چند کتب متداولہ بھی اور استادوں سے پڑھیں۔ ایک خط میں خود لکھتے ہیں کہ ''میں نے ایام دبستان نشینی میں شرح مائۃ عامل تک پڑھا۔ بعد اس کے لہو ولعب اور آگے بڑھ کر فسق و فجور، عیش و عشرت میں منہمک ہو گیا۔ فارسی زبان سے لگاؤ اور شعر و سخن کا ذوق فطری و طبعی تھا''۔ شعر و سخن کا فطری ذوق ہونے کے باعث اساتذۂ سلف کا کلام بھی انھوں نے گہری دلچسپی سے پڑھا۔ حافظہ کمال کا تھا۔ جو کچھ پڑھ لیتے وہ محفوظ ہو جاتا اور ذہانت اس درجے کی تھی کہ پے چیدہ نکتوں کو بھی خود ہی حل کر لیتے۔ اسی زمانے میں فارسی میں ایک غزل کہی اور اپنے اُستاد مولوی محمد معظم کو دکھائی جس میں ''یعنی چہ'' کے معنوں میں ''کہ چہ'' ردیف لکھی۔ اُستاد نے ردیف کو مہمل قرار دیا۔ کچھ دن بعد جب وہ ظہوری کا کلام دیکھ رہے تھے تو وہاں ''کہ چہ'' کی سند نظر آئی تو اُستاد کو دکھائی۔ اُستاد نے ذہانت و جدت کی داد دی[۱۳]۔

میرزا غالب نے اپنے بعض خطوط اور قاطع بُرہان کی بحثوں میں بالخصوص اپنے ایک اور اُستاد عبدالصمد کا بھی ذکر کیا ہے لیکن آج سارے شواہد اس بات کی طرف لے جاتے ہیں کہ عبدالصمد ایک فرضی شخص تھا جسے انھوں نے ''قاطع بُرہان'' کے تنازع میں ضرور تاً جنم دیا تھا اور اپنی فارسی دانی کے ثبوت کے لیے اُسے بار بار استعمال کیا تھا تاکہ ایک طرف یہ بات واضح رہے کہ وہ بے اُستادے نہیں تھے۔ پھر اُن کے یہ اُستاد بھی ایسے تھے کہ جن کا کوئی مثیل نہیں تھا۔ غالب نے انھیں ''منطق و فلسفہ میں مولوی فضل حق کا نظیر، عربی کا فاضل متبحر اور فارسی کا مالک زبان بتایا ہے اور جا بجا اُس سے اپنی فیض یابی کا ذکر بڑے فخر و ناز سے کیا ہے'' [۱۴]۔ غالب نے عبدالصمد سے اکتسابِ فیض اس وقت کیا تھا جب وہ بطریق سیاحت ۱۲۲۶ھ آگرہ پہنچا تھا اور دو سال وہاں غالب کے گھر مہمان رہا[۱۵] اس وقت غالب کی عمر چودہ برس کی تھی۔ حالی نے لکھا ہے کہ ''غالب یہ بھی کہا کرتے تھے کہ ''مجھ کو مبداء فیاض کے سوا کسی سے تلمذ نہیں ہے اور عبدالصمد محض ایک فرضی نام

ہے، چونکہ مجھ کو لوگ بے اُستادا کہتے تھے ان کا منہ بند کرنے کو میں نے ایک فرضی اُستاد گھڑ لیا ہے" [۱۶]۔ حالی نے یہ بتا کر یہ بھی بتا کر یہ بھی لکھا ہے کہ "جب یہ خیال کیا جاتا ہے کہ میرزا کو کس عمر میں اس کی صحبت میسر آئی اور کس قدر قلیل مدت اس کی صحبت میں گزری تو عبدالصمد اور اس کی تعلیم کا عدم و وجود برابر ہو جاتا ہے، اس لیے میرزا کا یہ کہنا کچھ غلط نہیں ہے کہ مجھ کو مبداء فیاض کے سوا کسی سے تلمذ نہیں ہے" [۱۷]۔ غالب کو "قاطع برہان" کے جھگڑے میں جس نوع کی علمی ولسانی سند کی ضرورت پڑتی وہ اُسے عبدالصمد سے منسوب کر دیتے، اس لیے مخالفین نے بھی عبدالصمد کو مشکوک قرار دیا جس کے لیے "محرق قاطع بُرہان" کا مطالعہ مفید ہوگا۔ قاضی عبدالودود بھی مضبوط دلائل کے بعد اسی نتیجے پر پہنچے کہ مرزا نے نہ تو فارسی کلام کسی کو دکھایا نہ اُردو۔ یہ جو مرزا صاحب عبدالصمد کو اپنا اُستاد لکھتے ہیں اس شخص کا وجود ذہن میں تھا، خارج میں نہ تھا۔ غالب کو ایک سہارے کی ضرورت تھی اور اس احساس نے انھیں عبدالصمد کی تخلیق پر مجبور کیا۔ علمی تحقیقات شاعری نہیں کہ غالب دعویٰ کر سکیں۔ "تحقیقات" میں غالب کے لیے عبدالصمد وہی ہے جو "غیب" شاعری میں ہے۔ دنیا کا کوئی شخص عبدالصمد سے ذاتی واقفیت کا مدعی نہیں ہے۔ نہ اُس کی کوئی تحریر موجود ہے [۱۸]۔ اس طرح غالب کے تعلق سے ایک اُستادِ مدرسہ (مولوی محمد معظم) اور ایک اُستادِ فرضی (عبدالصمد) کے علاوہ کسی اور اُستاد کا ذکر نہیں آتا۔ قدرت نے انھیں ذہانت و فطانت اس درجہ عطا کی تھی کہ وہ اپنی تخلیقی ضروریات بغیر کسی کی مدد کے خود پوری کرنے کی اہلیت رکھتے تھے۔

آغاز شاعری:

میرزا غالب کی شاعری کا آغاز بارہ سال کی عمر سے ہوا۔ اپنے ایک خط بنام قدر بلگرامی میں خود بتاتے ہیں کہ "بارہ برس کی عمر سے نظم ونثر میں کاغذ مانند اپنے نامۂ اعمال کے سیاہ کر رہا ہوں۔ باسٹھ برس کی عمر ہوئی۔ پچاس برس اس شیوے کی ورزش میں گزرے" [۱۹]۔ ایک اور خط بنام عبدالرزاق شاکر میں لکھتے ہیں کہ "قبلہ ابتدائے فکرِ سخن میں بیدل واسیر وشوکت کے طرز پر ریختہ لکھتا تھا۔ چنانچہ غزل کا ایک مقطع ہے: طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا۔ اسد اللہ خان قیامت ہے۔ پندرہ برس کی عمر سے پچیس برس کی عمر تک مضامینِ خیالی لکھا کیا۔ دس برس میں بڑا دیوان جمع ہو گیا۔ آخر جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اوراق یک قلم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے دیوانِ حال میں رہنے دیے" [۲۰]۔

میرزا اسد اللہ خاں نے، جن کی عرفیت مرزا نوشہ تھی، دو تخلص اختیار کیے۔ شروع میں اسد تخلص تھا اور جب فارسی میں شاعری کی تو غالب تخلص اختیار کیا لیکن بعد میں اسد تخلص کو ترک کر کے اردو و فارسی دونوں میں غالب تخلص اختیار کیا۔ اسد تخلص کو ترک کرنے کی وجہ اپنے خطوط میں یہ بتائی ہے کہ سودا کے ایک شاگردِ رشید میر امانی اسد کے شعر اُن سے منسوب ہونے لگے تھے۔ منشی شیو نرائن آرام نے میر امانی اسد کے ایک شعر کو مرزا اسد اللہ خاں اسد کا شعر سمجھ کر پوری غزل کے لیے لکھا تو انھوں نے جواب میں لکھا: "بھائی حاشا، ثم حاشا،

اگر یہ غزل میری ہو۔ اسد اور لینے کے دینے پڑے۔ اس غریب کو میں کچھ کیوں کہوں لیکن اگر یہ غزل میری ہو تو مجھ پر ہزار لعنت۔ اس سے آگے ایک شخص نے یہ مطلع پڑھا اور کہا قبلہ آپ نے خوب مطلع کہا ہے:

اسد اس جفا پر بتوں سے وفا کی مرے شعر شاباش، رحمت خدا کی

میں نے یہی اُن سے کہا تھا کہ اگر یہ مطلع میرا ہو تو مجھ پر لعنت۔ بات یہ ہے کہ ایک شخص میر امانی اسد ہو گزرے ہیں اور یہ غزل ان کے کلام معجز نظام سے ہے اور تذکروں میں مرقوم ہے۔ میں نے تو کوئی دو چار برس ابتدا میں اسد تخلص رکھا ہے ورنہ غالب ہی لکھتا رہا ہوں۔ تم طرز تحریر اور روشِ فکر پر بھی نظر نہیں کرتے۔ میرا کلام اور ایسا مُزخرف ہو" [۲۱]۔ کچھ عرصہ دونوں تخلص ساتھ چلتے رہے لیکن بعد میں وہ صرف غالب تخلص ہی استعمال کرتے رہے۔

شادی:

۷، رجب ۱۲۲۵ھ کو جب وہ تیرہ برس کے تھے نواب الٰہی بخش معروف کی چھوٹی بیٹی امراؤ بیگم سے ان کی شادی ہوگئی۔ معروفؔ نواب احمد بخش خاں والی فیروز پور جھرکہ و رئیس لوہارو کے چھوٹے بھائی تھے۔ غالب کے چچا نصر اللہ بیگ خاں ان دونوں کے سگے بہنوئی تھے۔ اپنے کئی خطوط میں غالبؔ نے اپنی بیوی کا ذکر دلچسپ انداز میں کیا ہے اور شادی کو "حبسِ دوام" اور بیوی کو "پیر کی بیڑی" لکھا ہے۔ امراؤ بیگم گھریلو، عبادت گزار خاتون تھیں اور غالب کا ہر طرح سے خیال رکھتی تھیں۔ خود غالب بھی ان کا پورا خیال رکھتے تھے جس کا ذکر اردو و فارسی خطوط میں کئی جگہ ملتا ہے۔ امراؤ بیگم (پیدائش ۱۲۱۴ھ وفات ۲ رذیقعد ۱۲۸۶ھ مطابق ۱۸۰۰-۱۷۹۹ء۔ ۴ رفروری ۱۸۷۰ء) [۲۲] غالب سے عمر میں دو سال چھوٹی تھیں۔ اُن سے سات بچے پیدا ہوئے لیکن کوئی زندہ نہ رہا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "بہتر برس کی عمر میں سات بچے پیدا ہوئے۔ لڑکے بھی لڑکیاں بھی اور کسی کی عمر پندرہ مہینے سے زیادہ نہ ہوئی" [۲۳]۔ غالب نے بے اولادی کا دُکھ مٹانے کے لیے اپنی بیوی امراؤ بیگم کے بھانجے میرزا زین العابدین خاں عارف (م جمادی الثانی ۱۲۶۸ھ/ اپریل ۱۸۵۲ء) کو گود لے لیا۔ غالب ان سے بہت محبت کرتے تھے لیکن وہ عین جوانی میں وفات پا گئے۔ دیوانِ غالب میں غزل کی ہیئت میں ان کا مرثیہ موجود ہے جس کے اشعار زبان زد ہیں اور جس کا مطلع یہ ہے:

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

عارف کے انتقال کے بعد ان کے دونوں بیٹوں باقر علی خاں اور حسین علی خاں کو غالب اپنے ہاں لے آئے اور تاحیات اُن کا ہر طرح سے خیال رکھا۔ اکثر، جیسا کہ خطوطِ غالب سے معلوم ہوتا ہے، انھیں سفر میں بھی ساتھ لے جاتے۔ رام پور کے سفر میں یہ دونوں بچے ان کے ساتھ تھے۔ ہر گوپال تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں: "خدا گواہ ہے کہ تم کو اپنا فرزند سمجھتا ہوں۔ پس تمھارے نتائج طبع میرے معنوی پوتے ہوئے۔ جب اس عالم کے پوتوں سے کہ مجھے کھانا نہیں کھانے دیتے، مجھ کو دوپہر کو سونے نہیں دیتے، ننگے ننگے پاؤں

پلنگ پر رکھتے ہیں، کبھی پانی لڑھاتے ہیں، کبھی خاک اُڑاتے ہیں، میں تنگ نہیں آتا تو ان معنوی پوتوں سے کہ ان میں یہ باتیں نہیں ہیں، کیوں گھبراؤں گا'' [۲۴]۔ یہ دونوں شاعر تھے۔ باقر علی خاں کامل تخلص کرتے تھے اور حسین علی خاں اُردو میں شاداں اور فارسی میں خیالی تخلص کرتے تھے۔ باقر علی خان کی وفات یکم جمادی الاوّل ۱۲۹۳ھ/ ۲۵ر مئی ۱۸۷۶ء کو ہوئی اور حسین علی خاں کی وفات یکم شوال ۱۲۹۷ھ/ ۷ر ستمبر ۱۸۸۰ء کو ہوئی۔ وفات کے وقت دونوں جوان تھے۔

پینشن کا قضیہ:

شادی کے بعد غالب کا دہلی آنا جانا زیادہ ہوگیا اور اسی دوران میں انھوں نے دہلی میں مستقل قیام کا ارادہ کیا اور کم و بیش ۱۸۱۵ء میں جب کہ ان کی عمر اٹھارہ اُنیس برس کی تھی مستقل طور پر دہلی میں آ بسے۔ اپنے ایک خط بنام شیو نرائن آرام میں لکھا ہے کہ ''اس کٹڑے کے ایک کوٹھے پر میں پتنگ اُڑاتا تھا اور راجہ بلوان سنگھ سے پتنگ لڑا کرتے تھے'' [۲۵]۔ راجہ بلوان سنگھ اپنی والدہ رانی بنارس کے ساتھ آگرہ میں قیام کے لیے ۱۸۱۳ء میں آئے [۲۶]۔ گویا یہ پتنگ لڑانے کی بات ۱۸۱۳ء یا اس کے بعد کا واقعہ ہے۔ ایک خط بنام میر اعظم علی، مدرس مدرسہ اکبرآباد، میں لکھتے ہیں کہ کلکتہ سے آئے ہوئے چھ سال ہوگئے ہیں۔ گویا کلکتہ سے واپس آنے کے سال ۱۸۲۹ء میں چھ سال جمع کرنے سے ۱۸۳۵ء ہوتے ہیں اور اسی خط میں آگرہ چھوڑنے کو وہ بیس سال سے کم کی بات نہیں کہتے ''و بہ دانستِ نامہ نگار کم از بست سال نیست'' [۲۷]۔ تو گویا ۱۸۳۵ء سے ۲۰ کم کرنے سے ۱۸۱۵ء برآمد ہوتے ہیں اور یہی سال غالب کے مستقل طور پر دلی آ بسنے کا سال ہے۔

دہلی آنے کے بعد غالب کے مزاج میں تبدیلی آئی اور سنجیدگی کے ساتھ ذمہ داری کا احساس پیدا ہوا۔ اب تک وہ اپنے اخراجات کی طرف سے بے پرواہ تھے۔ ننھیال میں رہتے تھے جو بہت خوش حال تھی۔ دہلی آکر ان کی آمدنی کا واحد ذریعہ وہ وظیفہ تھا جو انھیں کمپنی بہادر کی طرف سے نواب احمد بخش خاں (م ربیع الاوّل ۱۲۴۳ھ مطابق اکتوبر ۱۸۲۷ء) کے توسط سے ملتا تھا۔ ان کا رہن سہن تو رئیسانہ تھا لیکن آمدنی محدود تھی اس ذمہ داری کے ساتھ غالب میں اپنی آمدنی بڑھانے کا خیال پیدا ہوا۔ اب تک وہ اپنی ننھیال کی بڑی حویلی میں رہتے تھے۔ دہلی آکر انھیں کرائے کی حویلی میں رہنا پڑا۔ اس کے بعد وہ زندگی بھر اپنی آمدنی بڑھانے کی جدوجہد میں مصروف رہے۔ پنشن کا قضیہ بھی اسی جدوجہد کا نتیجہ تھا۔

اب تک غالب اس پنشن پر قناعت کیے ہوئے تھے جو انھیں کمپنی بہادر کی سند کے مطابق ملتی تھی لیکن ۲۶ر اکتوبر ۱۸۲۲ء کو نواب احمد بخش نے مشورت کے بعد طے کیا کہ وہ ریاست کے کام سے دست بردار ہو جائیں اور اُن کے بڑے بیٹے نواب شمس الدین خاں ان کی جگہ سربراہِ ریاست ہوں۔ نواب احمد بخش خاں کے دو چھوٹے بیٹے اور تھے۔ ایک امین الدین احمد خاں اور دوسرے ضیاء الدین احمد خاں۔ بڑے بیٹے شمس الدین احمد خاں میواتی حرم کے بطن سے تھے اور دوسرے دو بیٹے خاندانی بیگم کے بطن سے تھے۔ یہ سوچ کر کہ

اُن کے بعد جائیداد کی تقسیم پر کوئی جھگڑا نہ ہو یہ بھی طے کیا کہ لوہارو کی آمدنی ان دونوں بیٹوں کو ملے اور فیروز پور جھرکہ کی آمدنی نواب شمس الدین احمد خاں اور ان کے متوسلین کو ملے۔ اسی کے ساتھ نواب احمد بخش خاں ریاست کے انتظام سے دست بردار ہو گئے۔ سوتیلے بھائی ہونے کے ناتے ان کے آپس کے تعلقات ٹھیک نہیں تھے۔ غالب کا جھکاؤ بھی امین الدین احمد خاں اور ضیاء الدین احمد خاں کی طرف تھا۔ اب تک یہ وظیفہ وقت پر ملتا رہتا تھا لیکن اب اس میں وجہ بے وجہ رکاوٹ پیدا ہونے لگی اور ساتھ ہی وہ امداد بھی رُک گئی جو غالب کو نواب احمد بخش خاں کی طرف سے وقتاً فوقتاً ملتی رہتی تھی۔ غالب یہ بھی سمجھتے تھے کہ نواب احمد بخش خاں ان کو جو وظیفہ دیتے ہیں وہ اس سے کم ہے جو لارڈ لیک کی سند میں درج ہے لیکن وہ اس سلوک کی وجہ سے اب تک خاموش تھے جو نواب احمد بخش خاں ان سے کرتے رہتے تھے۔ ۱۸۲۶ء میں نواب احمد بخش خاں ریاست سے دست بردار ہو گئے اور اسی سال ان کے چھوٹے بھائی اور غالب کے خسر الٰہی بخش خاں معروف انتقال (۱۲۴۲ھ/۱۸۲۶ء) کر گئے۔ ان حالات میں غالب کے ذہن میں یہ خیال آیا کہ اپنے وظیفے کو نئے نواب شمس الدین احمد خاں کے بجائے انگریزی سرکار کی طرف کرا دیا جائے اور براہِ راست وہیں سے وصول کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ اُن کے وظیفے کی جو اصل رقم ہے اس کا مطالبہ کیا جائے۔ اس وظیفے میں سے بھی خواجہ حاجی کو دو ہزار ملتے تھے۔ غالب نے جب بھی نواب احمد بخش خاں سے کہا کہ خواجہ حاجی اس وظیفے کے حق دار نہیں ہیں۔ وہ نہ تو نصر اللہ بیگ خاں کے وارث ہیں اور نہ اُن سے کوئی خونی رشتہ ہے تو نواب صاحب نے ہمیشہ یہ کہہ کر تسلی دی کہ اُن کی وفات کے بعد یہ رقم غالب کے خاندان کو ملنے لگی گی لیکن خواجہ حاجی کی وفات ۱۸۲۵ء [۲۸] کے بعد دو ہزار کا یہ وظیفہ ان کے دونوں بیٹوں خواجہ جان اور خواجہ امان کے نام منتقل ہو گیا۔ اب یہ آس بھی ٹوٹ گئی اور غالب نے سوچا کہ اتمام حجت کے لیے پہلے نواب احمد بخش خان سے بات کی جائے اور اگر وہ اس مسئلہ کو حل نہ کریں تو پھر کمپنی سرکار سے رجوع کیا جائے۔ اس وقت وہ تنگ دستی، اپنے چھوٹے بھائی میرزا یوسف کی بیماری اور قرض خواہوں کے شدید دباؤ میں گھرے ہوئے تھے۔

اس صورتِ حال میں غالب نواب احمد بخش خاں سے ملنے کے لیے اگست ۱۸۲۶ء میں فیروز پور جھرکہ گئے اور انھیں وعدہ یاد دلایا کہ خواجہ حاجی کے مرنے کے بعد دو ہزار کی رقم جو ہماری طرف منتقل ہونی تھی ان کے دونوں بیٹوں کو دے دی گئی ہے۔ غالب نے اپنے مقدمہ کی روئیداد اپنی ''عرض داشت'' مورخہ ۲۸ر اپریل ۱۸۲۸ء میں شروع سے آخر تک بیان کی ہے جو نیشنل آرکائیوز اوف انڈیا میں محفوظ ہے [۲۹]۔ انہی دستاویزات کی مدد سے ہم، غالب کے نقطۂ نظر کو انھیں کی زبان والفاظ میں، یہاں درج کرتے ہیں تاکہ اس دعوے کی پوری تصویر نظروں کے سامنے آجائے۔

اپنی عرض داشت میں اسد اللہ بیگ خاں غالب نے لکھا کہ میں نے ''احمد بخش خاں سے کہا کہ آپ کو اپنا وعدہ پورا کرنا چاہیے اور جو لوگ قانونی طور پر مستحق ہیں ان کے حقوق بحال کر دینے چاہیں یا پھر مجھے اجازت دیں کہ میں اپنا مقدمہ حکومت کے سامنے پیش کر دوں۔ اس وقت احمد بخش خاں اپنے بستر سے اُٹھے.

جس پر وہ زخمی ہونے کی وجہ سے لیٹے ہوئے تھے اور الور کی مختاری نکل جانے کے باعث بڑے دل شکستہ تھے۔ انھوں نے سسکیاں بھر بھر کر میرے سامنے رونا شروع کر دیا اور کہنے لگے برخوردار تم میرے بچے اور میری آنکھوں کا نور ہو۔ تم دیکھ رہے ہو کہ میں زخمی بھی ہوں اور بے در بھی ہو چکا ہوں اور فریب سے مجھے اپنے واجبات سے محروم کر دیا گیا ہے۔ مزید یہ کہ جنرل آکٹرلونی سے نہ میری دوستی رہی ہے اور نہ پہلے جیسے پُر تپاک مراسم۔ کچھ دن اور انتظار کر لو۔ تمھارے تمام کے تمام حقوق بالآخر بحال کر دیے جائیں گے۔'' بعد میں جنرل آکٹرلونی کا انتقال ہو گیا اور سر چارلس مٹکاف کی آمد کا اعلان ہوا۔ احمد بخش خاں نے مجھ سے بہت سے وعدے کیے اور کہا خاموش اور مطمئن رہو، جب سر چارلس مٹکاف آئیں گے تو میں تمھارا اُن سے تعارف کراؤں گا۔ تفصیل سے تمھارا مقدمہ ان کے سامنے پیش کروں گا اور بتاؤں گا کہ حکومت کے ساتھ تمھارے چچا کے تعلقات اور مراسم کی نوعیت کیا تھی اور مستحق کو اس کا حق دلاؤں گا۔ میں تم پانچوں کے نام حکومت کی جانب سے سند بنواؤں گا تاکہ میرے انتقال کے بعد میرے بچے تمھاری گزر اوقات کے لیے مقرر تنخواہ ادا کرنے میں کوئی لیت و لعل نہ کر سکیں۔ سر چارلس مٹکاف کی آمد کے بعد چوں کہ بھرت پور کا معاملہ اُن کی توجہ کا مرکز بنا ہوا تھا...... اس لیے احمد بخش خاں نے کہا کہ مجھے اس سفر میں اُن کے ساتھ جانا چاہیے باوجود کہ میں اُس زمانے میں اپنے بھائی کی علالت اور قرض خواہوں کے سخت تقاضوں کی وجہ سے اذیت ناک پریشانی میں مبتلا تھا اور بالکل اس سفر کے قابل نہ تھا اس امید پر کہ موصوف (سر چارلس مٹکاف) کی طرف سے جو فرض منصبی مجھ پر عائد ہوتا ہے وہ ادا ہو جائے گا۔ میں نے اپنے بھائی کو بخار اور ہذیانی کیفیت میں چھوڑا...... کچھ قرض خواہوں سے وعدے وعید کر کے انھیں راضی کیا، دوسروں سے چھپتا چھپاتا اور بھیس بدل کر کسی قسم کی سہولت کے بغیر بمشکل تمام احمد بخش خاں کے ساتھ بھرت پور روانہ ہو گیا۔

'' بھرت پور کی فتح کے بعد میں نے احمد بخش خاں سے بات کی تاہم انھوں نے اب بھی سر چارلس مٹکاف سے میرا تعارف نہیں کرایا۔ اسی زمانے میں ان کے چہرے پر فالج کا حملہ ہوا...... اور وہ فیروز پور جھرکہ آ گئے۔ سر چارلس مٹکاف نے اگرچہ فیروز پور میں تین روز قیام کیا اور میں تینوں دن روزانہ احمد بخش خاں سے التجائیں کرتا رہا لیکن انھوں نے میرا تعارف اُن سے نہ کرانا تھا، نہ کرایا۔ جب سر چارلس مٹکاف دہلی چلے گئے تو میں نے احمد بخش خاں سے وابستہ اپنی تمام امیدیں ختم کر دیں اور سوچا کہ میں خود سر چارلس مٹکاف سے ملوں اور اپنا سارا احوال پیش کروں تاہم قرض خواہوں کے تقاضوں کے خوف نے میرے لیے یہ ناممکن بنا دیا کہ میں دہلی جاؤں۔ انھیں دنوں گورنر جنرل کی آمد کی خبر عام ہوئی اور امکان یہ تھا کہ سر چارلس مٹکاف گورنر جنرل کی ہم رکابی کے لیے تشریف لائیں گے تو میرے دل میں کانپور جانے اور وہاں سے ان کے خدم و حشم کے جلوس کے ساتھ واپس آنے ...... اور انصاف حاصل کرنے کی خواہش پیدا ہوئی۔ مختصر یہ کہ اس ارادے کے ساتھ میں فیروز پور سے فرخ آباد اور کانپور کی جانب روانہ ہوا [۳۰]۔

'' کانپور پہنچتے ہی میں بیمار پڑ گیا۔ اچانک نوبت یہاں تک پہنچی کہ ہلنے جلنے کی طاقت بھی جاتی

رہی۔ چونکہ مجھے اس شہر میں کوئی مناسب طبیب نہ مل سکا اس لیے مجبوراً دریائے گنگا کو عبور کر کے کرایہ کی ایک فینس میں مجھے لکھنؤ کی راہ لینی پڑی۔ میں لکھنؤ میں پانچ ماہ اور چند روز صاحب فراش رہا''۔ غالب نے لکھا ہے کہ اس زمانے میں غازی الدین حیدر اودھ کے بادشاہ تھے اور معتمد الدولہ آغا میر نائب السلطنت تھے۔ یہاں لکھنؤ میں انھوں نے اپنی سی کوشش کی کہ کسی طرح شاہ اودھ اور آغا میر سے شرف ملاقات حاصل ہو جائے لیکن وہاں کے حالات اور اپنی علالت کی وجہ سے انھیں کامیابی نہیں ہوئی۔ دیوانِ اُردو کی ایک غزل میں یہ قطعہ ملتا ہے جس میں لکھنؤ کا ذکر آیا ہے:

لکھنؤ آنے کا باعث نہیں کھلتا یعنی　　ہوس سیر و تماشا سو وہ کم ہے ہم کو
مقطعِ سلسلۂ شوق نہیں ہے یہ شہر　　عزم سیر نجف و طوفِ حرم ہے ہم کو
لیے جاتی ہے کہیں ایک توقع غالب　　جادۂ رہ، کششِ کاف کرم ہے ہم کو

اس کے مقطع کا پہلا مصرع مخطوطۂ دیوان غالب [۳۱] میں یوں ملتا ہے: ؎ لائی ہے معتمد الدولہ بہادر کی اُمید۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ غزل قیام لکھنؤ کے زمانے میں کسی ایسی محفل یا موقع کے لیے کہی گئی تھی جس میں معتمد الدولہ آغا میر سے ملاقات کی امید تھی لیکن بعد میں جب یہ غزل دیوان میں شامل کی تو اس کا یہ مصرع بدل دیا۔ یہاں اپنی بیماری کی وجہ سے غالب وہ قصیدہ بھی مکمل نہ کر سکے جو انھوں نے دہلی سے روانہ ہونے کے بعد شروع کیا تھا۔ جب آغا میر سے ملاقات کی اُمید بندھی تو انھوں نے صنعتِ تعطیل میں فارسی نثر تیار کی جو کلیات نثر فارسی میں شامل ہے۔ چھج مل کے نام فارسی خط میں بھی اس کا ذکر آیا ہے۔ لکھنؤ میں آغا میر یا شاہِ اودھ سے ان کی ملاقات نہ ہو سکی۔ ''ذی قعد ۱۲۴۲ھ/مئی ۱۸۲۷ء میں وہ لکھنؤ میں تھے'' [۳۲]۔ غالب نے ملاقات نہ ہونے کی وجہ یہ لکھی ہے: ''آنچہ در باب ملازمت قرار یافت خلافِ آئین خویشتن داری و ننگ شیوۂ خاکساری بود۔ تفصیل این اجمال و توضیح ایں ابہام جذبہ تقریر ادا نتواں کرد''۔ اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''ہر چہ در آں بلاد از کرم پیشگی و فیض رسانی ایں گدا طبع سلطان صورت یعنی معتمد الدولہ آغا میر شنیدہ بخدا کہ حال برعکس است'' [۳۳]۔ اس خط کے اس فقرے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ لکھنؤ سے بہت مایوس ہوئے اور ''بتاریخ بست و ششم ذی قعد روز جمعہ ازاں ستم آباد بر آمدم و بتاریخ بست و نہم در دار السرور کانپور رسیدم۔ ایں جادو سہ مقام گزیدہ رہگرائے باندہ می شوم'' [۳۴]۔ باندہ کے نواب ذوالفقار علی بہادر کے آبا و اجداد سے ان کے دوستانہ مراسم تھے اور ننھیال کی طرف سے رشتہ داری بھی تھی۔ جیسا کہ غالب نے لکھا ہے وہاں نواب صاحب کے دولت کدہ پر وہ چھ ماہ مقیم رہے اور اللہ کے فضل اور نواب صاحب کی توجہ اور تیمارداری کی بدولت انھیں اس خطرناک بیماری سے شفا حاصل ہوئی۔ اس وقت تک موسم برسات گزر چکا تھا اور گورنر جنرل واپس کلکتہ جا چکے تھے۔ انھوں نے سوچا کہ وہ جو فیروز پور سے دہلی نہ جا سکا تھا تو باندہ سے وہاں جانے کی کیسے جرأت کر سکتا ہے۔ پھر خیال آیا کہ دہلی اور کلکتہ کے درمیان ہر جگہ ایک ہی قانون نافذ ہے اس لیے وہ حکومت ہی کے انصاف پر اعتماد کریں گے۔ پھر یہ سوچ کر وہ خشکی کے راستے گھوڑے پر کلکتہ روانہ ہو گئے۔ مرشد آباد پہنچے تو احمد بخش خاں کے انتقال (ربیع الاوّل

۱۲۴۳ھ مطابق اکتوبر ۱۸۲۷ء) اور شمس الدین احمد خاں کی جانشینی کی خبر ملی۔ مختلف مقامات سے گزرتے وہ

سفر کلکتہ:

۲۱ر فروری ۱۸۲۸ء کو کلکتے پہنچے۔ ۲۸ر اپریل ۱۸۲۸ء کو انھوں نے پہلی عرض داشت کلکتہ میں پیش کی [۳۵]۔ مراسلہ نمبر ۴ر مورخہ ۲۸ر اپریل ۱۸۲۸ء میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''اپنا مدعا بیان کرنے کے لیے خود کلکتہ آیا ہوں [۳۶]۔ عرض داشت نمبر ۲۴ مورخہ ۷ر جولائی ۱۸۳۰ء کے شروع میں یہ جملہ آتا ہے کہ ''فدوی نے ۱۸۲۸ء میں خود کلکتہ کا سفر کیا'' [۳۷]۔

اس کے بعد غالب نے خواجہ حاجی کے بارے میں بتایا ہے کہ وہ قوقان بیگ خاں کے زمانے میں پانچ روپے ماہوار پر بحیثیت بارگیر و ملازم تھا اور یہ بھی بتایا کہ ''خواجہ حاجی اور نصر اللہ بیگ خاں کے والدین کے درمیان نہ کبھی کوئی قرابت داری یا تعلق تھا اور نہ ہے'' [۳۸]۔ پھر بتایا ہے کہ میرے چچا نصر اللہ بیگ خاں کے ایک وارث نصر اللہ بیگ خان کے بھتیجے اور میرے بھائی یوسف علی خاں المعروف مرزا یوسف ہیں اور معاملہ یہ ہے کہ احمد بخش خاں نے اُن کے لیے ایک پھوٹی کوڑی بھی وقف نہیں کی اور اس بندوبست میں انھیں بالکل فراموش کر دیا [۳۹]۔ پھر یوسف خاں کی بیماری، مالی مشکلات اور اپنی پریشانیوں کا ذکر کیا ہے اور اپنے بارے میں لکھا ہے کہ ''میں نصر اللہ بیگ خاں کا ایک اور جائز وارث ...... ہوں۔ احمد بخش خاں نے میرے گزارے کے لیے پندرہ سو روپے سالانہ مقرر کیے تھے۔ کچھ عرصے تک میں نے جائیداد اور اثاثے، جو میرے مرحوم والد نے چھوڑے تھے اور نانا غلام حسین، جو آگرہ کے ممتاز امراء میں سے اور نجف خاں کے درباری امیر تھے، کا خزانہ، اشیا اور املاک بیچ کر گزارہ کیا۔ بالآخر ضرورت سے مجبور ہو کر میں دہلی گیا جو میرے آبا و اجداد کا اصل زاد بوم ہے...... اس وقت بھی میں بیس ہزار روپے کا مقروض ہوں'' [۴۰]۔

اس یادداشت میں میرزا اسد اللہ بیگ خاں نے مزید لکھا کہ ''میری شکایات کا لب لباب یہ ہے کہ حکومت نے احمد بخش خاں کو بیس بائیس ہزار روپیہ کی رقم واجب الادا کی ادائیگی سے اس لیے مستثنیٰ کیا (تھا) تا کہ نصر اللہ بیگ خاں کے عزیز و اقارب کو دیے جاتے اور نصر اللہ بیگ خاں کے اسپ سوار دستے کی خدمات حاصل کرنے کے لیے خرچ کیے جاتے [۴۱]۔ لیکن احمد بخش خاں نے اسپ سوار دستے کو برطرف کر دیا اور نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان والوں کا وظیفہ موقوف کر کے صرف پانچ ہزار روپے کی رقم مقرر کی جس میں سے دو ہزار روپیہ خواجہ حاجی کو دیے اور تین ہزار روپے سالانہ نصر اللہ بیگ خاں کی ایک بہن اور ایک بھتیجے کو دیے تا کہ یہ بات کہی جا سکے کہ نصر اللہ بیگ خاں کے قرابت داروں کو وظیفہ مل رہا ہے''۔ یہ لکھ کر مطالبہ کیا:

(۱)　کہ از راہِ مہربانی حکومت جنرل لارڈ لیک صاحب بہادر کے زمانے کے کاغذات اور وہ رپورٹیں ملاحظہ کرے، جو انھوں نے ۱۸۰۵ء سے ۱۸۰۶ء کے اختتام تک کلکتہ بھیجی تھیں۔ ان سے پتا چلے گا کہ

یہ جائیداد، جس کی ملکیت تین لاکھ روپیہ تھی، حکومت نے صرف چند ہزار روپیہ کی مقررہ ادائیگی کے عوض احمد بخش خاں کو دی تھی اور پھر انھیں اس رقم کی ادائیگی سے مستثنیٰ بھی کر دیا تھا۔ آخر کیوں اور کس لیے۔ یہ رقم نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان والوں کے وظیفے کے طور پر مقرر کی گئی تھی۔ حکومت کو چاہیے کہ وہ شمس الدین خاں سے اس تمام رقم کا حساب طلب کرے۔ اگر ایسا ہو تو پتا چل جائے گا کہ نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان والوں کو پانچ (تین) ہزار روپیہ سالانہ سے زیادہ کبھی نہیں ملے [۴۲]۔

(۲) میرے ادعا کے بموجب خواجہ حاجی کی کارستانی اور نصر اللہ بیگ خاں کے سواروں کے دستے کی بربادی ثابت ہو چکی ہے اس لیے وہ دو ہزار روپے یقیناً اس وظیفے کے حساب میں شامل نہیں کیے جائیں گے جو نصر اللہ بیگ خاں کے عزیز و اقارب کے لیے مقرر کیے گئے تھے، اس لیے کہ استحقاق کے بغیر شراکت داری ناممکن ہوتی ہے۔ حکومت کو احمد بخش کی جاگیر سے تقاضا کرنا چاہیے کہ وہ ۱۸۰۶ء کے آغاز سے اسپ سوار دستے کے لیے مقرر کیا گیا الاؤنس واپس کرے اور اُسے سرکاری خزانے میں جمع کرائے کیوں کہ میرا اور میرے ساتھیوں کا اس روپیہ پر کوئی دعویٰ نہیں۔ نصر اللہ بیگ خاں کے عزیز و اقارب کا وظیفہ کچھ بھی ہو حکومت کو اس میں سے تین ہزار روپیہ سالانہ کے حساب سے منہا کر لینا چاہیے اور بقیہ رقم احمد بخش خاں کی جاگیر سے لینی چاہیے اور میرے بیانات کے مطابق اگر ثابت ہو جائے کہ دو بھتیجے اور تین بہنیں نصر اللہ بیگ خاں کی وارث ہیں تو گذشتہ برسوں کی رقم پانچ افراد میں ان کے دعووں، استحقاقات اور ان میں سے ہر فرد کی عسرت و مفلسی کے مطابق تقسیم کر دی جانی چاہیے۔ ان میں سے ہر ایک کو جداگانہ سند جاری کی جائے تاکہ ہر ایک کو دہلی کے خزانے سے فرداً فرداً وظیفہ ملنے لگے۔

اس عرض داشت مورخہ ۲۸؍ اپریل ۱۸۲۸ء سے اُس روحانی کرب کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے جس سے غالب دو چار تھے۔ آخر میں غالب نے لکھا:

''اگر حکومت نے میرے ساتھ کی گئی ناانصافیوں کی تلافی کر دی اور میرے دعووں کی شنوائی کی تو بامراد و مطمئن اپنے گھر چلا جاؤں گا اور آرام سے زندگی بسر کروں گا اور اپنے غریب بھائی کے معالجے کی کوشش کروں گا اور اگر اربابِ حکومت میرے مقدمے میں تحقیق کرنے کی زحمت گوارا نہ کریں گے تو میں یہاں سے جدھر منہ اٹھے گا چلا جاؤں گا۔ اپنے لباس کو تار تار کر دوں گا اور خاک چھانتا عرب اور دوسرے ممالک کے اجنبی شہروں میں ساری زندگی بھیک مانگ کر گزار دوں گا۔ کیوں کہ اس اعزاز کے ساتھ کہ حکومت سے میرے مراسم بڑے اچھے ہیں میں ہندوستان میں کسی کے در پر بھیک مانگنے کا تصور بھی نہیں کر سکتا'' [۴۳]۔

نواب احمد بخش خاں والی جھرکہ فیروز پور ولوہارو کی بدمعاملگی کے باعث اتنی تلخی اُن کے اندر تھی کہ برسوں بعد بھی ایک خط بنام میرزا حسین میں اپنی پنشن کے تعلق سے لکھا کہ:

''یہ دو روپے روز بھی اُس غاصب ملعون کی گور میں جائیں جس نے مجھے دو ہزار روپے سال میں سے یہ کچھ دیا ہے۔ علیہ اللعنۃ والعذاب'' [۴۴]

اس عرض داشت پر یہ حکم ہوا کہ یہ درخواست ریذیڈنٹ دہلی کے توسط سے پیش کی جانی چاہیے۔ غالب نے ایک اور درخواست دی جس میں لکھا کہ ان کی درخواست پر یہیں غور ہو جائے کہ وہ چھ سو میل کا سفر طے کر کے بیماری کی حالت میں یہاں آئے ہیں [۴۵]۔ لیکن شنوائی نہیں ہوئی اور درخواست دہلی کے ریذیڈنٹ کو بھیج دی گئی [۴۶]۔ غالب نے کلکتہ ہی سے دہلی میں اپنا وکیل مقرر کر کے اس مقدمہ کی پیروی کی اور ۴ر مئی ۱۸۲۹ء کو ایک اور درخواست ارسال کی۔ اس کے بعد ۱۵ر جولائی ۱۸۲۹ء کو ایک اور وضاحت بھیجی گئی جس میں خواجہ حاجی کے بارے میں تفصیل دی گئی ہے [۴۷]۔ غالب کی عرض داشت پر دہلی میں غور ہوا اور ۲۸ر مئی ۱۸۳۰ء کو قائم مقام ریذیڈنٹ نے لکھا کہ ''میری رائے میں شکایت کنندہ (اسد اللہ خان) کو اس سے زیادہ مطالبہ کرنے کا کوئی حق نہیں ہے'' [۴۸]۔ نواب شمس الدین خاں نے اپنے وضاحتی خط بنام قائم مقام ریذیڈنٹ میں لکھا کہ ''اسد اللہ بیگ خاں نے اپنے عریضے میں جن مبینہ ناانصافیوں کا ذکر کیا ہے بادی النظر میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ مرحوم نصر اللہ بیگ خاں کے عزیز و اقارب کی کفالت کے لیے جو رقم مقرر کی گئی تھی وہ اس کی مقدار سے بالکل ناواقف ہیں تاہم یہ بڑی حیرانی کی بات ہے کہ اس انتظام کے نفاذ کی ابتدا سے اب تک وہ فصل بہ فصل اور سال بہ سال مقررہ رقم ہی سے اپنا حصہ وصول کرتے رہے ہیں اور اس کی رسیدیں اس دفتر میں جمع کراتے رہے ہیں لیکن اب وہ مقررہ رقم سے اپنی لاعلمی کا اظہار کر رہے ہیں۔ وہ ایک شاعر ہیں اور شاعر ہونے کی حیثیت سے انھیں آزادی حاصل ہے کہ وہ اپنی عرض داشت بیان کرنے کے لیے جس قدر چاہیں مبالغہ آرائی سے کام لیں''۔ سب جانتے ہیں کہ لارڈ لیک صاحب بہادر کے احکامات کے مطابق نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان کی کفالت کے لیے مبلغ پانچ ہزار روپے ایک زمانے سے مقرر ہیں جس میں سالانہ وظیفہ کے طور پر دو ہزار روپے خواجہ حاجی کے لیے، پندرہ سو روپے مرحوم مرزا کے بھتیجوں کے لیے جو وہ باقاعدگی سے وصول کرتے آ رہے ہیں'' [۴۹]۔

یہ بات غالب کے علم میں نہیں تھی کہ اس سلسلے میں دو سندیں لارڈ لیک نے جاری کی تھیں۔ ایک ۴ر مئی ۱۸۰۶ء کو اور دوسری ۷ر جون ۱۸۰۶ء مطابق ۱۹ر ربیع الاوّل ۱۲۲۱ھ کو، جس میں پہلی سند پر نظر ثانی کر کے دوسری سند میں واضح طور پر لکھا گیا تھا کہ آپ (احمد بخش خاں) کو ہدایت کی جاتی ہے کہ آپ پرگنہ سے، جو حکومت نے آپ کو عطا کیا ہے، سالانہ پانچ ہزار روپے سکۂ رائج الوقت باقاعدہ ماہانہ اقساط میں منسلکہ ذیل تفصیلات کے مطابق مرحوم مرزا کے ہر متوسل کو ادا کیا کریں...... آپ اس حکم کو لازمی تصور کریں: خواجہ حاجی دو ہزار روپے، مرحوم مرزا کی ماں اور بہن پندرہ سو روپے، مرحوم مرزا کے برادر زادے مرزا نوشہ اور مرزا یوسف پندرہ سو روپے'' [۵۰]۔ قائم مقام ریذیڈنٹ کی رائے پر، جو انھوں نے ۲۸ر مئی ۱۸۳۰ء کو نائب معتمد برائے حکومت کو بھیجی تھی، معتمد اعلیٰ برائے حکومت نے فیصلہ دیا کہ ''جناب عالی مرتبت گورنر جنرل صاحب بہادر اسد اللہ خان عرف مرزا نوشہ کے دعویٰ کے بارے میں آپ کی رائے سے متفق ہیں'' [۵۱]۔

اس پر میرزا نوشہ نے ۷ر جولائی ۱۸۳۰ء کو گورنر جنرل صاحب بہادر ان کونسل فورٹ ولیم کو ایک اور

درخواست دی جس میں لکھا کہ ''آپ کا درخواست گزار یہ سمجھنے سے قاصر ہے کہ دہلی ریذیڈنسی کے دفتر میں آخر ایسی کون سی دستاویز یا مراسلت دریافت ہوئی ہے جس نے اس شرط کو منسوخ یا بے اثر کر دیا ہے۔ جس کا ذکر لیفٹیننٹ کرنل میلکم کے خط میں کیا گیا ہے اور خواجہ حاجی کے دعووں کو کیوں کر قانوناً تسلیم کر لیا ہے...... فیروز پور کے جاگیردار نے اپنے دفتر سے دہلی کے ریذیڈنٹ کو ایک سند ارسال کی ہے۔ جس پر ۷/جون ۱۸۰۶ء کی تاریخ درج ہے اور جس کے بارے میں یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ اس پر لارڈ لیک صاحب بہادر کے دستخط بھی ہیں اور مہر بھی۔ اس سند میں نصر اللہ بیگ خاں کے خاندان کے لیے صرف پانچ ہزار روپے سالانہ مقرر کیے گئے ہیں۔ فیروز پور کے جاگیردار اس جعلی سند کی بنیاد پر آپ کے درخواست گزار کے خاندان کو ناحق ان کے جائز حقوق سے محروم کر دینا چاہتے ہیں...... اس جعلی سند میں...... کوئی ایسی دفعہ نہیں جس میں کسی سابقہ دستاویز یا بندوبست کا ذکر کیا گیا ہو، وہ منسوخ کر دی گئی ہے'' [۵۲]۔

اسی کے ساتھ مرزا نوشہ نے ۲۸/جولائی ۱۸۳۰ء کو ایک اور درخواست معتمد سیاسی برائے حکومت کو بھیجی اور لکھا کہ ''حقیقت یہ ہے کہ دہلی ریذیڈنسی کے دفتر میں اس سند کی جو فیروز پور والوں نے پیش کی ہے کوئی نقل موجود نہیں اور نہ ہی سرکاری ریکارڈ میں لارڈ لیک صاحب بہادر کی کوئی ایسی رپورٹ دستیاب ہوگی جو اس سند کے مطابق ہو یا اس سند کی توثیق کرتی ہو'' [۵۳]۔ اس پر گورنر جنرل نے حکم دیا: ''چونکہ عیاں ہے کہ اس قسم کی کوئی دستاویز ریذیڈنسی کے ریکارڈ میں موجود نہیں لہٰذا گورنر جنرل ضروری سمجھتے ہیں کہ نواب شمس الدین خان سے اصل دستاویز طلب کی جائے'' [۵۴]۔ غالب نے ایک اور عرض داشت مورخہ ۲۶/ستمبر ۱۸۳۰ء کو ولیم بینٹک کو کلکتہ روانہ کی اور اس میں ساری باتیں نئے انداز سے پھر دُہرائیں اور اس سند کو جعلی قرار دیا اور کہا کہ ''یہ اپنی نوعیت کا بدترین فریب اور انتہائی گھٹیا اور خطرناک جعل سازی ہے'' [۵۵]۔ قائم مقام ریذیڈنٹ نے نواب شمس الدین خان سے وہ سند گورنر جنرل ان کونسل کے ملاحظہ کے لیے طلب کی اور مطلع کیا کہ ''نواب صاحب نے مطلوبہ خط، جو فارسی میں لکھا ہوا ہے، اور جس پر لارڈ لیک کی مہر اور دستخط ثبت ہیں، مجھے ارسال کر دیا ہے اور اُسے پیش کرتے ہوئے مجھے امید ہے کہ اسے دیکھنے کے بعد حکومت کو اس کے اصل ہونے کا اس طرح یقین ہو جائے گا جس طرح مجھے گزشتہ مئی میں اس وقت یقین ہو گیا تھا جب میں نے اسے دیکھا تھا اور میں نے اسد اللہ خاں کے دعوے کے بارے میں رپورٹ دی تھی اور اس شخص کے جھوٹے دعوے کو تسلیم کرنے کی اذیت میں مبتلا نہیں ہوگی جس نے نہ صرف حکومت کو بلکہ آپ کو اور مجھے بہت پریشان کیا اور نواب کی دل شکنی کی۔ اب وہ شخص سزا سے نہیں بچ سکے گا۔ اسد اللہ خاں کا ادعا کہ مذکورہ مراسلہ بالکل جعلی ہے قطعاً جھوٹا ہے اور سزا کا مستحق ہے'' [۵۶]۔ یہ کاغذات حکومت نے تصدیق کے لیے معتمد اعلیٰ برائے حکومت بمبئی شعبۂ سیاسی کو بھیجے جس نے اپنی رپورٹ بھیج دی۔ ۱۹/اگست ۱۸۳۰ء کو معتمد اعلیٰ نے ایک نوٹ لکھا کہ ''اگر یہ دستاویز اصلی ہے تو یہ بعید از قیاس نہیں کہ احمد بخش خاں نے یہ فریب اور دھوکے سے حاصل کی ہو لیکن اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ یہ ایک ایسا حکم ہے جو لارڈ لیک نے اپنی رضامندی سے جاری کیا ہے تو کیا لارڈ موصوف اتنے

بااختیار تھے کہ گورنر جنرل ان کونسل کے منظور کیے ہوئے کسی سابقہ فیصلے کو درہم برہم کر سکیں اور کیا حکومت اس کی پابند ہوگی۔ مجھے یہ تصور بھی نہیں کرنا چاہیے اور خواہ یہ دستاویز اصلی ہو یا جعلی ظاہر یہی ہوتا ہے کہ نصر اللہ بیگ خاں کے اقربا زیادہ وظیفے کے حق دار ہیں'' [۵۷]۔ ۳۱ر دسمبر ۱۸۳۰ء کو معتمد اعلیٰ برائے حکومت نے ولیم بائم مارٹن ریذیڈنٹ دہلی کو لکھا کہ ''مدعی (اسد اللہ خان) نے لارڈ لیک صاحب بہادر کے دستخط اور مہر سے جاری ہونے والے جس پروانے یا مراسلے کو جعلی قرار دیا ہے اسے جناب سر جون میلکم نے صحیح دستاویز تسلیم کیا ہے'' [۵۸]۔ معتمد برائے گورنر جنرل نے ۲۷ر جنوری ۱۸۳۱ء کو معتمد اعلیٰ برائے حکومت فورٹ ولیم کو مطلع کیا کہ ''حضور والا نصر اللہ خاں کے متوسلین کی مالی امداد کے ضمن میں فیروز پور کے جاگیر دار کے کیے ہوئے انتظام و انصرام میں مداخلت پسند نہیں فرمائیں گے'' [۵۹]۔ یکم مئی ۱۸۳۲ء کو، گورنر جنرل کی ہدایت کے مطابق ان کا فیصلہ اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ کو بھیجا گیا اور مطلع کیا کہ ''نواب شمس الدین خاں سے آپ کا موجودہ پنشن میں اضافے کا مطالبہ سراسر ناروا ہے اور جنرل لارڈ لیک کی عطا کردہ سند، جس میں مختلف حصہ داروں کے نام اور مخصوص رقم کا اندراج موجود ہے، بالکل صحیح ہے'' [۶۰]۔ اس طرح یہ مقدمہ مرزا نوشہ ہار گئے اور اس کے بعد بھی وہ مسلسل اپیلیں کرتے رہے جس کا کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوا حتیٰ کہ وہ اپیل جو بورڈ آف ڈائریکٹرز لندن سے کی گئی یا ملکہ معظمہ سے کی گئی، وہاں بھی یہ فیصلہ بحال رہا اور وہی رقم تاحیات انھیں ملتی رہی جو جنرل لیک نے ۷ر جون ۱۸۰۶ء کی سند میں واضح کی تھی۔ لیکن اس کے بعد بھی مرزا نوشہ درخواستیں گزارتے رہے۔ ۲۱ر جولائی ۱۸۳۱ء کو اسد اللہ خاں نے گورنر جنرل کو ایک اور درخواست بھیجی جس میں لکھا کہ ''جرنیل لارڈ لیک صاحب بہادر کی ہندوستان سے مراجعت کے بعد نواب احمد بخش خاں مرحوم نے پچاس اسپ سواروں کے اس دستے کو بالکل ہی موقوف کر دیا...... اس لیے حکومت ۴ر مئی ۱۸۰۶ء سے تا حال ۱۵۰۰ روپے سالانہ کے حساب سے مجموعہ رقم ۳۷۵۰۲۵ روپے ادا کرنے کے لیے کہے اور جاگیر دار مذکور کو پابند کیا جائے کہ وہ نہایت پابندی سے سالانہ رقم مبلغ ۱۵۰۰ روپے دہلی کے سرکاری خزانے میں جمع کراتا رہے'' [۶۱]۔ ۲۴ر اگست ۱۸۳۱ء کو دہلی کے ریذیڈنٹ نے معتمد برائے گورنر جنرل کو لکھا کہ ''اصل دستاویز سر جان میلکم بہادر کو تجزیے کے لیے پیش کی گئی تھی تو موصوف نے اس کے صحیح ہونے کی تصدیق کی تھی، چنانچہ ان تمام حقائق کو مدنظر رکھتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ نہ تو مدعی کوئی نالش کرنے کا مجاز ہے نہ ہی حکومت کسی رقم کی ادائیگی کا مطالبہ کر سکتی ہے جیسا کہ دادخواہ چاہتا ہے'' [۶۲]۔ اس پر یہ حکم ہوا کہ ''گورنر جنرل ان کونسل محولہ بالا دعوے کے ضمن میں مزید کسی کاروائی کے حق میں نہیں ہے'' [۶۳]۔ ۳۰ر جون ۱۸۳۵ء کو اسد اللہ خان نے گورنر آگرہ کو پھر ایک عرض داشت پیش کی اور اس میں درخواست کی کہ ''فدوی کے چچا کے انتقال کے بعد احمد بخش خاں کی جاگیر سے اسے حکومت کے مختص شدہ دس ہزار میں سے سالانہ تین ہزار روپے ملتے رہے۔ پس مبلغ سات ہزار روپے سالانہ ابھی تک ادا نہیں کیے گئے اور بقایا جات واجب الادا رقم مئی ۱۸۰۶ء سے مئی ۱۸۳۵ء تک مبلغ ۲۰۳۰۰۰ بنتی ہے۔ ۲۹ سال کا عرصہ گزر گیا اور فدوی کو مذکورہ رقم ابھی تک ادا نہیں کی گئی'' [۶۴]۔ اسی طرح ۳۰ر جون ۱۸۳۵ء کو

ایک عرض داشت اور پیش کی گئی۔

ابھی یہ سلسلہ جاری تھا کہ ۲۲ رمارچ ۱۸۳۵ء کو کسی نے ریذیڈنٹ دہلی مسٹر فریزر کو گولی مار کر ہلاک کر دیا۔ قاتل کی تلاش ہوئی تو نواب شمس الدین احمد خاں کا داروغہ شکار کریم خاں گرفتار ہوا اور بعد میں خود نواب شمس الدین احمد خاں بھی گرفتار ہوئے اور مقدمے کے فیصلے اور گورنر جنرل سے منظوری کے بعد انھیں بھی ۸ر اکتوبر ۱۸۳۵ء کو پھانسی دے دی گئی اور فیروز پور جھرکہ کی جاگیر بحق سرکار ضبط ہوگئی۔

۲۳ رمئی ۱۸۳۶ء کو گورنر جنرل ہند لارڈ جی آکلینڈ کے نام پھر ایک عرض داشت اسد اللہ خاں نے بھیجی اور لکھا کہ ''مقامی حکام نے فدوی کے مقدمہ کو غت ربود کیا ہے اور اس کے ساتھ ناانصافی کرتے رہے ہیں چنانچہ فدوی کو یقین واثق ہے کہ مذکورہ افراد کو ملوث کیے بغیر اُس کے مقدمہ کا جائزہ لیا جائے گا اور حضور والا مذکورہ کاغذات کی بنیاد پر اپنا فیصلہ صادر فرمائیں گے'' [۶۵]۔ اس پر گورنر جنرل ہند نے ۲۸ راپریل ۱۸۳۶ء کو لکھا: ''کیا اس مقدمہ کا بار بار فیصلہ نہیں ہوا ہے؟'' [۶۶] وہ درخواست جو اسد اللہ خان نے آگرہ کے گورنر کو بھیجی تھی اس پر قائم مقام معتمد برائے حکومت نے لکھا کہ ''احکامات صادر کرنے کی ضرورت نہیں'' [۶۷]۔ ۲۲ رمئی ۱۸۳۶ء کو گورنر جنرل ہند کو پھر درخواست دی اور اس میں ۲۳ رمارچ ۱۸۳۶ء کی درخواست پر فیصلہ دینے کے لیے یاددہانی کرائی گئی۔ یہ سب خط شمال مغربی صوبہ جات کے لیفٹیننٹ گورنر کو بھجوادیے کہ وہ فیصلہ صادر فرمائیں۔

۱۷ راگست ۱۸۳۷ء کو ایک اور عرض داشت اسد اللہ خاں نے پیش کی جس میں ''تین ہزار روپے سالانہ کے حساب سے مبلغ ۲۵۰ ۷روپے بطور بقایاجات شمس الدین خاں سے لینے تھے...... ان میں سے تمام افراد یعنی آپ کے درخواست گزار، اس کے بھائی اور تین پھوپیوں کو (تین ہزار روپے سالانہ کے حساب سے چودہ ماہ کے بقایاجات) ابھی ادا کیے جانے باقی ہیں'' [۶۸] ٹی ٹی مٹکاف نے اپنی رپورٹ میں لکھا کہ ''بقیہ رقم مبلغ ۲۷۵۰ روپے اسد اللہ خاں کو واجب الادا ہے [۶۹] لیکن نائب اول برائے قائم مقام گورنر جنرل و کمشنری گبنز نے نوٹ لکھا: ''چونکہ مذکورہ رقم کی ادائیگی پچھلے برسوں کی آمدنی سے ہونی چاہیے تھی لہٰذا اس کا بار جاگیر (فیروز پور جھرکہ) کی مستقبل کی آمد پر نہیں پڑے گا بلکہ نواب کی جائیداد سے ادا ہوگی [۷۰] (جو ۸ر اکتوبر ۱۸۳۵ء کو پھانسی پاچکے تھے اور جاگیر ضبط ہوچکی تھی)۔ انھیں بقایاجات کے لیے ۲ رجون ۱۸۳۸ء کو اسد اللہ خاں نے ایک درخواست دی کہ ''شمس الدین احمد خان مرحوم کے تمام قرض خواہوں کو فی روپیہ ۸ر آنے ۶ پائی بطور معاوضہ دیا جائے گا۔ یہ کہ اس مدعی کو بھی اسی فیصلے کے مطابق ادائیگی ہوگی...... فدوی نہ تو مرحوم جاگیردار کا کوئی ملازم تھا، نہ ہی اس نے اپنی فروخت شدہ اشیاء کی قیمت یا دیے گئے قرضے کا مطالبہ کیا ہے۔ مذکورہ رقم تو بطور پنشن فدوی کو واجب الادا ہے جو سرکار برطانیہ نے مقرر کی تھی...... امیدوار ہوں کہ اس کے مطالبے کو دیگر قرض خواہوں کے مطالبات پر فوقیت دیں گے'' [۷۱]۔ لیکن گورنر جنرل نے اس مطالبے کو خارج کردیا [۷۲]۔ ۲ رمارچ ۱۸۴۰ء کو قائم مقام معتمد برائے حکومت نے بھی اس مطالبے کو مسترد کردیا اور فیصلہ دیا کہ

''مذکورہ دعویٰ ناقابل پذیرائی ہے'' [۷۳]۔

۲۹ر جولائی ۱۸۴۲ء کو اسد اللہ خاں نے ٹی ایچ میڈاک، معتمد برائے حکومت ہند مع گورنر جنرل کو ایک عرض داشت پیش کی جس کے ساتھ ملکہ عالیہ کے نام یادداشت منسلک تھی۔ معاون معتمد برائے حکومت مع گورنر جنرل ڈبلیو ایڈورڈز نے اس پر نوٹ لکھا کہ ''اسد اللہ خاں'' اپنے مقدمہ کی بابت صادر ہونے والے احکامات سے مطمئن نہ ہونے کی بناء پر عزت مآب ملکہ عالیہ کے دربار شاہی میں اپیل کرنے کا اعزاز حاصل کر رہا ہے'' [۷۴]۔ ۵ر اگست ۱۸۴۲ء کو معتمد برائے حکومتِ ہند نے مطلع کیا کہ ''آپ نے اپنے مکتوب مورخہ ۲۹ر جولائی کے ساتھ جو یادداشت روانہ کی ہے وہ حاضر ڈاک سے عزت مآب کورٹ آف ڈائریکٹرز کو بھجوادی جائے گی'' [۷۵] اور ۱۳ر اگست کو یہ عرض داشت بھجوادی گئی۔ ۱۵ر اگست ۱۸۴۲ء کو اسد اللہ خاں نے معتمد برائے حکومت کو شکر گزاری کا خط لکھا [۷۶]۔ ۲۵ر جنوری ۱۸۴۴ء کو اسد اللہ خاں نے پھر ایک خط یہ پوچھنے کے لیے بھیجا کہ ان کی درخواست پر کیا فیصلہ صادر ہوا ہے؟ جواب آیا کہ ''حاکم اعلیٰ کا ابھی تک کوئی جواب نہیں آیا'' [۷۷]۔ اس کے بعد ایک اور درخواست اسد اللہ خاں نے بھیجی کہ ''دو سال کا عرصہ گزر چکا ہے لہٰذا فدوی بصد افتخار اپنے مطالبات کے متعلق کیے گئے فیصلے کے جاننے کا خواستگار ہے'' [۷۸]۔ بورڈ آف ڈائریکٹرز نے بھی اُن کے خلاف فیصلہ دیا اور پھر ملکہ عالیہ نے بھی اسی فیصلے کو بحال رکھا اور اس طرح یہ مقدمہ جس میں غالب ساری عمر اُلجھے رہے، ۱۸۴۴ء میں ہمیشہ کے لیے ختم ہو گیا۔

غالب کی وفات کے بعد ان کی بیگم امراؤ بیگم نے ۲۸ر جون ۱۸۶۹ء کو ایک درخواست بھیجی جس میں اپنے مرحوم شوہر اسد اللہ خاں کی کُل پنشن اپنے اور اپنے متبنّیٰ بیٹے حسین علی خاں کے نام واگذاری کے لیے کہا گیا تھا۔ یہ درخواست کمشنر دہلی کو بھجوادی گئی جیسا کہ پنجاب آرکائیوز لاہور کے فارسی ریکارڈ بستہ نمبر ۱۶ سے معلوم ہوتا ہے [۷۹]۔

کلکتہ کا ادبی معرکہ:

ابھی وظیفے کا یہ مسئلہ چل ہی رہا تھا کہ کلکتہ میں اُن کے خلاف ایک اور محاذ کُھل گیا۔ وظیفے کی اپنی عرضداشت میں میرزا اسد اللہ خاں غالب نے لکھا تھا کہ خواجہ حاجی سے مرزا نصر اللہ بیگ خاں کی کوئی رشتہ داری نہیں تھی۔ وہ ابتدا میں بارگیر (سائیس) کی حیثیت سے پانچ روپے ماہوار پر ملازم تھا، اس لیے اُسے نصر اللہ بیگ خاں کے ورثا میں شمار نہیں کیا جا سکتا اور یہ دو ہزار کی رقم جو اُسے وظیفے کے طور پر ملتی ہے، نصر اللہ بیگ کے ورثا کو ملنی چاہیے۔ یہ بات یاد رہے کہ غالب ۱۸۲۸ء، میں کلکتہ آئے تھے اور اُن کے آنے سے پہلے خواجہ حاجی کے سالے میرزا افضل بیگ، اکبر شاہ ثانی کے وکیل کی حیثیت سے، یہاں موجود تھے۔ افضل بیگ نے، خواجہ حاجی کے بیٹوں یعنی اپنے حقیقی بھانجوں: خواجہ شمس الدین عرف خواجہ جان اور خواجہ بدرالدین عرف خواجہ

امان کے مختار کی حیثیت سے، ان دونوں کی جانب سے، اسد اللہ خاں کی عرض داشت کا جواب دعویٰ داخل کیا تھا اور قانونی و واقعیاتی دلائل کے ساتھ یہ بھی لکھا تھا کہ ''خواجہ حاجی نے، جو کہ نصر اللہ بیگ خاں کے قرابت داروں میں سے ایک ہے، نصر اللہ بیگ کی رفاقت میں سرکار دولت مدار کی خدمات سرانجام دی تھیں۔ اس لیے ایسے آدمی کے مقابلے میں جس نے بذات خود خدمات و جانثاری کی ہو، ناسمجھ لڑکوں کا استحقاق فائق نہیں ہوتا...... ابھی بھی ان میں سے ایک یعنی مرزا یوسف پاگل ہے اور شریعت کا مکلف نہیں ہے اور دوسرے کا مزاج اکثر و بیشتر قمر کے زوال و کمال کے ساتھ ساتھ اعتدال سے تجاوز کر جاتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ یہ عرضی، جو خاندان اور عزیزوں کی رُسوائی اور ذلت کا مرقع ہے، آثارِ قمر کے غلبہ کے موقع پر تحریر کی گئی ہو'' [۸۰]۔

میرزا افضل بیگ نے نہ صرف اسد اللہ خاں کی ''عرضداشت کا جواب دعویٰ سرکار عالیہ میں داخل کیا بلکہ کلکتہ کے مختلف حلقوں میں غالب کے بارے میں طرح طرح کی افواہیں بھی پھیلائیں۔ غالب نے اپنے ایک خط میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''افضل بیگ...... میرے ساتھ پوشیدہ دشمنی رکھتا تھا اور اہل سنت میں مجھے کفر رافضی اور اہلِ تشیع میں صوفی وملحد و زندیق (مشہور کرتا تھا) [۸۱]۔'' اسی طرح شعرا کے حلقوں میں یہ مشہور کر دیا کہ یہ شخص، جس کا نام اسد اللہ ہے اور جو غالب تخلص کرتا ہے، قتیل کو بُرا بھلا کہتا ہے اور سخن وران کلکتہ کو بے حیثیت گردانتا ہے اور اس طرح اُس نے ان سب کو میرے خلاف کر دیا اور ایک بڑی خلقت کو میرا مدمقابل بنا دیا۔ مولوی عبدالکریم کے عزیزوں میں سے ایک نے تو خاص طور پر مجھے ذلیل و خوار کرنے کی خاطر ایک محفل ترتیب دی اور مشاعرے کا اہتمام کر کے شعرائے کلکتہ کو دعوت نامے ارسال کیے اور مجھے بھی مدعو کیا۔ ریختہ گویوں کو ریختے کا اور فارسی گویوں کو فارسی کا مصرع طرح بھیجا جب کہ مجھے دونوں مصرعے دیئے۔ چنانچہ گذشتہ اتوار ماہ جون کی آٹھ تاریخ (۱۸۲۸ء) کو مشاعرہ ہوا۔ میں بھی گیا اور میں نے دونوں زبانوں کی طرحی غزلیں پڑھیں۔ اللہ کے کرم سے ہر خاص و عام کو پسند آئیں'' [۸۲]۔

دوسری صحبت میں حکیم ہمام کے اس مقطع کی زمین مصرع طرح ٹھہری:

درمیانِ من و دلدار ہمام است حجاب　　دارم امید کہ آں ہم زمیاں بر خیزد

غالب نے بھی اس زمین میں غزل لکھی جس کے اس شعر پر:

جزوے از عالمم و از ہمہ عالم بیشم　　ہمچو موئے کہ بتاں رز میاں برخیزد

یہ اعتراض کیا گیا کہ ''عالم'' کلمۂ مُفرد ہے، اس کے ساتھ لفظ ''ہمہ'' کی ترکیب درست نہیں ہے اور وہ اس وجہ سے کہ عالم بذاتِ خود مجموعۂ اشیا ہے اور ''چہار شربت'' اور ''نہر الفصاحت'' میں اس ترکیب کی نشان دہی نہیں کی گئی ہے۔ دوسرا اعتراض یہ کیا کہ لفظ ''بیش'' تا وقتے کہ اس کے بعد ''تر'' نہ لائیں استعمال نہیں ہوتا۔ ''بیش'' تنہا نہیں کہا جا سکتا۔ مزید یہ کہ معشوق کی کمر پر بالوں کا اُگنا عقلاً اور عادتاً محال ہے۔ دیگر یہ کہ بالوں کے یا سبزے کے اُگنے کو ''برخاستن'' نہیں کہا جا سکتا...... '' [۸۳] غالب کو ان بے بنیاد اعتراضات پر غصہ آیا اور انھوں نے مشاعرہ کی تیسری نشست میں ان اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے پہلے حافظ شیرازی کا یہ شعر

پڑھا جو لفظ "ہمہ" اور "عالم" کی ترکیب کے صحیح ہونے کی نشان دہی کرتا ہے:

گر من آلودہ دامنم چہ عجب ہمہ عالم گواہِ عصمتِ اوست

اور پھر سعدی شیرازی کا یہ شعر پڑھا:

بہ جہاں خُرم از آنم کہ جہاں خرم از وست عاشقم بر ہمہ عالم کہ ہمہ عالم از وست

اس کے بعد دوسرے اعتراض کا جواب دیتے ہوئے مولانا جامی کا یہ شعر پڑھا جس میں لفظ "بیش" بغیر "تر" کے استعمال ہوا ہے:

کہ از آنم کہ درِ معذرتم باید زد بیش از آنی کہ دہی خجلت تقصیر مرا

اور پھر ایک اور شعر پڑھا جو "برخاستن" "روئیدن" کے ہم معنی ہونے کا ثبوت فراہم کرتا ہے:

از رُخ خط مشک سود برخاست آتش بہ نشست و دُود برخاست

جب یہ محفل برخاست ہوئی تو چند لوگوں نے شور مچانا شروع کر دیا اور ہنگامے پر اُتر آئے اور غالب کی غزل کا یہ شعر پڑھا:

شورِ اشکے بہ فشارِ بُن مژگا ن دارم طعنہ بر بے سرو سامانی طوفاں زدۂ

اور کہا کہ "زدۂ" کے کسرہ کو مضاف الیہ کی ضرورت ہے۔ جب معترضین کو جواب دیا گیا کہ "زدۂ" میں کسرہ اضافی نہیں ہے بلکہ یائے وحدت ہے تو کہنے لگے کہ "زدہ" ہمیشہ مفعول میں آتا ہے لیکن یہاں مفعول کے معنی میں نہیں آیا[۸۴] تو غالب نے، جیسا کہ "آتش نامہ" میں لکھا ہے، کہا کہ:

اکثر از عالم شتاب زدہ	مے زدہ، غم زدہ شراب زدہ
مے زدہ، غم زدہ کہ ترکیب است	بہ خیال فقیر تقلید است
چوں برآیدز انگبیں مومش	زدۂ غم دمد ز مفہومش
ویں خود از شان فاعل است کہ ہست	حق بود حق نہ باطل امت کہ ہست
ہم چناں آں محیطِ بے ساحل	قلزم فیض میرزا بیدل
از محبت حکایتے دارد	کہ بدینساں بدایتے دارد
عاشقے، بیدلے جنوں زدۂ	قدحے عاشقاں بہ خوں زدۂ
کردہ ام عرض ہم چناں زدۂ	طعنہ بر بحرِ بے کراں زدۂ

(مثنوی آشتی نامہ)

اردو ترجمہ: "اسی عالم شتاب زدہ میں اکثر لوگ مے زدہ، غم زدہ، شراب زدہ (ایسی ترکیب استعمال کرتے رہے ہیں) مے زدہ اور غم زدہ جو ترکیب ہے، فدوی کی رائے میں ترکیب مقلوبی ہے۔

جس طرح انگبیں سے موم برآمد ہوتا ہے، اسی طرح اس ترکیب کے مفہوم سے "زدۂ غم" نکلتا ہے۔

اور یہ ترکیب خود فاعل کا حکم رکھتی ہے۔ حق تو بہر حال حق ہی ہوتا ہے، وہ باطل تو ہو نہیں سکتا۔

جس طرح اس دنیائے بے کنار، قلزم فیض مرزا عبدالقادر بیدل نے ایک عشقیہ حکایت لکھی ہے اور اسی طرح کی ایک اختراع کی ہے۔

ایک بیدل عاشق، ایک جنوں کا مارا ہوا، ایک (ایسا شخص) جس نے خون کا قدح عاشقی پیا ہو۔

میں نے بھی ''زدہ'' اسی طرح عرض کیا ہے۔ تو نے (البتہ) (اُس) بحرِ بے کراں کو طعنہ دیا ہے'' [۸۵]۔

جب غالب نے ہر اعتراض کا جواب سند اور دلائل سے دیا تو اس کے بعد کچھ لوگ کلکتہ میں غالب کے مُربّی و بزرگ نواب سید علی اکبر خان صاحب کے پاس آئے اور شکایت کی کہ اسد اللہ دہلوی، جو آپ کے نیاز مندوں میں سے ہے، محفلوں میں بدتمیزی کرتا ہے اور پاسِ ادب ملحوظ نہ رکھتے ہوئے زبان درازی اور غصے میں پیش قدمی کرتا ہے۔ نواب موصوف نے غالب کو بلایا اور سرزنش کر کے سمجھایا اور نصیحت کی کہ اپنا دعویٰ چھوڑ دو اور ساتھیوں سے مصالحت کر لو۔ غالب نے کہا، جیسا کہ ''آتشی نامہ'' میں آیا ہے، کہ چلیے دعویٰ تو میں نے چھوڑ دیا لیکن مصالحت کیسے ہوگی۔ انھوں نے فرمایا کہ جلد سے جلد معذرت کر لو اور بطور عذر کچھ لکھ دو اور اس تحریر کو ان کے پاس بھیج دو تا کہ وہ اسے دکھا کر اُن کے دل سے زنگِ ملال دور کر دیں۔ اس کے جواب میں غالب نے ''آتشی نامہ'' لکھا اور نواب صاحب کی خدمت میں پیش کر دیا۔ یہ مثنوی ''آتشی نامہ'' غالب کی ایک شاہ کار مثنوی ہے جسے انھوں نے دیوانِ فارسی میں شامل کرتے ہوئے ''آتشی نامہ'' کے عنوان کی نرمی کو مردانہ زبان دے کر ''بادِ مخالف'' کر دیا اور بارہ شعر مدحِ قتیل کے نکال دیے اور اُن کے بجائے چار نئے شعر داخل کر دیے۔

اس اختلاف کا پس منظر یہ بھی ہے کہ کلکتہ کے فارسی گو قتیلؔ اور واقفؔ کو مسلم الثبوت اُستاد مانتے اور اُن کے اشعار کو بطور سند پیش کرتے تھے۔ غالب نے طیش میں آ کر، جیسا کہ الطاف حسین حالیؔ نے ''یادگارِ غالب'' میں لکھا ہے، یہ کہہ دیا کہ وہ فرید آباد کے کھتری بچے کے قول کو نہیں مانتے۔ اس پر شور نشور اُٹھ کھڑا ہوا اور قدر دانِ قتیل بگڑ گئے۔ انھوں نے غالب کے خلاف نہ صرف محفلوں میں بلکہ اخباروں میں بھی اس بحث کو اُٹھایا۔ ابوالکلام آزاد نے لکھا ہے کہ ''ان لوگوں نے صرف اعتراضات ہی نہیں کیے تھے بلکہ تحریرات بھی لکھی تھیں اور بعض تحریرات ''جام جہاں نما'' نے، جو فارسی کا ہفتہ وار اخبار تھا، چھاپ دی تھیں'' [۸۶]۔

غالب نے ''آتشی نامہ'' لکھ کر، اپنے پنشن کے مقدمے کے پیشِ نظر، معذرت تو ضرور کر لی تھی لیکن اپنے مزاج کے باعث، قتیل کے تعلق سے، ان کے اندر وہ زہر آلود تلخی پیدا ہو گئی تھی جو ساری عمر اُن کے اندر موجود رہی۔ وہ قتیل کا نام سننے کے بھی روادار نہیں تھے۔ یہی تلخی برسوں بعد ''برہانِ قاطع'' پر اعتراضات کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ غالب کا یہ مزاج تھا، جیسا کہ ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھا ہے کہ ''ہمارا یہ منصب نہیں کہ معترض کو جواب نہ دیں یا سائل سے بات نہ کریں'' [۸۷]۔ غالب کے کلام نظم و نثر میں جا بجا قتیل، واقف، عبدالواسع ہانسوی، غیاث الدین رامپوری اور اسی قبیل کے دوسرے فرومایگانِ ذوقِ ادب کے خلاف جو تحقیر آمیز کلمات ملتے ہیں ان سب کی تیزی و تندی کا سرچشمہ یہی کلکتہ والا ہنگامہ تھا'' [۸۸]۔

جوا خانہ و گرفتاری:

پنشن کے مقدمے اور کلکتہ میں ہونے والی معرکہ آرائی کے ساتھ ان کی زندگی کا ایک اور اہم واقعہ جُوا خانہ چلانے کے الزام میں گرفتار اور قید ہونے (۲۵ مئی ۱۸۴۷ء) کا واقعہ ہے جس نے ان کے سارے وجود کو ہلا کر رکھ دیا۔ اس وقت غالب کی عمر پچاس سال تھی۔ تفتہ کے نام ایک خط مورخہ دسمبر ۱۸۵۲ء میں، جو اس واقعہ کے کم و بیش ساڑھے پانچ سال بعد لکھا گیا تھا، اُس تلخی کی شدت کو محسوس کیا جاسکتا ہے جو اُن کو ہر وقت اندر ہی اندر مضطرب و بے قرار رکھتی تھی۔ غالب نے لکھا کہ ''بوڑھا ہو گیا ہوں۔ بہرا ہو گیا ہوں۔ سرکار انگریزی میں بڑا پایہ رکھتا تھا۔ رئیس زادوں میں گنا جاتا تھا۔ پورا خلعت پاتا تھا۔ اب بدنام ہو گیا ہوں اور ایک بڑا دھبا لگ گیا ہے'' [۸۹]۔

کلکتہ سے ۲۹ نومبر ۱۸۲۹ء کو دہلی آ کر وہ مقدمے کی پیروی میں اُلجھے رہے اور گورنر جنرل کے فیصلے مورخہ یکم مئی ۱۸۳۲ء کے مطابق کہ ''موجودہ پنشن میں اضافے کا مطالبہ سراسر ناروا ہے''، جب وہ مقدمہ ہار گئے تو ان کی اُمیدوں پر پانی پھر گیا۔ اس وقت ان کی مالی حالت نہایت خراب تھی اور وہ اپنے چھوٹے بھائی کی شدید بیماری اور دوسرے مسائل کی وجہ سے بہت الجھے ہوئے تھے۔ انھوں نے کورٹ آف ڈائریکٹر کے ہاں اپیل کی لیکن وہاں بھی یہی فیصلہ برقرار رہا اور جب یہ اپیل ملکۂ عالیہ کے ہاں گئی تو انھوں نے بھی اسی فیصلے کو برقرار رکھا۔ اس طرح یہ مقدمہ ۱۸۴۴ء میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم ہو گیا۔ اس وقت غالب کی عمر ۴۷ سال تھی اور اُن کو کلکتہ سے آئے ہوئے پندرہ سال کا عرصہ گزر چکا تھا۔

غالب کو شطرنج، چوسر اور پچیسی کا شوق ہمیشہ سے تھا۔ وقت کے ساتھ یہ شوق ہار جیت کے ساتھ روپے ہارنے جیتنے کی شکل اختیار کر گیا۔ رفتہ رفتہ غالب کا دیوان خانہ معروف ہو گیا۔ اس سے غالب کی آمدنی میں اضافہ ہوا اور وہ قدرے آرام کی زندگی گزارنے لگے جس کے وہ بچپن سے عادی تھے۔ اگست ۱۸۴۱ء میں اُن کے گھر پر چھاپا پڑا اور عدالت نے سو روپیہ جرمانہ کیا۔ جرمانہ ادا نہ کرنے کی صورت میں چار مہینے کی قید کی سزا بھی سنائی گئی۔ جرمانہ ادا کر دیا گیا اور غالب جیل جانے سے بچ گئے۔ اس وقت جوا کھیلنے کی وبا سارے دہلی میں عام تھی جس میں رئیس و شُرفا اور خاص طور پر دلّی کے جوہری مبتلا تھے۔ معاشرے میں غالب صاحب حیثیت سمجھے جاتے تھے۔ ان کا اثر رسوخ بھی تھا اور رفتہ رفتہ یہ سلسلہ کچھ عرصے بعد پھر شروع ہو گیا۔ اسی زمانے میں نیا کوتوال شہر فیض الحسن خاں دہلی کی کوتوالی میں تعینات ہو کر آیا۔ آتے ہی اس نے کوشش کی کہ جوا کھیلنے کی یہ وبا کسی طرح ختم ہو جائے۔ جُوے کا اڈا چلانے والوں کو تنبیہ کی اور جب غالب کا دیوان خانہ اسی طرح اڈا بنا رہا تو ایک دن کوتوال شہر رتھ میں سوار ہو کر اور سپاہیوں کو ڈولی میں بٹھا کر وہاں پہنچا اور کہا کہ زنانی سواریاں آئی ہیں۔ جب یہ ''زنانی سواریاں'' اندر اُتر گئیں تو عقدہ کھلا کہ یہ تو چھاپا مارا گیا ہے۔ مزاحمت کرنے پر مار دھاڑ بھی ہوئی۔ کوتوال نے ایک نہ سُنی اور صاحب خانہ مرزا اسد اللہ خاں غالب کو گرفتار کر لیا۔ ۲۵ مئی

۱۸۴۷ء کو ان پر قمار بازی کا مقدمہ قائم ہوا۔ مجسٹریٹ کے ہاں پیشی ہوئی اور اس نے چھ ماہ قید بامشقت اور دو سو روپے جرمانے کی سزا سنائی۔ اپیل کی گئی، وہاں بھی یہ فیصلہ اس فرق کے ساتھ برقرار رہا کہ جرمانہ ادا نہ کرنے کی صورت میں چھ ماہ مزید قید بھگتنی ہوگی لیکن اگر اصل جرمانے کے علاوہ پچاس روپے اور ادا کر دیے جائیں تو اس صورت میں مشقت کی سزا معاف ہو جائے گی۔ بادشاہ وقت بہادر شاہ ظفر نے ریذیڈنٹ کے نام سفارشی خط بھیجا لیکن اُس نے یہ کہہ کر معاملے کو نمٹا دیا کہ مقدمہ عدالت کے سپرد ہے اور وہ اس صورت میں کسی قسم کی مداخلت کرنے کا مجاز نہیں ہے۔ قید کی یہ سزا ایک ایسی چوٹ تھی جس سے مرزا اسداللہ تلملا اٹھے۔ اس ذلت و رُسوائی کا اثر ان پر بہت گہرا پڑا۔ ''باغِ دودر'' میں اس واقعہ کے بارے میں اپنے اضطراب و پشیمانی کا اظہار جن لفظوں میں کیا ہے اُن سے غالب کی ذہنی کیفیت اور ذلت و رسوائی کے احساس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ تفضل حسین خاں کے نام خط میں لکھتے ہیں کہ ''آپ نے جو...... سرگزشت پوچھی ہے تو سُنیے۔ کوتوال میرا دشمن تھا اور مجسٹریٹ ناواقف۔ فتنہ گھات میں تھا اور مقدر خراب۔ باوجود اس کے کہ مجسٹریٹ کوتوال کا حاکم ہوتا ہے لیکن مجھے خوار کرنے میں اس کا ماتحت بن گیا اور میری گرفتاری کے احکام جاری کر دیے اور سیشن جج نے کہ میرا دوست تھا ہمیشہ میرے ساتھ محبت سے پیش آتا اور مہربانی کرتا اور بارہا میرے ساتھ شراب نوشی میں شریک رہتا، آنکھیں بند کر لیں اور بے اعتنائی اختیار کر لی۔ مقدمہ صدر عدالت پہنچا کوئی شنوائی نہیں ہوئی اور وہی فرمان بیداد قائم رہا۔ پھر نہ معلوم کیا ہوا کہ جب (قید کی) ساری میعاد ختم ہونے کو آئی تو مجسٹریٹ کا دل پسیجا اور اس نے صدر عدالت سے خود اپنے حکم کی تنسیخ اور میری رہائی کی درخواست کی۔ اس کی درخواست منظور ہوئی...... اور میں چونکہ ہر صفت، ہر فعل اور ہر امر کو منجانب اللہ سمجھتا ہوں اور خدا سے جھگڑا جائز نہیں...... لیکن چونکہ آرزو کیش بندگی کے خلاف نہیں...... اس کے بعد یہ خواہش ہے کہ دنیا میں نہ رہوں اور اگر رہوں تو ہندوستان میں نہ رہوں۔ روم ہے، مصر ہے، ایران ہے، بغداد ہے اور سب سے بڑھ کر تو کعبہ کہ خود آزادمنشوں کی پناہ ہے اور رحمت اللعالمین کا سنگِ آستانہ، عاشقوں کی تکیہ گاہ ہی کافی ہے۔ وہ کون سی گھڑی ہوگی کہ اس ذلت و خواری کی قید سے کہ جو حقیقی قید سے زیادہ روح فرسا ہے رہائی پاؤں گا اور بغیر کسی منزل کو ذہن میں لائے صحرا میں نکل کھڑا ہوں گا۔ وہ سب تو مجھ پر بیت چکا اور یہ سب کچھ وہ ہے جس کی آرزو ہے'' [۹۰]۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے بھی اس واقعہ کو قمار بازی کا واقعہ بتایا ہے اور لکھا ہے کہ ''یہ پورا قمار بازی کا معاملہ تھا اور نواب امیر الدین (والیِ لوہارو) کے لفظوں میں مرزا نے اپنے مکان کو جوا بازی کا اڈا بنا رکھا تھا جس سے مرزا کو بھی اچھی خاصی رقم بے محنت و مشقت وصول ہونے لگی تھی۔ انگریزی قانون اسے جرم قرار دیتا تھا'' [۹۱]۔

یہ زمانہ غالب پر بہت سخت گزرا۔ دوست احباب الگ تھلگ ہو گئے حتیٰ کہ لوہارو خاندان والوں نے بھی ان سے آنکھیں پھیر لیں اور جب آگرہ کے ایک اخبار نے مرزا کا ذکر کرتے ہوئے انھیں لوہارو کا رشتہ دار ظاہر کیا تو یہ بات ان لوگوں پر شاق گزری اور بہ اہتمام و تکلف اس کی تغلیط کرائی۔ یہ لکھوایا گیا کہ مرزا

صاحب سے خاندان لوہارو کا کوئی نسبی تعلق نہیں محض دور کا سببی تعلق ہے حتیٰ کہ نواب ضیاء الدین (غالب کے چہیتے شاگرد) نے بھی آنکھیں پھیر لیں اور اسے کسرِ شان سمجھا کہ قید خانہ میں ایک اسیرِ جُرم سے ملنے جائیں" [۹۲]۔ لوہارو خاندان والوں کی یہ بے وفائی اور خود غرضی تھی کہ جب شہر کے متعدد شرفا و عمائدین نے غالب کی سفارش کی تھی یہاں تک کہ بادشاہِ وقت نے بھی اسے حاسدوں کی عیاری کہہ کر ریذیڈنٹ سے سفارش کی تھی۔ اس تمام عرصے میں نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ وہ واحد شخص تھے جو پابندی سے اُن سے ملنے جاتے تھے اور حکام سے مل کر ان کی رہائی کی بھی کوشش کر رہے تھے۔ نہ صرف یہ بلکہ ان کا جرمانہ بھی انھوں نے ہی ادا کیا تھا۔ حالی نے لکھا ہے کہ شیفتہ کہتے تھے کہ "مجھے میرزا سے عقیدت ان کے زہد و اتقا کی بنا پر نہ تھی، فضل و کمال کی بنا پر تھی۔ جوئے کا الزام آج عائد ہوا مگر شراب پینا تو ہمیشہ سے معلوم ہے۔ پھر الزام و گرفتاری کی وجہ سے میری عقیدت کیوں متزلزل ہو جائے۔ گرفتاری کے بعد بھی اُن کا فضل و کمال ویسا ہی ہے جیسا پہلے تھا" [۹۳]۔ غالب نے قید کے زیر اثر جو "حبسیہ" لکھا وہ اثر و تاثیر کے اعتبار سے ایک شاہکار نظم ہے۔ غالب نے لکھا:

بس کہ خویشاں شدہ بیگانہ زبد نامی من غیر تشکفت خورد گر غمِ ناکامی من

یاد رہے کہ غالب کے چچا نصر اللہ بیگ خاں سے نواب احمد بخش خاں اور نواب الٰہی بخش خاں معروف کی بہن بیاہی تھی اور خود غالب نواب الٰہی بخش خاں معروف کے داماد تھے۔ غالب کی زوجہ امراؤ بیگم معروف ہی کی بیٹی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ غالب نے "حبسیہ" میں شیفتہ کو یوں یاد کیا ہے:

خود چرا خوں خورم از غم کہ بہ غم خواری من رحمتِ حق بہ لباسِ بشر آمد گوئی
خواجۂ ہست دریں شہر کہ از پُرسشِ وے پایۂ خویشتنم در نظر آمد گوئی
مصطفیٰ خاں کہ دریں واقعہ غمخوارِ من است گر بہ میرم چہ غم از مرگ عزادارِ من است

۱۸۶۲ء میں برہانِ قاطع کے جواب میں غالب کی ایک تالیف "قاطع برہان" کے نام سے شائع ہوئی جس سے ایک اور نیا جھگڑا کھڑا ہو گیا جو غالب کی وفات تک شد و مد کے ساتھ چلتا رہا۔

برہانِ قاطع کا معرکہ:

کلکتہ والے ادبی معرکے میں مرزا غالب نے مصلحتِ وقت دیکھ کر خاموشی ضرور اختیار کر لی تھی لیکن اس کی تلخی، طویل عرصہ گزر جانے کے باوجود، اُن کے باطن میں اسی طرح موجود تھی۔ یہ اُن کا مزاج تھا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں ملکی حالات اتنے بگڑے کہ گھر سے باہر نکلنا محال ہو گیا۔ غالب بھی اس زمانے میں اپنے گھر میں بند ہو کر بیٹھ رہے۔ ہر طرف افراتفری تھی۔ اس زمانے میں انھوں نے دو کام کیے۔ ایک "دستنبو" لکھی جو حالاتِ غدر کا روزنامچہ ہے اور دوسرے "بُرہانِ قاطع" جس کا ایک نسخہ ان کے پاس تھا، اُسے پڑھتے رہے۔ دورانِ مطالعہ، جن لفظوں یا اُن کے معانی پر انھیں اختلاف ہوتا، انھیں حاشیے پر درج کرتے جاتے۔

بغاوت کے فرو ہونے کے بعد بھی انھوں نے ''برہانِ قاطع'' کا مطالعہ جاری رکھا اور اپنے اعتراضات کو مسودہ کی صورت میں تیار کر کے اس کا نام ''قاطع بُرہان'' رکھا۔ یہ سب کام ۱۸۶۰ء تک ختم ہو چکا تھا لیکن اس کے چھپنے کی نوبت ۱۸۶۲ء میں آئی۔ ''قاطع برہان'' کا پہلا ایڈیشن چھپتے ہی مطبع نولکشور لکھنؤ سے شائع ہوا، ہندوستان کے علمی حلقوں میں ایک ہل چل مچ گئی اور وہ ہنگامہ برپا ہوا کہ مرتے دم تک غالب اس سے پیچھا نہ چھڑا سکے۔ اس کے بعد ۱۸۶۵ء میں غالب نے، ترمیم و اضافہ کے بعد، ''قاطع برہان'' کا نیا ایڈیشن ''درفش کاویانی'' کے نام سے شائع کیا۔ غالب نے اس ضخیم لغت (برہانِ قاطع) کے بہت ہی کم مندرجات پر اعتراض کیے تھے۔ بقول قاضی عبدالودود ''اُن لغات کا جو ''بُرہانِ قاطع'' میں ہیں پچاسواں حصہ بھی نہ ہوں گے اور اگر ''قاطع برہان'' سے وہ اصولی اعتراض، جن کی خواہ مخواہ تکرار ہوئی ہے اور وہ عبارات جن کی غرض محض استہزا ہے، نکال دیے جائیں تو شاید ہی پچاس صفحوں سے زیادہ بچیں'' [۹۴]۔ جب اپنی یہ تالیف یعنی ''قاطع برہان'' غالب نے اپنے خط کے ساتھ ٹی ایچ تھارنٹن، معتمد برائے حکومتِ پنجاب کو سرکاری کالجوں اور اسکولوں کے طلبہ کے نصاب میں شامل کرنے کے لیے بھجوائی تو ناظم تعلیماتِ عامہ نے اسے ماہرین کی رائے کے لیے بھجوا دیا جن میں کریم الدین، ڈپٹی انسپکٹر مدارس اور علمدار حسین، پروفیسر عربی گورنمنٹ کالج لاہور شامل تھے۔ کریم الدین نے ۲۸ر ستمبر ۱۸۶۶ء کو یہ رائے دی کہ ''قاطع بُرہان'' کے مصنف نے ''برہانِ قاطع'' پر اعتراض کیے ہیں اور یہ اعتراض اس طور کے ہیں کہ ''یا تو یہ کہتا ہے کہ یہ لغت میں نے کہیں نہیں دیکھا، نہ پڑھا اور یا یہ کہتا ہے کہ اس لغت کے کئی معنی، جو ''برہانِ قاطع'' میں لکھے ہیں ان میں سے فلاں معنی ہر گز نہیں ہیں اور دلیل اس کی کہیں نہیں لاتا۔ اپنے تئیں جامع اللغات سمجھتا ہے اور اعتراض بہت بُرے طور سے کیے ہیں یعنی بعض مقام پر تو صاف صاف گالیاں مصنف ''برہانِ قاطع'' کو دی ہیں...... پس میرے نزدیک یہ کتاب بے فائدہ ہے البتہ ایک طرح فائدہ ہوتا کہ چند لغات، جن پر اس نے اعتراض کیے تھے، اُن کو صحیح کر کے ''برہانِ قاطع'' کے آخر میں چھپوا دیتا اور یہ لکھ دیتا کہ یہ ایجاد میرا ہے'' [۹۵]۔

پروفیسر علمدار حسین نے ۲۷ر ستمبر ۱۸۶۶ء کو اپنی رائے دیتے ہوئے لکھا کہ ''اگر ''برہانِ قاطع'' کے ۲۲۳۲۲ لغتوں میں سے صرف ۲۸۴ پر اعتراض کیا گیا تو ان اعتراضوں سے نہ ''بُرہانِ قاطع'' کی بے اعتقادی اور منسوخیت لازم آتی ہے اور نہ اس کے مشہور مصنف کی جلالتِ شان اور فیض بخشی پر کچھ حرف آتا ہے...... علیٰ ہذا القیاس مرزا اسد اللہ خان صاحب کی اگر ستم ظریفی سے اغماض کیا جائے، جو انھوں نے مصنفِ کتاب ''بُرہانِ قاطع'' کے حق میں کی ہے تو ان کا یہ کام کہ انھوں نے اس کتاب کی تقریباً ۲۸۴ غلطیوں پر ہم کو آگاہی بخشی...... جو آگاہی بڑی بھاری تلاش کے بعد ہی حاصل ہوتی، تب ہی ممکن ہے کہ جب ہم میں سے ہر ایک مرزا اسد اللہ خان صاحب بن جائے'' [۹۶]۔

غالب کی ''قاطع بُرہان'' پر جو دھوم علمی حلقوں میں مچا اس کا ایک سبب یہ تھا کہ ''بُرہان قاطع'' ایک مستند لغت کے طور پر گذشتہ دو سو سال سے ہندوستان و ایران میں استعمال ہو رہا تھا۔ دوسرے یہ کہ غالب نے،

استہزا کے ساتھ جو اعتراض ''برہانِ قاطع'' اور اس کے مصنف محمد حسین برہان تبریزی پر کیے تھے، اُن کا انداز بیان نامناسب تھا۔ تیسرے یہ کہ غالب نے زیادہ تر اپنی ہی رائے پر تکیہ کیا تھا، قدیم لغات ان کے سامنے نہیں تھے اور انھوں نے قیاساً لکھ دیا تھا کہ ''برہان'' کے لغات کسی اور کتاب میں نہیں ملتے جس کا جواب ''برہان قاطع'' کے حامیوں نے دیا اور اس قیاس کو بے بنیاد بتا کر غلط ثابت کیا۔ دراصل لغت نویسی غالب کا کام نہیں تھا۔ بقول حافظ محمود شیرانی: ''غالب کو فن لُغت اور اس کی روایات سے کچھ دل چسپی نہیں معلوم ہوتی'' [۹۷]۔ ''برہانِ قاطع'' آج بھی ایرانی محققین استعمال کرتے ہیں اور وجہ اس کی یہ ہے کہ ''برہانِ قاطع'' میں محمد حسین تبریزی نے اپنے سے پہلے کی کم و بیش ساری لغات مثلاً دستورالافاضل (۷۴۳ھ)، صحاح الادویہ (آٹھویں صدی ہجری)، ادات الفضلا (۸۲۲ھ)، زفان گویا (قبل ۸۳۷ھ)، بحر الفضائل (۸۳۷ھ)، فرہنگِ جہانگیری (۱۰۱۷ھ) وغیرہ وغیرہ سے الفاظ و معانی لے کر، تہجی ترتیب سے اسے ایسے مرتب کیا کہ اہل علم اس سے، آسانی کے ساتھ، استفادہ کر سکیں۔ بقول حافظ محمود شیرانی محمد حسین برہان تبریزی کی حیثیت ایک ''ناقل اور ''مرتب'' کی ہے۔ خود برہان تبریزی نے یہی لکھا ہے کہ اُن کی حیثیت موجد کی نہیں بلکہ مدوّن کی ہے۔

فارسی زبان کے تعلق سے غالب اہلِ زبان نہیں تھے۔ فارسی زبان پر انھیں پورا عبور حاصل تھا لیکن اس قدرت کے باوجود ضروری نہیں ہے کہ انھیں ہر لفظ کے سارے معانی اور سارے روپ بھی معلوم ہوں۔ صاحب برہان قاطع نے مختلف لغات سے الفاظ و معانی لے کر یکجا و مرتب کیے تھے۔ تصحیفات اور ہزوارش الفاظ بھی انھوں نے مختلف لغات سے جوں کے توں لے کر، تحقیق کے بغیر، ''برہان قاطع'' میں درج کیے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ''برہان قاطع'' اسقام سے پاک نہیں ہے۔ ''سراج اللغات'' میں سراج الدین علی خان آرزو نے ''برہان قاطع'' کی سخت گرفت کی ہے۔ اس کا ذکر فرہنگ نظام جلد پنجم کے مقدمہ میں دس اوراق میں ہوا ہے۔ ایک بڑا سقم یہ بھی ہے کہ ''بُرہان قاطع'' میں ''تصحیفات'' بہت ہیں۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے کہ لفظوں کی غلط خوانی سے ایک لفظ سے دوسرے لفظ کی تشکیل کا نام ''تصحیف'' ہے مثلاً ایک لفظ چینود بمعنی پُل صراط ہے۔ اسے فرہنگ نگاروں نے مختلف طریقے سے پڑھا اور اپنے اس غلط املا و تلفظ کو جیسا پڑھا ویسے ہی اپنی لغات میں شامل کر دیا مثلاً چنیود، چینور، چنیور، جینور، جنیور، خنیور، خنیو ر وغیرہ۔ اس میں صحیح چینود ہے جو اوستائی کلمہ چینوت سے ماخوذ ہے۔ محمد حسین تبریزی نے یہ ساری صورتیں لے کر ''برہان قاطع'' میں شامل کر لی ہیں [۹۸]۔ اسی طرح سینکڑوں الفاظ کی محرف شکلیں باقاعدہ الفاظ کی صورت میں ''برہان قاطع'' میں درج ہو گئی ہیں۔ اس سے یہ نقص پیدا ہوا کہ ''دساتیر'' جیسی جعلی کتاب کے اکثر مندرجات بھی اس میں شامل ہو گئے ہیں اور اس طرح اس لغت کے توسط سے ایران کے بعض ادیبوں اور شاعروں وغیرہ کی تحریروں میں بھی یہ الفاظ شامل ہو گئے ہیں۔ ''برہان قاطع'' کا ایک اور نقص یہ ہے کہ اس میں ''ہُزوارش'' الفاظ کثرت سے داخل ہو گئے ہیں۔ یہ ہزوارش شکلیں پہلے ''فرہنگ جہانگیری'' میں بطور ضمیمہ ژند و پاژند کے نام سے درج ہوئیں اور وہاں سے ''بُرہان'' میں آ گئیں۔ یہ تو بعد میں پتا چلا کہ ''دساتیر'' ہی جعلی تصانیف ہیں اور ان میں جو لفظ وضع کیے گئے

ہیں ان کا تعلق کسی بھی قدیم یا رائج زبان سے نہیں ہے "بُرہان قاطع" میں یہ الفاظ ترتیب ہجی کے ساتھ اصیل لفظوں کے دوش بدوش نقل ہو گئے ہیں۔ غالب نے بھی دساتیری الفاظ اپنے کلام میں بلا تکلف استعمال کیے ہیں۔ غالب "دساتیر" کے جعلی ہونے یا لفظوں کی ہُزوارش شکلوں سے ناواقف تھے[۹۹]۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے بتایا ہے کہ انیسویں صدی تک ہُزوارش تصور سے کوئی آشنا نہیں تھا۔ جب ابن المقفع کی "فہرست" میں ہُزوارش کا لفظ دیکھا گیا تو اس کے بعد تحقیق شروع ہوئی[۱۰۰]۔

ملک الشعرا بہار نے "سبک شناسی" میں ایک مثال دی ہے کہ "چشم" کا ہُزوارش "عینہ" ہے جس میں "ا ی ن ہ" چار حروف آئے ہیں۔ ان میں الف کو عین پڑھنا چاہیے۔ چوں کہ آخری کلمہ کی "ہ" پہلوی کی "م" اور "ن" کے مشابہ ہے جو ایک دوسرے میں ملا کر لکھی گئی ہو، اس بنا پر لوگوں نے "عینہ" کے بجائے "آہنمن" پڑھا اور صاحب برہان قاطع نے اس لفظ کے یہ معنی لکھے: "آہنمن بربانِ ژند و پاژند چشم را گویند" [۱۰۱]۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے یہ بھی بتایا کہ ہزوارش یا زوارش پہلوی زبان کی ایک اصطلاح ہے جس کے لغوی معنی گزارش اور بیان کے ہیں لیکن اس کے اصطلاحی معنی مخصوص ہیں۔ پہلوی زبان میں ہزاروں ایسے سامی کلمات شامل ہیں جو عموماً لہجۂ آرامی سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس طرح کے الفاظ کی کتابت تو سامی تلفظ کے اعتبار سے ہوتی ہے لیکن پڑھتے وقت اس کا مترادف و متبادل پہلوی لفظ پڑھ لیا جاتا ہے گویا یہ لفظ ایک طرح کے علاماتی یا تصویری رسم الخط (Ideogram) ہیں مثلاً "جلا" لکھتے اور "پوست" پڑھتے ہیں۔ "ملکا" لکھ کر "شاہ"، "اب" لکھ کر "پیت" (پدر)، "اخ" لکھ کر "برات" (برادر) پڑھتے ہیں[۱۰۲]۔

اس صورت حال میں یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ خود بُرہان تبریزی نے تحقیق نہیں کی اور لفظوں کو ویسے ہی شامل کر لیا جس طرح وہ ان کے پیش رو کی لغات میں موجود تھے۔ ڈاکٹر نذیر احمد کا بھی یہی خیال ہے کہ "بُرہان کے مندرجات موید الفضلا سے حرفاً حرفاً لے لیے گئے ہیں، اس بنا پر صاحب بُرہان پر کوئی ایراد نہیں کر سکتا[۱۰۳] اور یہ بھی لکھا ہے کہ "اگرچہ "قاطع برہان" (غالب) میں مطالعے کی کمی کا نقص قدم قدم پر موجود ہے مگر اس کے باوجود یہ کتاب غالب کی طباعی اور اُن کی بے پناہ قوتِ تخلیق پر دلالت کرتی ہے ...... وہ بڑے حساس انسان تھے۔ کوئی بات اپنے مزاج کے خلاف برداشت نہیں کر سکتے تھے۔ اگر کوئی امر خلاف طبع واقع ہوتا تو اُن کا ردِ عمل نہایت شدید ہوتا" [۱۰۴]۔ خود غالب نے "درفشِ کاویانی" میں لکھا ہے کہ "مجھے سخن کا بڑا پاس ہے۔ جھوٹ سے چڑتا ہوں۔ اس بنا پر "جامع بُرہان قاطع" کو بُرا کہتا ہوں لیکن میرا انداز ظریفانہ اور حریفانہ ہے۔ بذلہ گوئی اور لطیفہ سنجی سے کام لیتا ہوں۔ نامردوں اور کمینوں کی طرح گالی اور فحش کلامی پر نہیں اُترتا ہوں" [۱۰۵]۔

"قاطع بُرہان" از مرزا غالب کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اپنے خون میں شامل سپاہیانہ مزاج اور کلکتہ کے ادبی معرکے کے تلخ پس منظر میں وہ لُغت کی بحث میں پڑے اور چونکہ ان کا مطالعۂ لُغت محدود تھا اس لیے اس بحث میں وہ اس بُری طرح الجھے کہ خود ان کا دامن تار تار ہو گیا اور عمر کے

آخری دنوں میں، جب کہ وہ طرح طرح کی بیماریوں میں مبتلا تھے، وہ ہر طرف کی یلغار سے بدحال ہو گئے۔ دراصل ''قاطع بُرہان'' میں غالب نے استہزا کا جو لہجہ اختیار کیا تھا، وہی لہجہ ان کتابوں اور رسالوں میں در آیا جو اس کے جواب میں لکھی گئی تھیں اور اس طرح اس بحث کا رُخ ذاتیات کی طرف ہو گیا۔ غالب کے استہزائیہ انداز و لہجہ کو سمجھنے کے لیے یہ چند مثالیں دیکھیے:

(۱) ''بُرہانِ قاطع'' میں ''دب'' کے معنی خرس (ریچھ) کے بھی دیے گئے ہیں اور یہ بھی لکھا ہے کہ اگر ریچھ کا خون ایسے شخص کو، جس کو نیا نیا جنون ہوا ہو، پلا دیا جائے تو وہ اچھا ہو جائے۔ غالب نے ''قاطع برہان'' میں لکھا کہ ''مجھے اس بے عقل ناقل (محمد حسین بُرہان تبریزی) کے بے کسی پر بڑا ترس آتا ہے۔ کیا اس کے ہمدردوں اور غم خواروں میں کوئی ایسا نہ تھا کہ جب اس بے چارے نے ''بُرہانِ قاطع'' لکھنے کا ارادہ کیا اور وہ اس کے جنون کا پیش خیمہ تھا تو ریچھ کا خون اس کے گلے میں ٹپکا دیتا، ناک میں ڈال دیتا اور تلوے پر مل دیتا جس سے اس کا مرض جنون جاتا رہتا اور وہ اس طرح ہذیان نہ بکتا'' [۱۰۶]۔ اسی طرح یہ دو مثالیں اور دیکھیے جس کی وجہ سے ضعیفی و بیماری کی حالت میں انھیں گالیاں سننی پڑیں۔ ''قاطع برہان'' میں غالب نے لکھا کہ:

(۱) ''تا چہ دیدہ است کہ خایۂ مُرغ فہمیدہ است'' [۱۰۷]

(۲) ''نیز نام آلت تناسل می گیرد، گوئی ہر جا ہمیں عضو را می بیند'' [۱۰۸]

ایک اُردو خط میں ہر گوپال تفتہ کو لکھتے ہیں: میں برہان قاطع کا خاکہ اُڑا رہا ہوں۔ چہار شربت (تصنیفِ قتیل) اور ''غیاث اللغات'' کو حیض کا لتہ سمجھتا ہوں۔ ایسے گمنام چھوکرے سے کیا مقابلہ کروں گا'' [۱۰۹]۔

غالب نے جو اعتراض کیے ہیں ان میں سے اکثر صحیح نہیں ہیں۔ ہم یہاں دو مثالیں پیش کرتے ہیں:

(الف) ''قاطع برہان'' میں غالب نے لکھا ہے کہ ''آب چین'' با جیم فارسی بروزن آستین، پارچۂ جامہ را گویند کہ بدن مردہ را بعد از غُسل دادن بداں خشک سازند''۔

غالب کا اعتراض یہ تھا کہ پارچۂ جامہ کے بجائے پارچہ یا جامہ کہنا چاہیے۔ مُردے کا بدن پونچھنے کی قید غلط ہے۔ آب چین رومال کے مترادف ہے۔

ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے [۱۱۰] کہ پارچہ بمعنی ٹکڑا اور جامہ بمعنی کپڑا۔ آب چین کپڑے کا ٹکڑا ہے۔ پارچہ گوشت کا بھی ہو سکتا ہے، اس لیے بُرہان نے پارچۂ جامہ، جو اہلِ ہند کی فارسی ہے، لکھا ہے۔ دوسرے یہ کہ آب چین کے جو معنی بُرہان نے درج کیے ہیں وہ صحیح ہیں۔ ''فرہنگ جہانگیری'' (۱۰۱۷ھ) میں اس کے یہی معنی دیے ہیں۔ برہان نے یہ معنی وہیں سے لیے ہیں۔ فردوسی کے اس شعر سے بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ آب چین کا تعلق میت سے ہے:

بہ پیاں کہ چیزے نخواہی زمن ندارم بمرگ آبْ چین و کفن

اور اسدی کے اس شعر سے بھی یہی بات واضح ہوتی ہے:

پوشم بآئین بجامہ عجم　　کفن آب چین دہ بکافور ہم

پروفیسر نذیر احمد نے ''برہان قاطع'' کا دوسری لغات سے مطالعہ کر کے یہ واضح کیا ہے کہ برہان نے عام طور پر معنی کے بیان کرنے میں اپنی طرف سے کوئی اضافہ نہیں کیا۔ ایک دلچسپ مثال اور لیجیے۔ ''برہان قاطع'' میں ''آدر'' کے یہ معنی دیے ہیں:

''آدر: بفتح ثالث بروزن مادر بمعنی آذر است کہ آتش باشد''

غالب کا اعتراض یہ تھا: ''چوں آدر بفتح ثالث گفت بروزن مادر چرا گفت؟ اگر ہم چنیں بایستی گفت، چادر می گفت۔ چادر را گذاشتن و مادر را آوردن بے حیائی است، ظرافت پیش کش۔ شرح ایں لفظ موافق عقیدۂ لفاظ چنیں می بالیست کہ آدر آتش را گویند و آں را بذال نقطہ دار نیز نویسند۔ دیگر در تحت بحث اسم آذر بذال شخذ کہ فصلے جداگانہ ساز کردہ است، سخن از اندازہ افزوں تر دراز کردہ است، من می گویم کہ آذر بذال منقوطہ زنہار نیست و در نام ماہ و نام روز کہ آذر بذال می نویسند ہمہ زائے ہوز درکار است''۔

ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے کہ اس کے بعد غالب نے ذال فارسی کے وجود سے انکار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دبیران عجم دال (ابجد) کے اوپر نقطہ لگا دیا کرتے تھے۔ اس سے لوگوں نے دھوکا کھایا اور دال کو ذال پڑھنے لگے'' [۱۱۱]۔ آدر بروزن چادر کے سلسلے میں نذیر احمد نے لکھا ہے کہ ''چادر کے مروجہ ایرانی تلفظ میں ''د'' مضموم ہے جب کہ آدر میں دال مفتوح ہے، اس لیے آدر کے ہم وزن کے لیے مادر کی مثال زیادہ صحیح ہے۔ غالب ذال فارسی کے منکر تھے، حالاں کہ اس کے وجود سے انکار گویا بدیہات سے انکار کے مترادف ہے حافظ شیرازی (متوفی ۷۹۲ھ) نے ''امید جود'' سے تاریخ ۷۶۴ھ نکالی ہے۔ اسے اگر ''امید جود'' پڑھا جائے تو تاریخ ۶۸ ہو جاتی ہے، جو غلط ہوگی۔ حافظ کا وہ شعر یہ ہے:

تا کس امید جود ندارند دگر زکس　　آمد حروف سال وفاتش امید جود

ابن یمین نے دال اور ذال میں امتیاز کرنے کے لیے یہ قطعہ کہا تھا:

''تعیین دال وذال کہ در مفردی فتد　　ز الفاظ فارسی بشنو زانکہ مبہم است

حرف صحیح ساکن اگر پیش از وبود　　دال است ہر چہ ہست ایں ذال معجم است

[۱۱۲]

ان مثالوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ غالب لغات کی اس بحث میں اپنے مزاج اور کلکتہ کے ادبی معرکے کی تلخی کی وجہ سے الجھے رہے۔ پھر اتنی ضخیم لغت کے ایک بہت ہی تھوڑے سے حصے پر انھوں نے طنز و تعریض کے تیر برسائے ہیں۔

''نقد قاطع برہان'' اس بحث کے مطالعے کے لیے سب سے وقیع کتاب ہے۔ ساتھ ہی قاضی عبدالودود کا طویل مضمون ''غالب بحیثیت محقق'' سے بھی غالب کی لغت نویسی کا معیار سامنے آ جاتا ہے۔ غالب فارسی گویوں میں اپنے برابر کسی کو نہیں سمجھتے تھے اور اس میں اس لیے شک نہیں کیا جا سکتا کہ فاسی شاعری

حیثیت سے اس دور میں ان کا کوئی ثانی نہیں تھا۔ وہ خود کو اہلِ زبان تو نہیں سمجھتے تھے لیکن اپنی زبان دانی کے مقابلے میں کسی کو نہیں گردانتے تھے۔ کلکتہ کے معرکے نے بھی اسی غرور کی کوکھ سے جنم لیا تھا اور ''برہان قاطع'' کا قضیہ بھی اسی کا نتیجہ تھا۔ قاطع برہان کا جب پہلا ایڈیشن ۱۸۶۲ء میں شائع ہوا تو برسوں پرانا یہ تنازع دوبارہ اُٹھ کھڑا ہوا اور ''قاطع برہان'' کے اندازِ تحریر، استہزا و طنز نے اس سارے تنازع کے رُخ کا تعین کر دیا۔ غالب کی ''قاطع بُرہان'' کے جواب میں مندرجہ ذیل کتابیں اور رسالے شائع ہوئے:

(۱) محرق قاطع بُرہان (فارسی) از سید سعادت علی، مطبوعہ مطبع احمدی، شاہدرہ ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۴ء

اپنے ایک خط بنام میر حبیب اللہ ذکا مورخہ ۲۸ر نومبر ۱۸۶۴ء میں غالب نے لکھا ہے کہ ''محرق'' کو دیکھ کر جانو گے کہ مؤلف اس کا احمق ہے اور جب وہ احمق دافع ہذیان اور سوالات عبدالکریم اور لطائف غیبی کو پڑھ کر متنبہ نہ ہوا اور محرق کو دھونہ ڈالا تو معلوم ہوا کہ بے حیا بھی ہے'' [۱۱۳]۔ اسی زمانے میں میر غلام حسنین قدر بلگرامی کے نام ایک خط لکھا اور جواب کے لیے بھی کہا۔ خط کے لہجے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ''محرق'' نے اُن کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔

(۲) ساطع بُرہان (فارسی) از میرزا رحیم بیگ رحیم میرٹھی، مطبع ہاشمی، میرٹھ ۱۲۸۳ھ غالب نے اپنے ایک خط بنام میاں داد خاں سیاح میں لکھا کہ ''وہ جو ایک اور کتاب کا تم نے ذکر لکھا ہے وہ ایک لڑکے پڑھانے والے مُلّائے مکتب دار کا خبط ہے۔ رحیم بیگ اس کا نام، میرٹھ کا رہنے والا۔ کئی برس سے اندھا ہو گیا ہے، باوجود نابینائی کے احمق بھی ہے۔ اُس کی تحریر میں نے دیکھی۔ تم کو بھیجوں گا۔ مگر ایک بڑے مزے کی بات ہے کہ اس میں بیشتر وہ باتیں ہیں جن کو ''لطائف غیبی'' میں رد کر چکے ہو۔ بہر حال اس کے جواب کی فکر نہ کرنا'' [۱۱۴]۔

(۳) قاطع القاطع (فارسی) از امین الدین دہلوی، مطبع مصطفائی، دہلی ۱۲۸۳ھ۔ یہ کتاب ۱۲۸۱ھ میں مکمل ہو گئی تھی جیسا کہ تاریخ ترتیب کے لفظ ''فراغ'' سے ۱۲۸۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس کا حوالہ محرق قاطع بُرہان میں بھی ملتا ہے جو ۱۲۸۰ھ میں چھپ چکی تھی۔ یہ وہی امین الدین دہلوی ہیں جن کے خلاف غالب نے ایک مقدمہ ازالہ حیثیت عرفی ۱۸۶۷ء میں دائر کیا تھا جس کا ذکر آگے آئے گا۔

(۴) مویدِ بُرہان (فارسی) از آغا احمد علی احمد، مطبع مظہر العجائب کلکتہ ۱۲۸۲ھ/۱۸۶۶ء اپنے ایک خط مورخہ ۱۴ر مارچ ۱۸۶۷ء بنام میر حبیب اللہ ذکا میں غالب نے لکھا: ''موید برہان میرے پاس بھی آ گئی ہے اور میں اس کی خرافات کا حال بقید شمار صفحہ و سطر لکھ رہا ہوں۔ وہ تمہارے پاس بھیجوں گا۔ میرے بھیجے ہوئے اقوال جہاں جہاں مناسب جانو درج کر دو۔ میں اب قریب مرگ ہوں۔ غذا بالکل مفقود اور امراض مستولی۔ بہتر برس کی عمر۔ انا للہ وانا الیہ راجعون'' [۱۱۵]۔ ۱۸ر مارچ ۱۸۶۷ء کو غالب نے پھر لکھا: ''بندہ نواز! میں نے لکھا کہ ''موید برہان'' میرے پاس آ گئی ہے اور میں اس کے اعتراضات کے جواب بہ نشانِ صفحہ و سطر کا ایک تختہ کاغذ پر لکھ رہا ہوں۔ بعد اتمام نگارش تمہارے پاس اس مراد سے بھیجوں گا کہ تم از راہ عنایت ''موید'' کا

جواب لکھو۔ میری نگارش جو پسند آئے اس کو بھی جابجا درج کردو۔ تم نے اس درخواست کا جواب ہاں نا کچھ نہ لکھا۔ اب عنایت فرما کر ان تینوں باتوں کا جواب لکھیے'' [۱۱۶]۔

(۵) ہنگامۂ دل آشوب (فارسی) مطبوعہ آرہ، ۵رذالحجہ ۱۲۸۳ھ/ ۱۱راپریل ۱۸۶۷ء مالک رام نے بتایا ہے کہ ''مویدِ بُرہان'' کے مصنف مولوی احمد علی احمد کے نام، اُن کی کتاب کی اشاعت سے پہلے، غالب نے اکتیس اشعار کا ایک قطعہ فارسی زبان میں لکھ کر بھیجا۔ احمد علی احمد نے ایک قطعہ لکھا اور اپنے ایک شاگرد عبدالصمد سلہٹی کے نام سے شائع کر دیا۔ اس کے جواب میں میرزا غالب کے دو شاگردوں: سید محمد باقر علی باقر آروی اور خواجہ سید فخر الدین حسین سخن دہلوی نے اسی زمین میں دو قطعے لکھے۔ یہ چاروں قطعے (کل سولہ صفحات) منشی سنت پرشاد نے اپنے مطبع واقع آرہ سے ۱۱راپریل ۱۸۶۷ء کو شائع کیے'' [۱۱۷]۔

(۶) تیغ تیزتر (فارسی) مطبوعہ مطبع نبوی ۱۲۸۴ھ/ ۱۸۶۷ء۔ باقر آروی اور سخن دہلوی کے قطعات کے جواب میں عبدالصمد سلہٹی نے ایک اور قطعہ لکھا اور یہ پانچوں قطعے (چار وہ جو ''ہنگامہ دل آشوب'' میں شائع ہو چکے تھے اور ایک نیا) اس کتابچے میں شامل کر کے اور مطبع نبوی کلکتہ سے چھپوا کر ''تیغ تیزتر'' کے تاریخی نام سے شائع کیا۔

(۷) ہنگامۂ دل آشوب (حصہ دوم) مطبع منشی سنت پرشاد، آرہ ۱۸۶۷ء۔ بحث چوں کہ بہت پھیل اور بڑھ چکی تھی اور مختلف لوگ میرزا غالب کی مخالفت یا حمایت میں لکھ رہے تھے، منشی سنت پرشاد کے مطبع سے، جہاں سے اسی نام سے ایک کتابچہ پہلے چھپ چکا تھا، ایک اور مجموعہ ''ہنگامۂ دل آشوب'' حصہ دوم کے نام سے شائع ہوا۔ اس میں جواہر سنگھ جوہر لکھنوی، شاگرد ناطق مکرانی کا وہ قطعہ بھی شامل تھا جو انھوں نے آغا احمد علی کی حمایت اور میرزا کی مخالفت میں لکھا تھا اور وہ قطعات بھی جو باقر آروی اور سخن دہلوی نے جوہر لکھنوی اور عبدالصمد سلہٹی کے قطعوں کے جواب میں لکھے تھے۔ اس میں میر آغا علی شمس لکھنوی کا وہ مضمون بھی شامل ہے جو ۲۵رجون ۱۸۶۷ء کے ''اودھ اخبار'' میں شائع ہوا تھا جس میں شمس لکھنوی نے میرزا کے بعض اشعار پر اعتراض کیے تھے۔ اس کا جواب سخن دہلوی نے اُردو نثر میں اور باقر آروی نے فارسی نثر میں دیا تھا جس میں قتیل کے کلام پر اعتراضات بھی شامل ہیں۔ ادھر منشی محمد امیر، امیر لکھنوی نے غالب کی حمایت میں اردو قطعہ لکھ کر اودھ اخبار لکھنؤ میں شائع کیا۔ یہ مجموعہ، جو ان پانچوں قطعات اور دونوں نثری مضامین پر مشتمل ہے، ۲۵رجمادی الاوّل ۱۲۸۴ھ/ ۲۵ردسمبر ۱۸۶۷ء کو آرہ (بہار) سے شائع ہوا [۱۱۸]۔

(۸) شمشیرِ تیز تر از آغا احمد علی احمد، مطبع نبوی، کلکتہ ۱۸۶۸ء امداد علی مضطر کے قطعہ تاریخ طباعت کے الفاظ ''ترکی داده جوابِ ترکی'' سے ۱۲۸۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ غالب کا انتقال ۱۲۸۵ھ/ ۱۸۶۹ء میں ہوا۔ اس میں مولوی آغا احمد علی احمد صاحبِ موید برہان نے غالب کے اُن اعتراضات کے جواب دیے ہیں جو ''قاطع بُرہان'' کے نئے ایڈیشن ''درفش کاویانی'' مطبوعہ ۱۸۶۵ء اور تیغ تیز مطبوعہ ۱۸۶۷ء میں شامل تھے۔ یہ اس سلسلے کی گویا آخری تالیف تھی اور اسی کے ساتھ ''قاطع برہان'' (۱۸۶۲ء) کی اشاعت کے بعد جو علمی

ہنگامہ برپا ہوا تھا، وہ ''شمشیر تیز تر'' کے ساتھ ختم ہو گیا۔ فارسی زبان کے تعلق سے ہندوستان کی سرزمین پر اُٹھنے والا یہ آخری تنازع تھا۔

علمدار حسین پروفیسر عربی گورنمنٹ کالج لاہور نے جو رپورٹ ''قاطع بُرہان'' کے بارے میں حکومتِ پنجاب کو بھیجی تھی اس میں ''ضاربِ سیفِ قاطع'' نامی کتاب/کتابچہ کا نام بھی آیا ہے [۱۱۹]۔ یہ تلاش کے باوجود نہ مل سکی۔ ممکن ہے یہ نام صحیح نہ ہو اور یہ ''شمشیرِ تیز تر'' ہی کا بدلا ہوا عنوان ہو۔

اب ہم ان کتابوں/کتابچوں کا ذکر کریں گے جو اس بحث میں خود غالب اور ان کے حامیوں نے قلم بند کیے:

(۱) قاطع برہان (مطبوعہ ۱۸۶۲ء) مؤلفہ اسداللہ بیگ غالب جس میں تمسخر و طنز کے ساتھ محمد حسین برہان تبریزی کی مشہور لغت ''برہانِ قاطع'' پر اعتراض کیے گئے ہیں۔ اسی سے اس بحث کا آغاز ہوا۔

(۲) دافع ہذیان (فارسی)، مولوی سید نجف علی خاں، صفحات ۲۸، مطبوعہ اکمل المطابع دہلی ۱۲۸۱ھ/۱۸۶۵ء

(۳) لطائف غیبی (اُردو) میاں داد خاں سیاح، صفحات ۴۱، مطبوعہ اکمل المطابع دہلی ۱۲۸۱ھ/۱۸۶۴ء، جیسا کہ اس کتابچے کے اندازِ بیان، لہجے اور اندرونی شواہد سے پتا چلتا ہے، یہ کتابچہ خود غالب کی تصنیف ہے جسے انھوں نے میاں داد خاں سیاح کے نام سے شائع کیا [۱۲۰]۔

(۴) سوالات عبدالکریم (اُردو)، کل صفحات ۸، اکمل المطابع دہلی ۱۲۸۱ھ۔ یہ کتابچہ سولہ سوالات پر مشتمل ہے، جس کے آخر میں دو سوالوں کا استفتا بھی شامل ہے۔

(۵) نامۂ غالب (اُردو)، اسداللہ بیگ غالب، مطبع محمدی دہلی ۱۸۶۵ء

(۶) تیغ تیز (اُردو) مرزا اسداللہ غالب، کل ۳۲ صفحات، مطبوعہ اکمل المطابع دہلی ۱۸۶۷ء

اس میں مولوی احمد علی احمد کی تالیف ''مویدِ بُرہان'' کے بعض اعتراضات کا جواب دے کر سولہ اعتراضات احمد علی احمد پر اور آخری فصل میں ''بُرہانِ قاطع'' پر مزید اعتراض کیے گئے ہیں۔ آخر میں سولہ ادبی سوالات کا استفتا ہے، جن کے جواب نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ نے دیے ہیں اور الطاف حسین حالی، محمد سعادت علی خاں اور نواب ضیاء الدین احمد خاں نے ان جوابوں کی تصدیق کی ہے۔

درفش کاویانی (قاطع برہان کے نئے ایڈیشن کا نام)، سوالات عبدالکریم، لطائف غیبی، نامۂ غالب، تیغ تیز کے متون قاضی عبدالودود نے یکجا و مرتب کر کے ''قاطع برہان و رسائل متعلقہ'' کے نام سے ادارۂ تحقیقات اُردو، پٹنہ سے ۱۹۶۷ء میں شائع کر دیے ہیں۔

غالب فرہنگ نویسی کے آدمی نہیں تھے۔ اس ساری بحث میں غالب کے ہاں جنگ جیتنے کا جذبہ نمایاں ہے۔ علمی سطح پر غالب کی چند ہی باتیں درست تھیں لیکن باقی بحث میں ذاتیات، تمسخر، طنز غالب آ گیا تھا مثلاً ''سوالات عبدالکریم'' میں یہ انداز اختیار کیا گیا ہے۔ انداز بیان کو دیکھیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ تحریر بھی خود

غالب کے قلم سے نکلی ہے:

''منشی جی تمہارے قدموں کی قسم اس مجمع میں بہ نسبت آپ کی فارسی عبارت کے وہ لطائف ذوق انگیز درمیان آئے ہیں کہ سب اہلِ محفل ہنسی کے مارے مرے جاتے ہیں۔ آخر کو باتفاق رائے ہم دیگر یہ ٹھہری کہ فرہنگ نویسوں نے فارسی کو سات قسم پر منقسم کیا ہے۔ ان اقسام سبعہ میں سے ساتویں فارسی سُغدی ہے۔ منشی سعادت علی (صاحب محرق قاطع) نے آٹھویں فارسی نکالی ہے، اُس کا نام پُغدی ہے۔ چوں کہ فدوی آپ کا معتقد اور خیر خواہ ہے، اس امر سے بہت خوش ہوا اور آپ کی خوشی کے واسطے اس امر کی آپ کو اطلاع دی''[۱۲۱]۔

یہی رنگ و انداز ''لطائف غیبی'' میں ملتا ہے اور یہ بھی غالب کا لکھا ہوا معلوم ہوتا ہے:

''منشی جی قاطع کی عبارت کو بُرا بتاتے ہیں اور پھر کہیں کہیں اسی انداز کے ایک دو جملے لاتے ہیں۔ فقرہ پورا کب لکھ سکتے ہیں۔ دو چار لفظ جمع کیے اور ٹھیک نکل گئی۔ جیسے پڑھا تو تا دن بھر میں کبھی حق اللہ بول اٹھتا ہے اور باقی تمام دن ٹیں ٹیں کیا کرتا ہے۔ مانا کہ ''قاطع برہان'' کے جواب لکھنے سے منشی جی کی مراد یہ تھی کہ کنج خمول سے باہر آئیں اور ایک صاحبِ نام ونشاں کے مقابل ہو کر خود بھی نام پائیں۔ یہ نہ سمجھے کہ مشہور نہ ہوں گے مگر اشتہاری ہو جائیں گے۔ عزت نہ ملے گی مورد صد گونہ خواری ہو جائیں گے''[۱۲۲]۔

''نامۂ غالب از غالب میں بھی یہی انداز ولہجہ ملتا ہے جس میں لطف و مزہ اور تمسخر تو ہے لیکن علمی سطح نہیں ہے۔ ''تیغ تیز''، جو ''موید قاطع'' کے جواب میں مرزا غالب نے لکھی ہے، اس میں بھی یہی انداز برقرار رہتا ہے۔ امین الدین مدرس پٹیالہ اور ''قاطع القاطع'' کے بارے میں بھی جب غالب قلم اُٹھاتے ہیں تو یہی تمسخرانہ انداز موجود رہتا ہے:

''یارب میاں امین الدین کس بُری قوم کے اور کس پاجی گروہ کے ہیں کہ مولوی کہلائے۔ مدرس بنے مگر الفاظ مستعملۂ قوم نہ چھوڑے۔ اگر میری طرف سے ازالۂ حیثیت عرفی کی نالش دائر ہو جاتی تو میاں پر کیسی بنتی مگر میرے کبر نفس نے ازالۂ حیثیت کے لفظ کو گوارا نہ کیا۔ ان کی تحریر ان کے پاجی پن پر تجل ہے...... جتنے الفاظ توہین وتذلیل کے ہیں وہ چن چن کر میرے واسطے صرف کیے اور یہ نہ سمجھا کہ غالب اگر عالم نہیں، شاعر نہیں، آخر شرافت و امارت میں ایک پایہ رکھتا ہے۔ صاحبِ عز وشاں ہے، عالی خاندان ہے''[۱۲۳]۔

لیکن شکایت کرنے کے باوجود وہ یہی انداز خود اختیار کرتے ہیں۔ صاحبِ ''برہان قاطع'' کو، جو غالب سے دو سو سال پہلے گزرا ہے، اسے تبریزی نہیں بلکہ ''دکنی'' لکھتے ہیں اور ایک جگہ اُسے ''بوہرہ دکنی'' بھی لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ

''ہاں یوں ہو سکتا ہے کہ یہ شخص شعر کہتا ہو گا مگر پوچ اور واہی۔ ان اشعار کی تدوین کیا ہوا اور ان کو تذکرے میں کون لکھے۔ پھر ارشاد ہوتا ہے ما قال کو دیکھو، من قال سے قطع نظر کرو۔ فقیر پوچھتا ہے کہ ہے کیا جس کو دیکھیں۔ نظم مفقود، نثر مردود...... لوطیانِ ایران میں رسم ہے کہ چند بدمعاش جمع ہو کر ایک امرد کو کچھ دے کر باغ میں یا کسی مکان میں لے جاتے ہیں اور نوبت بنوبت اس سے اغلام کرتے ہیں۔ اسی جماعت میں سے ایک

شخص اس امرد کا سر پکڑے رہتا ہے۔ سومؤید (مؤید برہان، تالیف مولوی آغا احمد علی) کے پانچویں صفحے میں مولوی جی لوگوں کی منتیں کرتے ہیں اور بلاتے ہیں کہ آؤ اور دکنی (صاحب برہان قاطع محمد حسین تبریزی) کا سر پکڑو'' [۱۲۴] ۔

ایک طرف بیماری اور بڑھاپا اور دوسری طرف لغات کی علمی بحثیں، جن سے ان کے مزاج کو مناسبت نہیں تھی۔ اس ساری صورت حال نے ان کے اندر شدید تلخی، غصہ اور جھلاہٹ پیدا کردی تھی۔ بے شک فارسی میں اُن جیسا تازہ شعر کہنے والا اس وقت کوئی دوسرا نہیں تھا لیکن یہ بحث شعر کی نہیں، لُغات اور الفاظ کی تھی۔ قیام کلکتہ کے زمانے ہی میں وہ قتیل کے خلاف ہو گئے تھے اور اب وہ ہر اُس عالم اور فارسی داں کے بھی خلاف ہو گئے تھے جو قتیل کا حامی تھا۔ صاحب عالم مارہروی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''اصل فارسی کو اس کھتری بچہ قتیل علیہ ماعلیہ نے تباہ کیا۔ رہا سہا غیاث الدین رام پوری (صاحب غیاث اللغات) نے کھو دیا...... غور کرو وہ خرانِ نامشخص کیا کہتے ہیں اور میں خستہ و دردمند کیا بکتا ہوں۔ واللہ نہ قتیل فارسی شعر کہتا ہے اور نہ غیاث الدین فارسی جانتا ہے۔ میرا یہ خط پڑھو...... ان غولوں پر لعنت کرو'' [۱۲۵] ۔

ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط مورخہ ۲۷ / اگست ۱۸۶۲ء میں لکھتے ہیں:

''سنو میاں! میرے ہم وطن یعنی ہندی لوگ جو وادی فارسی دانی میں دم مارتے ہیں وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں۔ جیسا وہ گھاگس (دوغلا مرغ) عبدالواسع ہانسوی لفظ نامراد کو غلط کہتا ہے اور یہ الّو کا پٹھا قتیل صفوت کدہ، شفقت کدہ، نشتر کدہ کو اور ہمہ عالم و ہمہ جا کو غلط کہتا ہے۔ کیا میں بھی ویسا ہی ہوں جو ''یک وہاں'' کو غلط کہوں گا۔ فارسی کی میزان یعنی ترازو میرے ہاتھ میں ہے۔ للّٰہ الحمد وللّٰہ الشکر'' [۱۲۶] ۔

فارسی زبان کے تعلق سے سرزمینِ ہند پر یہ آخری علمی ولسانی جنگ تھی جو غالب کی وفات (فروری ۱۸۶۹ء) کے ساتھ ختم ہوگئی لیکن جس کی تاریخی اہمیت کل بھی تھی، آج بھی قائم ہے اور آئندہ بھی قائم رہے گی۔ امیر خسرو ہندوستان میں فارسی زبان کے پہلے عظیم شاعر تھے اور جنابِ غالب فارسی زبان کے آخری عظیم شاعر تھے اور یہ دونوں ہند مسلم تہذیب کے عظیم نمائندے تھے۔

مقدمہ ازالہ حیثیت عرفی:

اسی لسانی تنازع کا ایک دُم چھلا رہا جاتا ہے۔ میری مراد اس مقدمہ سے ہے جو غالب نے ''قاطع القاطع'' کے مصنف امین الدین امین دہلوی، مدرس پٹیالہ کے خلاف ۱۸۶۷ء میں دائر کیا تھا۔ ''تیغ تیز'' (۱۸۶۷ء) میں غالب نے لکھا تھا کہ ''اگر میری طرف سے ازالۂ حیثیت کی نالش دائر ہوجاتی تو میاں پر کیسی بنتی مگر میرے کبرِ نفس نے ازالۂ حیثیت کے لفظ کو گوارا نہ کیا۔ اُن کی تحریر ان کے پاجی پن پر مجمل ہے'' [۱۲۷] ۔ لیکن ۲ / دسمبر ۱۸۶۷ء کو غالب نے مقدمہ دائر کردیا۔ اس مقدمہ کی مسل کی عکسی نقل، جو آرکائیوز نمبر ۶۱ ۔ ۸۷ پر

دہلی میں محفوظ ہے، میرے سامنے ہے۔ مسل سے معلوم ہوتا ہے کہ عزیز الدین وکیل سرشتہ غالب کی طرف سے وکیل تھے۔ یہ وہی صاحب ہیں جن کے نام پر گلی عزیز الدین وکیل آج بھی کوچہ پنڈت، لال کنواں دہلی میں موجود ہے۔

یہ مقدمہ ۲؍دسمبر ۱۹۶۷ء سے ۲۳؍مارچ ۱۸۶۸ء تک چلا۔ دونوں طرف سے گواہ پیش ہوئے۔ مدعا علیہ (امین الدین امین) اور اس کے گواہوں نے الفاظ وعبارت کی اُس فہرست کے جواب میں، جو مدعی (میرزا غالب) کی طرف سے پیش کی گئی تھی، یہ بتایا کہ اس سے وہ مطلب نہیں نکلتا جو مدعی (میرزا غالب) نے بتایا ہے۔ مدعا علیہ مصنف قاطع القاطع امین الدین دہلوی نے کہا کہ اسد اللہ خان غالب نے ''برہانِ قاطع'' کو ''قاطع برہان'' میں رد کیا ہے اور میں نے تردید کری ہے ''قاطع برہان'' کی اس جملے میں ''پیشِ حاکمِ وقت رفتہ زخم نہانی خویش وانماید'' زخم نہانی سے میری مراد رنج دلی سے ہے۔ اسی طرح ''میانِ خونِ حیض غوطہ خورد'' کے معنی یہ ہیں کہ کیوں گناہ گار ہوتے ہو۔ پروفیسر ضیاء الدین عربی کالج نے اپنے بیان میں اس کی تصدیق کی اور بتایا کہ اس میں صنعت ایہام ہے۔ اسی طرح اس جملے میں: ''از خرابۂ اکبر آباد بُوے بہ دہلی رسیدہ است'' میں بوم کے معنی زمین کے لیے گئے ہیں جیسے ''کاش از بوم دکھن دگرے برخیزد'' میں آیا ہے۔ معترض خایہ را چرا گرفت والے جملے میں لفظ خایہ کے بارے میں کہا کہ اس کے معنی بیضۂ مرغ کے ہیں۔ مدعا علیہ کے گواہوں نے بھی ان کے معنی عام لغت سے ہٹ کر بتائے۔ اس مقدمہ میں غالب نے ۲۳؍جنوری ۱۸۶۸ء کو دادرسی کے لیے پھر درخواست دی کہ ''مدعا علیہ کو سزائے سخت ملے تاکہ پھر کوئی چھوٹا آدمی بڑے آدمی کو ایسے کلماتِ فحش و ناسزا نہ لکھے''۔ یہ مقدمہ اسی طرح چلتا رہا کہ ۲۳؍مارچ ۱۸۶۸ء کو عزیز الدین وکیل نے عدالت میں درخواست دی کہ چند گرامی رؤسائے شہر کی مداخلت پر ''باہم رضامندی ہوئی۔ اب مجھ کو دعویٰ بابت مقدمہ باقی نہیں۔ مقدمہ داخل دفتر ہو جاوے'' اسی کے ساتھ یہ مقدمہ داخل دفتر ہو گیا۔

اس وقت غالب کی شہرت کی گونج سارے عالم میں سنائی دے رہی تھی۔ ''قاطع برہان'' والا جھگڑا ان کے اعصاب پر سوار تھا۔ جس میں روز بروز شدت پیدا ہو رہی تھی۔ اس کا اثر بُری طرح ان کی صحت پر پڑا اور طرح طرح کے عوارض نے شدت اختیار کر لی۔ اس زمانے میں میرزا غالب نے جو خطوط لکھے ان میں اپنی بیماری کا ذکر کثرت سے کیا ہے۔ محمد عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھا:

''اور میں اب انتہائے عمر ناپایدار کو پہنچ کر آفتابِ لبِ بام اور ہجوم امراضِ جسمانی و آلام روحانی سے زندہ در گور ہوں۔ کچھ یادِ خدا بھی چاہیے۔ نظم و نثر کی قلم رَو کا انتظام اَیزدِ دانا و توانا کی عنایت و اعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اُس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام و نشان باقی و قائم رہے گا'' [۱۲۸]۔

مئی ۱۸۵۸ء میں اُن پر دردِ گردہ (قولنج) کا حملہ ہوا جیسا کہ ہرگوپال تفتہ کے نام ۴؍مئی ۱۸۵۸ء کے خط میں لکھا ہے کہ ''قولنج اور پھر کیسا شدید کہ پانچ پہر مرغ نیم بسمل کی طرح تڑپا کیا...... کل سے خوفِ مرگ گیا ہے اور صورت زیست کی نظر آئی ہے'' [۱۲۹]۔ ۱۸۶۰ء کے بعد جو خط غالب نے لکھے ان میں ناتوانی، ضعف، سستی،

کاہلی، گراں جانی کی عام شکایت ملتی ہے۔ ۱۸۶۱ء کے ایک خط بنام علاء الدین احمد خان میں لکھا ہے کہ "روٹی کھانے کو باہر کے مکان میں سے محل سرا میں کہ وہ بہت قریب ہے، جاتا ہوں تو گھڑی بھر میں دم ٹھہرتا ہے اور یہی حال دیوان خانے میں آکر ہوتا ہے" [۱۳۰]۔

خطوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فشارِ خون میں مبتلا تھے جس سے "دورانِ سر" ہوتا تھا۔ ۱۸۶۲ء میں ہاتھ پر پھوڑا نکل آیا جس کے بارے میں میر سرفراز حسین کو لکھا کہ "رجب کے مہینے میں سیدھے ہاتھ پر پھنسی ہوئی، پھنسی پھوڑا بنی، پھوڑا پھوٹ کر زخم بنا جو بگڑ کر غار ہوگیا۔ اب بہ قدر ایک کفِ دست وہ گوشت مُردار ہوگیا"۔ ۱۸۶۳ء میں یہی بیماریاں چلتی رہیں۔ بار بار پیشاب کی شکایت اور پھوڑوں کا اچھانہ ہونا اس بات کی علامت ہے کہ وہ ذیابیطس کے مرض میں بھی مبتلا تھے۔ چودھری عبدالغفور سرور کو ایک خط میں لکھا کہ "مہینہ بھر سے صاحبِ فراش ہوں...... پلنگ کے پاس حاجتی لگی رہتی ہے۔ اُٹھا اور حاجتی میں پیشاب کیا اور پڑ رہا۔ مدتوں سے یہ مرض ہے کہ پیشاب جلد جلد آتا ہے...... پاخانے اگرچہ دن رات میں ایک دفعہ جاتا ہوں مگر صعوبت کو تصور کرو۔ ایک پھوڑا دائیں پہنچے میں جس کو ساعد کہتے ہیں۔ دو پھوڑے بائیں پہنچے میں۔ یہ سہل ہیں۔ بائیں پاؤں میں کفِ پا پشت پا سے لے کر آدھی پنڈلی تک وَرَم اور ورم بھی سخت" [۱۳۱]۔ ۱۸۶۳ء میں قاضی عبدالجمیل بریلوی کو لکھا کہ "ہر روز مرگِ نو کا مزا چکھتا رہتا ہوں۔ حیران ہوں کہ کوئی صورت زیست کی نہیں پھر بھی کیوں جیتا ہوں۔ روح اب میرے جسم میں اس طرح گھبراتی ہے جس طرح طائر قفس میں۔ کوئی شغل، کوئی اختلاط، کوئی مجمع پسند نہیں۔ کتاب سے نفرت، جسم سے نفرت، روح سے نفرت" [۱۳۲]۔ ادھر فتق (فوطے بڑھ جانا) کا مرض پریشان کرتا رہا۔ ادھر "فسادِ خون اور احتراق" اُن کا پرانا مرض تھا۔ نقاہت و ضعف اپنی انتہا کو پہنچ گئے۔ نواب انورالدولہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: "حواس کھو بیٹھا، حافظہ کو رو بیٹھا۔ اگر اُٹھتا ہوں تو اتنی دیر میں اُٹھتا ہوں کہ جتنی دیر میں قدِ آدم دیوار اُٹھے" [۱۳۳]۔

۱۸۶۵ء میں اُنھیں رام پور کا سفر کرنا پڑا۔ نواب یوسف علی خان ۲۴ رذی قعد ۱۲۸۱ھ/ ۲۰ راپریل ۱۸۶۵ء کو وفات پاگئے اور نواب کلبِ علی خاں مسند نشین ہوئے۔ اکتوبر ۱۸۶۵ء میں دلی سے روانہ ہوئے اور ۱۲ اراکتوبر کو رام پور پہنچے۔ ۲۸ ردسمبر کو رام پور سے روانہ ہوئے اور ۸ رجنوری ۱۸۶۶ء کو واپس دلی پہنچے۔ طبیعت تو ناساز تھی ہی، راستے میں جب رام گنگا کو پالکی میں بیٹھ کر پار کیا تو اتنے میں سیلابی پانی کے ریلے سے پُل ٹوٹ گیا۔ غالبؔ اِدھر اور سامان اُدھر رہ گیا۔ رات کو مرادآباد کی سرائے میں ٹھہرے تو ایک کمبل کے علاوہ کوئی چیز ساتھ نہیں تھی۔ سردی لگ گئی اور پانچ دن مرادآباد میں صاحبِ فراش رہے۔ ایک خط میں تفتہ کو لکھتے ہیں۔: "۸ رجنوری سالِ حال (۱۸۶۶ء) دوشنبہ کے دن غضبِ الٰہی کی طرح اپنے گھر پر نازل ہوا۔ مرادآباد پہنچ کر بیمار ہوگیا۔ پانچ روز صدرالصدور کے ہاں پڑا رہا۔ انھوں نے تیمارداری اور غم خواری بہت کی" [۱۳۴]۔ دلی آکر سفر کی تھکن اور بیماری سے نقاہت بہت بڑھ گئی۔ ۱۲ رمئی ۱۸۶۶ء کو منشی حبیب اللہ خاں ذکا حیدرآبادی کو لکھا: آگے ناتواں تھا۔ اب نیم جان ہوں۔ آگے بہرا تھا۔ اب اندھا ہوا چاہتا ہوں۔ رام پور کے سفر کا رہ

آورد ہے رعشہ وضعف بصر۔ جہاں چا سطریں لکھیں انگلیاں ٹیڑھی ہو گئیں۔ حرف سوجھنے سے رہ گئے۔ اکہتر برس جیا۔ بہت جیا۔ اب زندگی برسوں کی نہیں، مہینوں اور دنوں کی ہے'' [۱۳۵]۔ ۱۸۶۷ء میں پوری طرح بہرے ہو گئے۔ ۱۵ر فروری ۱۸۶۷ء کے ایک خط بنام میر حبیب اللہ ذکا میں لکھا: ''سترا بہترا اُردو میں، ترجمہ پیر خرف ہے۔ میری تہتر برس کی عمر ہے، بس میں اخرف ہوا۔ گویا حافظہ کبھی تھا ہی نہیں۔ سامعہ باطل بہت دن سے تھا۔ رفتہ رفتہ وہ بھی حافظہ کی طرح معدوم ہو گیا۔ اب مہینے بھر سے یہ حال ہے کہ جو دوست آتے ہیں، رسمی پرسشِ مزاج سے بڑھ کر جو بات ہوتی ہے، وہ کاغذ پر لکھ دیتے ہیں'' [۱۳۶]۔ گویا جنوری ۱۸۶۷ء میں کم و بیش پوری طرح بہرے ہو گئے۔ ایک خط میں لکھا ہے کہ ''اگر اٹھوں تو دورانِ سر سے گر پڑوں'' [۱۳۷]۔ گویا وہ فشار خون میں بھی مبتلا تھے اور ذیابیطس، فتق، ضعف بصر و سماعت، رعشہ، عارضہ قلنج، فساد و احتراقِ خون میں مبتلا مجموعۂ امراض تھے۔ ۱۸۶۸ء انھیں بیماریوں کی شدت میں کٹ گیا اور جب ۱۸۶۹ء آیا تو اُن پر غشی کے دورے پڑنے لگے۔ یادگارِ غالب میں حالؔی نے لکھا ہے کہ ''جس روز انتقال ہوگا اس سے شاید ایک دن پہلے میں ان کی عیادت کو گیا تھا۔ اس وقت کئی پہر کے بعد افاقہ ہوا تھا اور نواب علاء الدین احمد خاں کے خط کا جواب لکھوا رہے تھے۔ اس کے جواب میں ایک فقرہ لکھوایا کہ ''میرا حال مجھ سے کیا پوچھتے ہو۔ ایک آدھ روز میں ہمسایوں سے پوچھنا'' [۱۳۸]۔ ۲ر ذیقعد ۱۲۸۵ھ/ ۱۵ر فروری ۱۸۶۹ء کو نجم الدولہ، دبیر الملک، نظام جنگ محمد اسد اللہ خاں غالب وفات پا گئے۔

غالب نے اپنی تاریخِ وفات دو شعر کے ایک قطعہ کے آخری مصرع: مُردغالب بگو کہ ''غالب مُرد'' کے الفاظ سے نکالی تھی لیکن وہ اس سال نہیں مرے۔ ان کی وفات کے بعد شعرا نے اس میں تصرف کر کے ''آہ غالب مُرد'' سے اُن کا سال وفات ۱۲۸۵ھ برآمد کیا۔ ایک خط بنام شاہ عالم (صاحب عالم) ۱۸۶۰ء میں لکھا کہ ''یارب جب تک حضرت صاحب عالم کو مارہرہ میں اور انور الدولہ کو کالپی میں نہ دیکھ لوں اور ان سے ہم کلام نہ ہولوں، میری روح کو قبض کا حکم نہ ہو لیکن ۱۲۷۷ھ میں دو مہینے باقی ہیں۔ اب کے محرم سے اس ذالحجہ تک میرا مدعا حاصل ہو جائے'' [۱۳۹]۔ یہ اشارہ اپنی اس پیش گوئی کی طرف تھا کہ میں ۱۲۷۷ھ میں مر جاؤں گا۔ اس کے علاوہ غالب نے ایک شعر بھی کہا تھا جس کا ذکر سید مقبول عالم کے نام ایک خط میں کیا ہے کہ ''ایک شعر میں نے بہت دن سے کہہ رکھا ہے اس خیال سے کہ میرے بعد کوئی میرا دوست میرا مرثیہ لکھے اور اس شعر کو بند قرار دے کر ترکیب بند رقم کرے:

رشکِ عرفی و فخرِ طالب مُرد اسد اللہ خاں غالب مُرد [۱۴۰]

متعدد شعرا نے تاریخیں اور مرثیے لکھے جن میں الطاف حسین حالی، میر مہدی مجروح اور سالک کے مرثیے امتیاز کے حامل ہیں۔ دلّی دروازے کے باہر نماز جنازہ پڑھائی گئی جس میں شہر کے اکثر عمائد جیسے نواب ضیاء الدین احمد خان، نواب مصطفیٰ خان شیفتہ، حکیم احسن اللہ خاں وغیرہ شریک تھے [۱۴۱]۔ حضرت نظام الدین اولیاء کی درگاہ کے قریب، خاندانِ لوہارو کے حظیرے میں، دفن ہوئے۔ سنگ مزار پر میر مہدی مجروح کے قطعۂ تاریخ

کے علاوہ خود غالب کا کہا ہوا محولہ بالا شعر بھی درج ہے۔ میر مہدی مجروح کا قطعہ یہ ہے:

کل میں غم و اندوہ میں با خاطرِ محزوں　　تھا تربتِ استاد پہ بیٹھا ہوا غم ناک
دیکھا جو مجھے فکر میں تاریخ کی مجروح　　ہاتف نے کہا "گنجِ معانی ہے تہِ خاک"

۳ر ذیقعد ۱۲۸۵ء/ ۱۵ر فروری ۱۸۶۹ء کے مطابق غالب کی عمر بحساب سنین قمری تہتر برس تین مہینے ۲۳ دن اور بحساب عیسوی اکہتر برس ایک مہینہ اُنیس دن ہوتی ہے[۱۴۴]۔

وحشت و شیفتہ اب مرثیہ کہہ دیں شاید　　مر گیا غالبِ آشفتہ نوا کہتے ہیں

حواشی:

[۱] کلیات نثر فارسی، خط بنام مولوی سراج الدین احمد، ص ۱۵۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲] غالب کے خودنوشت حالات، اظہار الحق ملک، مشمولہ ''احوالِ غالب''، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۲۷، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، ۱۹۵۳ء

[۳] نادرات غالب، مرتبہ آفاق حسین آفاق، کراچی ۱۹۳۹ء

[۴] فسانۂ غالب، مالک رام، ص ۳۲، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۷ء

[۵] خطوط غالب جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، خط بنام حبیب اللہ خاں ذکا، ص ۱۳ے-۱۴ے، لاہور ۱۹۶۹ء

[۶] یادگار غالب، الطاف حسین حالی، ص ۲۳،

[۷] کلیات نثر غالب، ص ۱۵۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۵ء

[۸] یادگار غالب، محولہ بالا

[۹] کلیات غالب فارسی، قصیدہ نمبر ۵۸، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۱۰] غالب، غلام رسول مہر، ص ۱۷، شیخ مبارک علی، طبع چہارم لاہور ۱۹۳۶ء

[۱۱] ایضاً، ص ۱۷-۱۸، محولہ بالا اور ذکرِ غالب، مالک رام، ص ۳۰، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۷۶ء

[۱۲] ریکارڈ انڈیا آفس، بحوالہ ذکر غالب، مالک رام، ص ۳۰، محولہ بالا۔

[۱۳] یادگار غالب، الطاف حسین حالی، ص

[۱۴] ہر مرزدتم عبدالصمد، قاضی عبدالودود، مشمولہ احوالِ غالب، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۲۳۴، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ، ۱۹۵۳ء

[۱۵] ایضاً محولہ بالا، ص ۲۳۵

[۱۶] یادگار غالب، الطاف حسین حالی، ص ۱۴، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۱۷] ایضاً، ص ۱۴، محولہ بالا

[۱۸] احوال غالب، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۲۵۱-۲۵۷، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۳ء

[۱۹] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۶۴ے، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۰] ایضاً ص ۷۵۵

[۲۱] خطوط غالب، جلد اوّل، محولہ بالا، ص ۱۶۸-۱۶۹

[۲۲] غالب، غلام رسول مہر، ص ۳۸، ص ۷۰، محولہ بالا

[۲۳] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، خط بنام سیف الحق منشی میاں داد خاں سیاح، ص ۲۹۴، محولہ بالا

[۲۴] خطوط غالب، غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص ۱۶، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۵] خطوط غالب، محولہ بالا، ص ۱۳۹

[۲۶] غالب، غلام رسول مہر، ص ۹۷، طبع چہارم شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہور ۱۹۳۶ء

[۲۷] دیکھیے کلیات نثر فارسی خط بنام میر اعظم علی، محولہ بالا

[۲۸] غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور، سرکاری دستاویزات ۱۸۰۵ء-۱۸۶۹ء، نیشنل ڈاکومنٹشن سینٹر، مقتدرہ قومی زبان، ص ۲۸۱، اسلام آباد ۱۹۹۷ء

[۲۹] National Archives of India, Political Department Proceeding No. 46 dated 2nd May 1828. Sea Official Record on Ghalib's Pursuit of Family Pension & Related Matters (1805-1869) P17-29, Compiled & Published by National Language Authority, Islamabad 1997.

[۳۰] ایضاً ص ۲۸-۳۰

[۳۱] مخطوطہ دیوانِ غالب، ذخیرۂ شیرانی، پنجاب یونیورسٹی لاہور

[۳۲] غالب، غلام رسول مہر، ص ۹۲ بحولہ بالا

[۳۳] کلیاتِ نثر فارسی خط بنام جیمز ل، ص بحولہ بالا

[۳۴] ایضاً

[۳۵] غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور سرکاری اسناد و دستاویزات (۱۸۰۵ء-۱۸۶۹ء) ص ۱۷-۲۸)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۷ء

[۳۶] ایضاً، ص ۳۸

[۳۷] ایضاً، ص ۷۰ (اردو)

[۳۸] ایضاً ص ۳۱

[۳۹] ایضاً ص ۳۲

[۴۰] ایضاً ص ۳۲

[۴۱] ایضاً ۳۳

[۴۲] ایضاً ص ۳۳-۳۴، یہاں پانچ ہزار نہیں بلکہ تین ہزار صحیح ہیں

[۴۳] ایضاً ص ۳۳

[۴۴] خطوطِ غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۹۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۴۵] غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور، ص ۳۸-۳۹، بحولہ بالا

[۴۶] ایضاً ص ۴۴

[۴۷] ایضاً ص ۴۷

[۴۸] ایضاً ص ۶۲

[۴۹] ایضاً ص ۶۳

[۵۰] ایضاً ص ۶۶

[۵۱] ایضاً ص ۶۸

[۵۲] ایضاً ص ۷۱-۷۲

[۵۳] ایضاً ص ۷۶

[۵۴] ایضاً ص۷۹

[۵۵] ایضاً ص۸۳

[۵۶] ایضاً ص۸۸

[۵۷] ایضاً ص۹۵-۹۶

[۵۸] ایضاً ص۱۱۱

[۵۹] ایضاً ص۱۱۳

[۶۰] ایضاً ص۱۵۴

[۶۱] ایضاً ص۱۱۶

[۶۲] ایضاً ص۱۲۲

[۶۳] ایضاً ص۱۲۸

[۶۴] ایضاً ص۱۳۶-۱۳۷

[۶۵] ایضاً ص۱۵۹

[۶۶] ایضاً ص۱۶۰

[۶۷] ایضاً ص۱۶۹

[۶۸] ایضاً ص۱۸۷

[۶۹] ایضاً ص۱۹۰

[۷۰] ایضاً ص۱۹۱

[۷۱] ایضاً ص۲۰۱

[۷۲] ایضاً ص۲۰۲

[۷۳] ایضاً ص۲۲۷

[۷۴] ایضاً ص۲۲۸-۲۲۹

[۷۵] ایضاً ص۲۳۰

[۷۶] ایضاً ص۲۳۲

[۷۷] ایضاً ص۲۳۷

[۷۸] ایضاً ص۲۳۷

[۷۹] ایضاً ص۲۵۳، اس بستہ کا اندراج نمبر ۵۸ مورخہ ۲۸/جون ۱۸۶۹ء ہے۔

[۸۰] غالب کا سفر کلکتہ اور کلکتے کا ادبی معرکہ، ڈاکٹر خلیق انجم، ص۱۰۴-۱۰۵، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی ۲۰۰۵ء

[۸۱] نامہ ہائے فارسی غالب، مرتبہ سید اکبر علی ترمذی۔ اُردو ترجمہ پرتو روہیلہ، ص۹۰، ادارہ یادگارِ غالب، کراچی ۱۹۹۹ء

[۸۲] ایضاً ص۹۲ بحولہ بالا

[۸۳] ایضاً ص۱۵۷-۱۵۸ بحولہ بالا

[۸۴] ایضاً ص ۱۵۷-۱۶۰، محولہ بالا

[۸۵] ایضاً، اردو ترجمہ پرتو روہیلہ محولہ بالا، ص ۱۷۲-۱۷۳

[۸۶] غالب، غلام رسول مہر، ص ۱۲۲ محولہ بالا

[۸۷] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اول، ص ۱۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۶۹ء

[۸۸] غالب، غلام رسول مہر، ص ۱۱۸ محولہ بالا

[۸۹] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۱۷-۱۸، محولہ بالا

[۹۰] باغِ دودر میں شامل غالب کے فارسی خطوط کا اردو ترجمہ، پرتو روہیلہ، ص ۶۳-۶۵، بزم علم و فن پاکستان اسلام آباد ۲۰۰۰ء

[۹۱] غالب از غلام رسول مہر، ص ۱۸۵-۱۸۶، طبع چہارم، شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہور ۱۹۳۶ء

[۹۲] ایضاً ص ۱۸۸

[۹۳] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، ص　　، غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۹۴] نقدِ غالب، مرتبہ ڈاکٹر مختار الدین احمد، میں مشمولہ مضمون غالب بحیثیت محقق از قاضی عبدالودود، ص ۳۶۸، ص ۲۵۹، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۵۶ء

[۹۵] غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور، سرکاری اسناد و دستاویزات، پنجاب گورنمنٹ آرکاؤز، ص ۲۵۹، مطبوعہ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۷۷ء

[۹۶] ایضاً ص ۲۶۴-۲۶۵

[۹۷] نقدِ غالب، ص ۳۶۹، محولہ بالا

[۹۸] نقدِ قاطع برہان، ڈاکٹر نذیر احمد، ص ۲۴۶، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۸۵ء

[۹۹] نقدِ قاطع بُرہان، ڈاکٹر نذیر احمد، ص ۲ اور ص ۸۰، محولہ بالا

[۱۰۰] ایضاً ص ۲۲۲ (حاشیہ)، محولہ بالا

[۱۰۱] ایضاً ص ۲۳۸، محولہ بالا

[۱۰۲] ایضاً ص ۲۵۴، محولہ بالا

[۱۰۳] ایضاً ص ۱۸، محولہ بالا

[۱۰۴] ایضاً ص ۹

[۱۰۵] ایضاً ص ۱۰

[۱۰۶] ایضاً ص ۱۱ اور فارسی عبارت از قاطع برہان تالیف میرزا غالب، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۲، پٹنہ۔

[۱۰۷] قاطع بُرہان، میرزا غالب، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۲، پٹنہ، سن ندارد

[۱۰۸] ایضاً، ص ۳۲

[۱۰۹] خطوطِ غالب جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۱۱۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۱۰] نقدِ قاطع برہان، نذیر احمد، ص ۱۳-۱۴، نئی دہلی ۱۹۸۵ء

[۱۱۱] ایضاً، ص ۲۲ محولہ بالا

[۱۱۲] ایضاً، ص۲۲-۲۳

[۱۱۳] خطوط غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص۷۰۵، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۱۴] ایضاً ص۶۷۹-۶۸۰

[۱۱۵] ایضاً، ۷۱۵-۷۱۶

[۱۱۶] ایضاً ص۷۱۶-۷۱۷

[۱۱۷] ذکرِ غالب، مالک رام، ص۱۷۸-۱۷۹، مکتبہ جامعہ دہلی، ۱۹۷۶ء

[۱۱۸] ایضاً ص۱۸۰

[۱۱۹]Punjab Govt. Archives "B", Proceedings No. 38/39 dated December 1866, P. 264, Published by National Language Authority, Islamabd 1997

[۱۲۰] ذکرِ غالب، رام مالک رام، ۱۸۴-۱۸۵، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۶ء، اور غالب از غلام رسول مہر، ص۳۳۱، شیخ مبارک علی لاہور ۱۹۳۶ء

[۱۲۱] قاطع برہان ورسائل متعلقہ، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص۱۸۶، ادارہ تحقیقاتِ اردو، پٹنہ ۱۹۶۷ء

[۱۲۲] ایضاً، ص۱۹۶

[۱۲۳] ایضاً، ص۲۶۴

[۱۲۴] تیغ تیز، ایضاً ص۲۶۸

[۱۲۵] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص۵۸۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۲۶] خطوطِ غالب، جلد اول، ص۱۱۵، بحولہ بالا

[۱۲۷] تیغ تیز از غالب مرتبہ قاضی عبدالودود، ص۲۶۴، پٹنہ ۱۹۶۷ء

[۱۲۸] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص۷۵۱، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۲۹] خطوط غالب، جلد اوّل، ص۵۲، بحولہ بالا

[۱۳۰] ایضاً، ص۲۵۷

[۱۳۱] ایضاً، جلد دوم، ص۵۷۲، بحولہ بالا

[۱۳۲] خطوط غالب، جلد دوم، غلام رسول مہر، ص۷۳۱، بحولہ بالا

[۱۳۳] خطوط غالب، جلد اوّل، ص۴۳۹، بحولہ بالا

[۱۳۴] خطوط غالب، جلد اوّل، ص۱۲۱، بحولہ بالا

[۱۳۵] خطوطِ غالب، جلد دوم ص۷۰۸، بحولہ بالا

[۱۳۶] ایضاً، ص۷۱۲، بحولہ بالا

[۱۳۷] ایضاً، ص۸۸۹، بحولہ بالا

[۱۳۸] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، ص۹۹-۱۰۰، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، ۱۹۸۶ء

[۱۳۹] خطوطِ غالب، جلد دوم، ص۵۸۸، بحولہ بالا

[۱۴۰] ایضاً، ص ۵۹۱۔۵۹۲، بحولہ بالا

[۱۴۱] یادگارِ غالب، بحولہ بالا، ص ۱۰۰

[۱۴۲] غالب، غلام رسول مہر، حاشیہ صفحہ ۳۳۸، شیخ مبارک علی، لاہور، ۱۹۳۶ء

تیسرا باب

سیرت، شخصیت اور مزاج

آیئے غالبؔ کی تصانیف و شاعری کے مطالعے سے پہلے اُن کی سیرت، شخصیت اور مزاج کو بھی دیکھتے چلیں تاکہ ان کی انفرادیت کے خدوخال واضح ہو سکیں۔ غالب، انسان اور شاعر دونوں حیثیتوں میں، اپنے زمانے سے الگ اور برسرِ پیکار نظر آتے ہیں۔ ہر منفرد ہستی کی طرح ان کی فکر اور ان کے خیال پر اعتراض ہوتے ہیں اور اُن کی مخالفت کی جاتی ہے۔ ان کے عام کردار، ان کے مذہب و عقائد اور اخلاق پر نہ صرف ناپسندیدگی کا اظہار کیا جاتا ہے بلکہ ان کی شاعری کو بھی قبول نہیں کیا جاتا مگر وہ اپنے راستے پر نہایت ثابت قدمی کے ساتھ چلتے رہتے ہیں جس کا نتیجہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کی انفرادیت اُجاگر و نمایاں ہوتی جاتی ہے اور رفتہ رفتہ وہ پوری طرح اپنے دور پر چھا جاتے ہیں۔ انھیں احساس ہے کہ تخلیقی سطح پر جو کچھ انھوں نے کیا اس کی داد نہیں ملی:

''مجھے اپنے ایمان کی قسم میں نے اپنی نظم و نثر کی داد بہ اندازۂ بایست پائی نہیں۔ آپ ہی کہا آپ ہی سمجھا۔ قلندری و آزادگی، ایثار و کرم کے دواعی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں، بقدر ہزار یک ظہور میں نہ آئے''[۱]

لیکن ساتھ ہی انھیں پختہ یقین ہے کہ ان کا نام و نشان قیامت تک باقی رہے گا۔ محمد عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''نظم و نثر کی قلمرو کا انتظام ایزد دانا و توانا کی عنایت و اعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اُس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام و نشان باقی و قائم رہے گا''۔[۲]

آج ہم دیکھتے ہیں کہ بدلی ہوئی زندگی نے ان باتوں کو ترک کر دیا ہے جنھیں انھوں نے ترک کیا تھا اور ان راہوں کو قبول کر لیا ہے جن کو غالب نے اختیار کیا تھا۔ ہمیں انھیں اپنے زمانے کے نمائندہ ہونے سے زیادہ اپنے زمانے کا بنانے والا کہنا چاہیے۔ ان کے مزاج و کردار کی اہم صفت یہ ہے کہ وہ ایک دور کو دوسرے دور میں مدغم کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

غالب کو ساری عمر ناکامیوں سے کام رہا۔ ان ناکامیوں نے اُن کو زندگی میں ایسے نئے نئے تجربوں سے گزارا کہ ان کا باطن روشنیوں سے بھر گیا اور آنے والا زمانہ انھیں دکھائی دینے لگا۔ یہی ان کی بصیرت تھی اور اسی وجہ سے وہ ہمیشہ پُر امید رہے۔ پانچ سال کے تھے تو ان کے والد عبداللہ بیگ خاں الور میں میدانِ جنگ

میں مارے گئے۔ نو سال کے تھے کہ ان کے سرپرست اور لاولد چچا نصر اللہ بیگ خاں ہاتھی سے گر کر مر گئے۔ جوانی سے لے کر پختہ عمر تک پنشن کے مقدمے میں اُلجھے رہے۔ ذلتوں اور رسوائیوں سے دوچار ہوئے اور ناکام رہے۔ ریذیڈنٹ دہلی اور اسٹرلنگ سکرٹری گورنمنٹ کلکتہ نے ان کے مطالبے کو تسلیم کیا لیکن کچھ ہی عرصے بعد ریذیڈنٹ معزول ہو گئے اور اسٹرلنگ صاحب بہ مرگِ ناگاہ مر گئے۔ جب میرزا غالب کلکتہ سے اپنے دوست ابوالقاسم خاں کے توسط سے کرنیل ہنری کی سفارشی چٹھی بنام ریذیڈنٹ کول بروک لے کر دہلی پہنچے تو وہ ریذیڈنٹ کے عہدے سے ہٹا دیا گیا اور اس کی جگہ فرانسیسی ہاکنس مقرر ہوا جو غالب کے حریف نواب شمس الدین احمد خاں والی فیروز پور جھرکہ کا دوست تھا۔ اُس نے کول برک کی مرتبہ رپورٹ، جو میرزا کے حق میں تھی، رد کر کے نئی رپورٹ بھیج دی جو میرزا کے خلاف تھی۔ ادھر میرزا مطمئن تھے کہ چیف سیکریٹری کلکتہ نے حق رسی کا پختہ وعدہ کر لیا ہے۔ اتفاق دیکھیے کہ ہاکنس کی رپورٹ ۴؍مئی ۱۸۳۰ء کو دہلی سے روانہ ہوئی اور ابھی چیف سیکریٹری اسٹرلنگ کے سامنے پیش نہیں ہوئی تھی کہ اس کا بھی انتقال ہو گیا۔ اب اس کی جگہ جارج سوئنٹن چیف سیکریٹری مقرر ہوا۔ میرزا نے اس کے نام بھی سفارشی چٹھی کا انتظام کیا لیکن وہ یکا یک ولایت چلا گیا:

سیہ گلیم ہوں لازم ہے میرا نام نہ لے
جہاں میں جو کوئی فتح و ظفر کا طالب ہے

کلکتہ کی بھری محفل مشاعرہ میں (جس میں کثیر تعداد میں لوگ شریک تھے) میرزا کو بے عزت کرنے کے لیے ان کے کلام پر اعتراض کرائے گئے اور آخر میں انھیں خود ہی معذرت بھی کرنی پڑی۔ یہ سب کچھ ان کے مزاج کے خلاف تھا۔ اپنے مزاج کے بارے میں تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''ہر چند اعتراض اُن کا لغو اور پُرسش ان کی بے مزہ ہو مگر ہمارا یہ منصب نہیں کہ جواب نہ دیں یا سائل سے بات نہ کریں'' [۳]۔ غالب اپنے خطوط میں اپنی پریشانیوں اور ناکامیوں کو ''نحوستِ طالع کی تاثیر'' کہتے ہیں [۴] اور لکھتے ہیں کہ ''بعد ایک زمانے کے بادشاہِ دہلی نے پچاس روپے مہینہ مقرر کیا۔ اُن کے ولی عہد نے چار سو روپے سال۔ ولی عہد اس تقرر کے دو سال بعد مر گئے۔ واجد علی شاہ کی سرکار سے بہ صلۂ مدح گستری پانسو روپے سال مقرر ہوئے، وہ بھی دو برس سے زیادہ نہ جیے یعنی اگرچہ اب تک جیتے ہیں مگر سلطنت جاتی رہی اور تباہی سلطنت دو ہی برس میں ہوئی۔ دلّی کی سلطنت کچھ سخت جان تھی۔ سات برس مجھ کو روٹی دے کر بگڑی۔ ایسے طالع گش اور محسن سوز کہاں پیدا ہوتے ہیں۔ اب جو والی دکن کی طرف رجوع کروں یاد رہے کہ متوسط یا مر جائے گا یا معزول ہو جائے گا...... اور ملک میں گدھے کے ہل پھر جائیں گے۔ اے خداوند بندہ پرور یہ سب باتیں وقوعی اور واقعی ہیں'' [۵]۔ علاء الدین خاں علائی نے لڑکے کی پیدائش پر تاریخی نام اور تاریخ ولادت کی فرمائش کی تو لکھا ''تیری جان کی قسم میں نے پہلے لڑکے کا اسم تاریخی نظم کر دیا تھا اور وہ لڑکا نہ جیا۔ مجھ کو اس وہم نے گھیرا ہے کہ میری نحوست طالع کی تاثیر ہے۔ میرا ممدوح جیتا نہیں۔ نصیر الدین حیدر اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیے۔ واجد علی شاہ تین قصیدوں کے متحمل ہوئے، پھر نہ سنبھل سکے۔ جس کی مدح میں دس بیس قصیدے کہے گئے وہ

عدم سے بھی پرے پہنچا'' [۶]۔ سات اولادیں ہوئیں، وہ سب مر گئیں۔ زین العابدین خاں عارف کو گود لیا۔ وہ بھی عین جوانی میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔ جوا خانہ چلانے کے الزام میں جیل کی ہوا کھائی۔ چھوٹے بھائی میرزا یوسف جوانی میں مجنون و دیوانہ ہو گئے اور جب غدر ۱۸۵۷ء کا عذاب سارے معاشرے کو جڑ سے اکھاڑ پھینک رہا تھا، وہ بھی مر گئے اور انھیں گھر کی چادروں میں لپیٹ کر مسجد کے صحن میں دفن کیا۔ زوجۂ غالب امراؤ بیگم نے غدر کی لوٹ مار کے خوف سے اپنی ساری جمع پونجی اور سارے خاندانی زیورات حویلی کالے خاں کے تہہ خانے میں رکھوا دیے۔ غدر میں وہ حویلی بھی لٹ گئی۔ آگ بھڑکی مینہ اگر دم بھر کھلا۔ اب سارا خاندان کنگال ہو گیا۔ مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں:

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے
جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا
وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو

رام پور سے واپس ہوئے اور پُل پار کیا تو فوراً بعد پُل ٹوٹ گیا۔ میرزا غالب اِدھر رہ گئے اور ان کا سارا سامان اُدھر رہ گیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ قدرت انھیں زندہ رکھنا چاہتی تھی لیکن بے سروسامانی کے ساتھ۔ ان سب مصائب اور آلام کے باوجود وہ ہمیشہ پُر امید رہے، مایوس نہیں ہوئے اور زندگی سے مردانہ وار مقابلہ کرتے رہے۔ ان کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ زندگی سے انھیں گہرا پیار ہے۔ وہ مومن خاں مومن کی طرح اپنی ذات میں سمٹ کر نہیں رہ گئے بلکہ کشمکشِ حیات نے انھیں ایسے تجربوں سے مالا مال کیا جن سے ان کی شاعری وہ بن گئی جو وہ ہے اور آئندہ رہے گی۔

ایک طرف وہ خود کو طبقۂ خواص میں شامل سمجھتے تھے، جو وہ تھے لیکن ساتھ ہی ان کی مالی و معاشی حالت بہت کمزور تھی۔ وہ قرض لیتے اور خوب لیتے اور جب یافت ہوتی تو اُسے اُتار دیتے اور نئے قرض کی سبیل پیدا کرتے۔ وہ ساری عمر ایک خوف میں مبتلا رہے۔ عزت کا خوف، ناکامیوں کی ذلتوں کا خوف۔ تہذیب کی دیواریں ڈھے جانے کا خوف، غدر کے بعد اپنی جان بچانے کا خوف۔ ۵ر دسمبر ۱۸۵۷ء کو ایک خط بنام تفتہ میں لکھتے ہیں:

> ''مبالغہ نہ جاننا امیر غریب سب نکل گئے۔ جو رہ گئے تھے نکالے گئے۔ جاگیردار، پنسن دار، دولت مند، اہل حرفہ کوئی بھی نہیں ہے۔ مفصل حال لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں ملازمانِ قلعہ پر شدت ہے۔ بازپُرس اور دار و گیر میں مبتلا ہیں'' ۔[۷]

۶ر مارچ ۱۸۵۸ء کے ایک اور خط میں تفتہ ہی کو لکھتے ہیں کہ ''اگر اس حاکم کے سررشتہ دار من پھول سے تمہاری آشنائی ہوتی تو تم ہی اوپر اوپر ایک خط لکھ کر ان کو بھیج دیتے کہ غالب ایک فقیر گوشہ نشین اور بے گناہِ محض اور واجب الرحم ہے'' [۸]۔ اسی خوف کے باعث غدر کے حالات میں ''دستنبو'' کے نام سے روزنامچہ لکھا اور اسے

چھپوا کر حکام کو بھجوائی تاکہ معلوم ہو سکے کہ غالبؔ اس غدر میں کسی طرح بھی باغیوں کے ساتھ نہیں تھا اور اس لیے ''دستنبو'' پر میرزا نوشہ اور نجم الدولہ دبیر الملک، نظام جنگ لکھنے کو منع کیا اور لکھا کہ ''زنہار عرف نہ لکھیں۔ نام اور تخلص بس۔ اجزائے خطابی کا لکھنا نامناسب بلکہ مضر ہے مگر ہاں نام کے بعد لفظ بہادر کا اور بہادر کے بعد تخلص: اسد اللہ خان بہادر غالب'' [۹]۔ میرؔ نے بھی اس سے بُرا زمانہ دیکھا تھا لیکن اُن کی آواز، میر اور کلامِ میر کو دل سے پسند کرنے کے باوجود، میر کی سی آواز نہیں بنتی۔ میرؔ اس تہذیب کا جزو تھے اور اسی میں رہنا اور اُسی کی ترجمانی کرنا چاہتے تھے۔ غالب اس تہذیب کا جزو ہونے کے ساتھ اس تہذیب سے بھاگ بھی جانا اور ایک نئی دنیا بسانا چاہتے تھے۔ یہ کام غالب اپنی عملی زندگی میں تو نہ کر سکے لیکن شاعری میں، تخلیقی سطح پر، کر گزرے:

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو

غور کیجیے تو غالب کے زمانے سے لے کر آج تک ہم سب اپنی اس تہذیب سے مسلسل فرار اختیار کیے ہوئے ہیں۔ غالبؔ اپنی تہذیب کی گرتی دیواروں کی حفاظت کا خیال تو کرتے ہیں لیکن اب یہ عمل اُن کے لیے قفس کے ایک گوشے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس تضاد نے زندگی کو دیکھنے کے زاویوں کو بدل دیا اور اب انھیں، تہذیب وفکر کی سطح پر کلیسا آگے اور کعبہ پیچھے نظر آنے لگا:

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ میرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے

غالب کو یقین تھا کہ یہ سب کچھ جو نظر آرہا ہے وہ محض فریب ہے۔ یہ ساری محفلیں چراغِ آخر شب اور چند روزہ ہیں۔ ۱۸۵۴ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں: ''مشاعرہ یہاں شہر میں کہیں نہیں ہوتا۔ قلعے میں شہزادگانِ تیمور یہ جمع ہو کر کچھ غزل خوانی کر لیتے ہیں...... میں کبھی اس محفل میں جاتا ہوں اور کبھی نہیں جاتا اور یہ صحبت خود چند روزہ ہے۔ اس کو دوام کہاں۔ کیا معلوم ہے اب ہی نہ ہو۔ اب کے ہو تو آئندہ نہ ہو'' [۱۰] جو کچھ تھا وہ نہیں ہے۔ جو کچھ ہے وہ نہیں تھا اور نہ رہے گا۔ یاد رہے کہ ''کلیسا مرے آگے'' والی غزل قلعۂ معلّٰی کے مشاعرے کی غزل ہے [۱۱]۔ غیر یقینی کی اسی کشمکش سے اُن کے ہاں تشکیک کا رویہ پیدا ہوا جس سے وہ رویے پیدا ہوئے جو تہ دار اور پے چیدہ تھے اور جب غالب نے اپنے ان تجربوں کو بیان کیا تو وہ اتنے مختلف تھے کہ یہ روایتی معاشرہ ان کو نہ سمجھ سکا اور کہنے لگا: ؎ مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے۔ اب کعبہ نہیں کلیسا اُن کے سامنے تھا۔ گزشتہ کم و بیش دو سو سال سے ہماری تہذیب ''کلیسا مرے آگے'' کے اسی رُخ پر سفر کر رہی ہے۔ غالب نے اسے دیکھ اور بھانپ لیا تھا۔ کعبہ ان کا ایمان ضرور تھا لیکن جب کلیسا سامنے آیا تو تشکیک نے ایک نئی دنیا اُن کے سامنے لاکھڑی کی۔ وہ اپنی عملی زندگی میں ہاتھوں کی پناہ سے تلوار کا وار روک کر گھائل ہوتے رہے لیکن اپنی شاعری میں وہ اسے دکھاتے رہے جو وہ خود دیکھ رہے تھے۔ ان رویوں سے مل کر خدا سے شکوہ و شکایت کا ایک دلچسپ رویہ

پیدا ہوا:

''سنتے ہیں کہ نومبر میں مہاراجہ کو اختیار ملے گا مگر وہ اختیار ایسا ہوگا جیسا خدا نے خلق کو دیا ہے۔ سب کچھ اپنے قبضۂ قدرت میں رکھا، آدمی کو بدنام کیا ہے'' [۱۲]۔

''سنو عالم دو ہیں۔ ایک عالم ارواح اور ایک عالم آب و گل۔ حاکم ان دونوں عالموں کا وہ ایک ہے...... ہر چند قاعدۂ عام یہ ہے کہ عالم آب و گل کے مجرم عالم ارواح میں سزا پاتے ہیں لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالمِ ارواح کے گنہ گار کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں'' [۱۳]۔

قربان علی بیگ سالک کے نام ایک خط میں لکھا کہ: ''خدا تجھ کو جیتا رکھے اور تیرے خیالات و احتمالات کو صورتِ وقوعی دے۔ یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں۔ مخلوق کا کیا ذکر۔ کچھ بن نہیں آتی۔ اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں'' [۱۴]۔ ۱۱ر جولائی ۱۸۶۴ء کے ایک خط میں لکھا: ''میں تو اپنے باب میں خدا سے ناامید ہو کر کافرِ مطلق ہو گیا ہوں۔ موافق عقیدہ اہلِ اسلام جب کافر ہو گیا تو مغفرت کی بھی توقع نہ رہی۔ چل بھی نہ دُنیا نہ دین مگر تم حتی الوسع مسلمان بنے رہو اور خدا سے ناامید نہ ہو۔ ان مع العسر یسرا (یعنی تنگی کے ساتھ کشائش بھی ہے) کو اپنا نصب العین رکھو۔ در طریقت ہر چہ پیشِ سالک آید خیر اوست'' [۱۵]۔ وہ اپنی بدبختی کو عطیۂ خداوندی سمجھتے تھے اسی لیے شکوہ و شکایت کا یہ رویہ ان کے ہاں پیدا ہوا:

زندگی اپنی جب اس رنگ سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

اے سبزۂ سرِ راہ از جور پاچہ نالی
در کیش روز گاراں گلِ خوں بہا ندارد

خدا سے شکوہ شکایت کی یہ روایت اقبال تک بھی پہنچی لیکن اقبال کے ہاں اس میں واسوخت شامل ہوگئی۔ واسوخت میں شاعر مجازی معشوق کی بے وفائی و ہرجائی پن پر اُسے جلی کٹی سناتا ہے۔ اقبال نے معشوقِ حقیقی کے ہرجائی پن پر جلی کٹی سنانے کا یہی کام کیا اور اسی لیے اس میں خدا مجازی معشوق کے درجے پر نظر آتا ہے۔ غالب کے ہاں واسوخت والا یہ رویہ نہیں ہے۔ وہ خدا کو برتر و اولیٰ ماننے کے ساتھ کُھل کر بات کرتے ہیں اور جو کچھ اُن پر گزری اور جو کچھ انھوں نے شعور کی آنکھ سے دیکھا اُسے تخلیقی شائستگی کے ساتھ بیان کر دیتے ہیں:

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

یہی آزادہ روی اور شائستگی وہ میلانِ طبع ہے جس پر ان کی انفرادیت قائم ہے۔

آزادہ روہوں اور مرا مسلک ہے صلح کل
ہر گز کبھی کسی سے عداوت نہیں مجھے

تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں ''بندہ پرور میں تو بنی آدم کو، مسلمان یا ہندو یا نصرانی، عزیز رکھتا ہوں اور اپنا

بھائی گنتا ہوں۔ دوسرا مانے یا نہ مانے" [۱۶]۔ یہی آزادہ روی ان کے کردار، ان کی سیرت اور ان کے مزاج کی ترجمان ہے۔

اُن کا خاندان بھی، جس پر انھوں نے بار بار اظہارِ افتخار کیا ہے، دوسرے خاندانوں کے مقابلے میں آزاد تھا۔ غالب کے دادا ترک تورانی مورث قوقان بیگ خاں پہلے پہل ہندوستان آئے تھے اور ابھی ان کی دو ہی پشتیں یہاں ہوئی تھیں۔ باہر سے آنے والے دوسرے خاندان عام طور پر سلطنتِ مغلیہ کے فرماں بردار تھے اور مغل بادشاہ کو اپنا حاکم و بادشاہ سمجھتے تھے لیکن غالب کے خاندان والے زیادہ تر مرہٹوں کی فوج سے وابستہ رہے۔ جب جنرل لیک نے آگرہ فتح کیا تو نصراللہ بیگ خاں وہاں مرہٹوں کی طرف سے صوبے کے حاکم تھے اور مفتوح ہونے کے بعد انگریزی فوج میں شامل ہو گئے تھے۔ غالب نے سو پشت سے اپنا پیشہ سپاہ گری بتایا ہے اور اسے شاعری سے زیادہ باعزت ٹھہرایا ہے۔ دیکھا جائے تو یہ سپاہ گری بھی ایک طرح کی آزادہ روی تھی۔ ان کے بزرگ کسی حکومت کے سپاہی نہیں تھے۔ بلکہ (Soldiers of Fortune) تھے جو اپنی پسند کے مطابق لڑتے اور اس پر فخر کرتے تھے۔ آزادہ روی کا یہی رویہ غالب کو بھی ورثے میں ملا تھا۔

غالب کی پرورش بھی اس طرح ہوئی کہ انھیں آزاد رہنے کا ہر طرح موقع ملا۔ والد کی ہلاکت کے بعد اُن کے چچا نصراللہ بیگ خاں ہی ان کے سرپرست تھے۔ یہاں وہ خوش حالی اور آزادی تھی جو اس دور میں شرفاء کے لڑکوں کو ملتی تھی۔ ایک درجہ اخلاق، مروّت اور وضع داری کا ضرور تھا جسے قدرتی طور پر غالبؔ نے قبول کیا۔ وہ ہمیشہ کپڑوں سے درست رہتے اور دوسروں کو بھی اسی طرح دیکھنے کے خواہاں تھے۔ اگر کسی کے کپڑے درست نہ ہوتے تو اُسے اپنے کپڑے تک دینے کو آمادہ رہتے۔ اخراجات کے سلسلے میں بھی انھوں نے اپنے گھر کی آزادہ روی اختیار کی، اللّے تللّے سے خرچ کیا اور ساری عمر مشکلات کا سامنا کیا۔ غالب کی زندگی میں روپیہ پیسہ حاصل کرنے کی تگ و دو کا بڑا حصہ ہے مگر یہ تلاش اس آدمی کی نہیں ہے جو روپے کا بھوکا یا حریص ہو۔ وہ جانتے تھے کہ آزادگی کی زندگی بسر کرنے کے لیے پیسے کا ہونا بھی ضروری ہے اور اسے حاصل کرنے میں انھوں نے بہت تکلیفیں اُٹھائیں، دور قریب کے سفر کیے۔ اُمراء و حکام کی تعریفیں کیں۔ ان کی مدح میں قصیدے لکھے لیکن مزاج کی آزادہ روی کے باعث خود ہی، اندر ہی اندر، اپنے پر لعن طعن بھی کرتے رہے۔ یہ سارے کام اُن کی آزاد طبیعت پر بار تھے:

اور میں وہ ہوں کہ گر جی میں کبھی غور کروں
غیر کیا خود مجھے نفرت مری اوقات سے ہے
لیے جاتی ہے کہیں ایک توقع غالب
جادۂ رہ کششِ کافِ کرم ہے ہم کو

اس تگ و دو سے جب روپیہ پیسہ ہاتھ آجاتا اُسے سینت کر نہ رکھتے بلکہ آزادی سے خرچ کر ڈالتے۔ وہ ساری عمر تنگ دست ضرور رہے مگر تنگ دستی نے بھی اُنھیں تنگ دلی سے آزاد رکھا۔ بے نیازی ان پر اس قدر غالب تھی

کہ وہ بددل، بدمزاج یا ایذا رساں بھی نہ ہوئے۔

خوشحال خاندان کے ایک فرد کی حیثیت سے آزاد زندگی بسر کرنے کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ وہ بھی اس دور کے شرفا کی طرح عیش پرستی میں پڑے رہے۔ ہر قسم کے کھیلوں جیسے پتنگ بازی اور چوسر، شطرنج وغیرہ میں دل کھول کر حصہ لیا۔ اس میں بازی لگا کر کھیلنے کو عام بات سمجھا۔ بعد میں دو دفعہ پکڑے بھی گئے اور ایک بار جیل کی سزا بھی کاٹی۔ اس سزا کا انھیں بڑا غم تھا۔ ذلت کے احساس نے انھیں نڈھال کر دیا تھا۔ دسمبر ۱۸۵۲ء میں تفتہ کے نام ایک خط میں لکھا: ''بوڑھا ہو گیا ہوں، بہرا ہو گیا ہوں۔ سرکار انگریزی میں بڑا پایہ رکھتا تھا۔ رئیس زادوں میں گنا جاتا تھا۔ پورا خلعت پاتا تھا۔ اب بدنام ہو گیا ہوں اور ایک بڑا دھبا لگ گیا ہے'' [۱۷]۔ مگر اُن کے دوست احباب نے انھیں کسی طرح ذلیل نہ سمجھا اور ان کی عزت اسی طرح قائم رہی۔ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ بھی ان سے ملاقات کے لیے تواتر سے جاتے رہے۔ شراب اور ''جسم'' کی طرف رغبت بھی گھر کی زندگی ہی سے ہو گئی تھی۔ انھوں نے بھی گوئٹے کی طرح متعدد معاشقے کیے۔ جنسی زندگی کے تعلق سے بھی وہ پوری طرح آزاد رہے۔ شادی اُن کے لیے جی کا جنجال تھی۔ کسی ایک سے بندھ جانا اُن کی طبع آزاد پر گراں تھا۔ امراؤ بیگم سے اپنی شادی کو انھوں نے ایک قید قرار دیا ہے اور دوستوں کی بیویوں کی موت پر رشک کیا ہے اور اگر کسی نے پہلی کے مرنے پر دوسری کرنے کا ذکر کیا تو وہ تعجب کرتے ہیں کہ ایک بیڑی کٹ جانے پر وہ دوسری بیڑی پیر میں کیوں ڈال رہا ہے۔ تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''اللہ اللہ ایک وہ ہیں کہ دو بار ان کی بیڑیاں کٹ چکی ہیں۔ ایک ہم ہیں کہ ایک اوپر پچاس برس سے جو پھانسی کا پھندا گلے میں پڑا ہے، نہ تو پھندا ہی ٹوٹتا ہے نہ دم ہی نکلتا ہے۔ اس کو سمجھاؤ کہ میں تیرے بچوں کو پال لوں گا تو کیوں بلا میں پھنستا ہے'' [۱۸]۔ اس سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ بے رحم و بے وفا آدمی ہیں مگر وہ جس خلوص اور سچائی سے اپنے اس جذبے کا اظہار کرتے ہیں، معلوم ہوتا ہے کہ یہ کامل آزادی کی وہ خواہش ہے جو ان سے یہ کچھ کہلوا رہی ہے۔ کسی ایک کا ہو کر رہ جانا آزادہ روی کے خلاف عمل تھا لیکن ساتھ ہی ہم یہ بھی دیکھتے ہیں، جیسا کہ ان کے خطوط سے پتا چلتا ہے، کہ زندگی بھر اپنی بیوی کا ہر طرح سے خیال رکھا۔ حُسن پرستی ان کے مزاج میں تھی اور اس وقت کے سارے ماحول میں رچی بسی ہوئی تھی مگر یہاں بھی وہ آزادہ روی سے چلے۔ ان کی شاعری سے عشق کا جو حال واضح ہوتا ہے اس میں چھیڑ چھاڑ ہے، جسم و روح کی لذت ہے مگر ساتھ ہی آزادگی کی روح بھی موجود ہے۔ معشوق سے بھی، برابر کی چوٹ میں، انھیں زیادہ لطف آتا ہے۔

ذہنی زندگی میں بھی غالب آزاد رہے۔ جس ماحول میں وہ پلے بڑھے وہ رنگ رلیوں کا ماحول ہوتے ہوئے عالموں اور فاضلوں کا ماحول بھی تھا۔ علوم متداولہ کا علم ہر شریف زادے کو دیا جاتا تھا۔ غالب نے بھی مروجہ علوم وفنون کی تعلیم حاصل کی۔ اُن کے ذہن نے آزاد طریقے پر ان سب علوم اور اپنی تعلیم کو قبول کیا۔ اُن کا حافظہ بہت اچھا تھا اور وہ عالموں کے درمیان بیٹھ کر اُن کی سطح و معیار کی باتیں کرتے تھے اور اپنی جدت سے دوسروں پر فوقیت لے جاتے تھے۔ اُن کے دور کا ایک اہم علمی رجحان ''تصوف'' تھا۔ وہ اس کے

نکات و رموز سے اچھی طرح آگاہی رکھتے تھے۔ مذہبی بحثیں بھی اس دور میں عام تھیں۔ ان پر بھی غالب کے خیالات ان کی شاعری اور خصوصاً ان کے خطوط میں ہمیں ملتے ہیں۔ آزادہ روی کے مزاج کی وجہ سے وہ مذہبی رسوم کے کبھی پابند نہیں ہوئے:

جانتا ہوں ثوابِ طاعت و زہد　　　پر طبیعت ادھر نہیں آتی

کلامِ غالب (اردو و فارسی) کے متعدد اشعار ان کی آزادہ روی کا اظہار کرتے ہیں:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وانہ ہوا
ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

اُن کی طبعِ آزاد نے مذہبی تنگ نظری سے انھیں آزاد و بالا رکھا بقول مولانا روم ؎
مولا آں باشد کہ آزادت کند

گلیوں میں میری نعش کو کھینچے پھرو کہ میں
سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا
نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں

غالب اس دور میں اس مذہبی آزادی کے علم بردار نظر آتے ہیں جو اُن کے زمانے میں یورپ میں عام ہو رہی تھی وہ یورپ کی اس فضا سے یقیناً متعارف نہیں تھے لیکن ان کے مزاج میں یہ لہر موجود تھی اسی لیے ان کی شاعری آنے والے دور کے مزاج و رنگ کی نمائندہ و ترجمان بن جاتی ہے۔ غالب کی یہ آزادہ روی بے راہ روی نہیں تھی بلکہ یہ زندگی کو وسیع و عمیق نظر سے دیکھنے کا نتیجہ تھی جس کی بنا پر غالب ہر تنگ راہ سے آزاد ہو کر کائنات کی ہر شے کا، چاہے وہ پست ہو یا بلند، پوری رواداری سے مطالعہ کرتے تھے۔ نطشے (۱۸۴۴ء-۱۹۰۰ء) جب پیدا ہوا غالب (۱۷۹۷ء-۱۸۶۹ء) کی عمر ۴۷ سال تھی۔ اُس نے علوی انسان کا جو فلسفہ پیش کیا اس معیار پر ہمارے ہاں غالب پورا اُترتے ہیں۔ شیکسپیئر، گوئٹے، شوپنہار اور ویگنر کی طرح غالب بھی اس عظمت و علویت (ERHABENE) کے مالک تھے جو زندگی کے ہر پہلو کی سچائی تو تسلیم کرتی ہے اور جس کا کمال نہ صرف اپنی ذات سے بلکہ تمام انسانی قدروں سے بالاتر ہو جاتا ہے۔ یہ آزادی کا وہ مقام ہے جہاں انسان علوی انسان (UEBERMENSCH) کے عین مقام سے قریب نظر آتا ہے۔ غالب ان لوگوں میں ہیں جنھوں نے زندگی کے ہر عالم کو دیکھا، ہر برائی میں پڑے، ہر تکلیف سے غم زدہ ہوئے مگر کہیں بھی ہیرو کی طرح ہار نہ مانی۔ کون سا پست کام تھا جو اُن سے منسوب نہیں کیا جا سکتا۔ ڈومنیوں سے میل، جوا، جیل، شراب وغیرہ ان کی زندگی میں آئے مگر ان کی طبع کی آزادہ روی اُن کو ان سب مدارج سے گزارتی ہوئی فکری زندگی کے اعلیٰ ترین

مدارج کی طرف لاتی رہی اور ان کا دل آرزو سے کبھی خالی نہیں ہوا:

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

معلوم ہوتا ہے کہ وہ زندگی سے بے پناہ محبت کرتے اور اس کے تمام لطائف کو حاصل کر لینا چاہتے ہیں۔ اس لگن نے ان کی طبع آزاد سے مل کر انھیں عیش پسندی کے درجے سے اُٹھا کر ایک طرف عظیم مفکر بنایا اور ساتھ ہی اُنھیں واقعیت اور مزاج کی شگفتگی سے بھی معمور کیا۔ وہ فلسفیانہ کلیت و جامعیت کے اس مقام پر نظر آتے ہیں جہاں رواقیوں (STOIC) کی طرح وہ شادی وغم سے بے نیاز ہو جاتے ہیں:

شادی و غم ہمہ سرگشتہ تر از یکدگر اند
روزِ روشن بہ و داغ شبِ تار آمد ورفت
ایک ہنگامہ پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی

زندگی میں ان کا کوئی مقصد حاصل نہیں ہوتا جسے وہ اپنے خطوط میں "طالع نحس کی تاثیر" کہتے ہیں لیکن تخلیقی و فکری سطح پر وہ مقصد کی جستجو ہی کو سب کچھ جانتے ہیں:

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا
گر نہیں شمعِ سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی

انھیں معلوم ہے کہ ان کی زندگی ایک عظیم مقصد رکھتی ہے اور اس مقصد کی تفسیر وہ یوں بیان کرتے ہیں:

خار ہا از اثر گرمی رفتارم سوخت　　منتے بر قدم راہ روانست مرا

ان کے کردار کے اس پہلو کو دیکھ کر ہم انھیں فلسفیوں کا فلسفی اور صوفیوں کا صوفی کہہ سکتے ہیں۔ کسی فلسفیانہ یا نفسیاتی نقطۂ نظر سے انھیں دیکھیے وہ علوی انسان نظر آتے ہیں۔ خدا کے بارے میں وہ کہتے ہیں:

ہمہ محسوس بود ایزد و عالم معقول　　غالب ایں زمزمہ آواز نخواہد خاموش

اور رسولِ خدا ﷺ کی تعریف میں ہر صوفی کو پیچھے چھوڑ جاتے ہیں۔ "محمد است" ردیف کا یہ مقطع دیکھیے:

غالب ثنائے خواجہ بہ یزداں گذاشتیم　　کاں ذات پاک مرتبہ دانِ محمد ست

ایک طرف ان کے ایمان وعقیدہ کا یہ درجہ ہے لیکن وہ کبھی رسمی کٹرپن (DOGMATIC) کا ثبوت نہیں دیتے بلکہ "حقیقت" کو جان کر کہتے ہیں:

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود　　قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

اس عینی مقام کے ساتھ وہ واقعیاتی زندگی میں بھی رچے بسے نظر آتے ہیں اور مولانا روم کے اس شعر کی تفسیر ہو جاتے ہیں:

ہر کہ بر افلاک رفتارش بود　　برزمیں رفتن چہ دشوارش بود

ساتھ ہی، ان کے مزاج میں گہری سنجیدگی کے ساتھ، مزاح وظرافت کی وہ شگفتگی بھی نظر آتی ہے کہ مولانا حالی انھیں ''حیوانِ ظریف'' کہہ دیتے ہیں۔

زندگی سے جنگ میں، فتح ونصرت کی، دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔ایک یہ کہ انسان عینیت کی اس منزل پر پہنچ جائے کہ جہاں سے زندگی کے پورے معنی سمجھ میں آجائیں اور اس طرح پوری طرح فتح پانے کا احساس ہو۔دوسرے یہ کہ اس مقام پر پہنچ کر زندگی کی واقعیت کا بے ڈھنگا پن بھی سامنے آجائے اور اس پر ہنسی آنے لگے۔اگر غالب کی طبع آزاد کی علویت اور گہرائی ان کی سنجیدگی میں نظر آتی ہے تو اس کی وسعت ان کی ظرافت سے ظاہر ہوتی ہے۔حالی نے ان کے متعدد لطیفے ''یادگارِ غالب'' میں درج کیے ہیں۔ان کے خطوط بذلہ سنجی اور ذکاوت کی شگفتگی سے معمور ہیں۔ان کے اشعار میں بھی مزاح وظرافت کی یہ شگفتگی موجود ہے۔وہ سنجیدہ عقائد کو ظرافت وشگفتگی کے درجے پر لاکر ایک بڑی سچائی کا اظہار کرتے ہیں:

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے

وہ خود پر بھی اسی طرح وار کرتے ہیں جس طرح دوسروں پر۔یہ ہنسی لاپرواہی یا بے خیالی کی ہنسی نہیں ہے۔اس کے پیچھے تفکرات اور غم والم کا بڑا دردناک عالم چھپا ہوا ہے۔یہ اندازِ نظر ہمیں بتاتا ہے کہ غمِ عشق وغمِ روزگار دونوں پر کس طرح قابو پاکر زندگی کو پُر لطف بنایا جاسکتا ہے۔آزادہ روی کے مزاج نے انھیں زندہ دلی تک پہنچایا جہاں ساری مشکلات آسان ہو جاتی ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ آزادہ روی کا لازمی رشتہ ''انانیت'' سے جُڑا ہوا ہے۔غالب کی ''انا'' بھی ہر قسم کی اناؤں سے ہم کنار ہوتی ہوئی انانیت کی اس سطح پر نظر آتی ہے جو نطشے کے زاویۂ نظر سے ''انسانیت'' کا سب سے اہم درجہ ہے اور جہاں خود غرضی میں جہاں غرضی اور خدا غرضی سمٹ کر آجاتی ہیں۔جس ماحول میں غالب پلے بڑھے اس میں آزادہ روی کے ساتھ خود روی کا آجانا لازمی تھا۔اس خودی کے اظہار کے طریقے ان کے رہن سہن اور معاشرتی میل جول سے ظاہر ہوتے ہیں جس کو خودداری کہا جاتا ہے۔غالب نے کبھی کسی معاملے میں اسے ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔''انا'' کا یہ عالم کہ جب اپنا سال وفات دوستوں کو لکھ دیا اور اس سال وہ نہیں مرے جب کہ وبا بھی پھیلی ہوئی تھی تو لکھا کہ ''میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا۔واقعی اس میں میری کسرِ شان تھی'' [۱۹]۔اسی طرح اپنا حلیہ دھوبی جولاہوں سے الگ رکھنے کے لیے، ان سب کے برخلاف، جس دن ڈاڑھی چھوڑی اسی دن سر منڈوایا۔حالات نے ان کی اوقات کو خراب کیا مگر وہ خودداری پر قائم رہے محض خود غرضی پر نہیں اُترے۔وہ ان سب باتوں پر فخر کرتے رہے جن پر اُن کے خاندان والے فخر کرتے تھے مثلاً ان کو اپنی نسل پر فخر تھا۔سپہ گری کے اپنے خاندانی پیشے پر فخر تھا مگر جب وہ اس ظاہری ورمی انانیت سے آگے بڑھے اور اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی دنیا کو دیکھا تو خود کو سب سے بہتر پایا۔غالب کے نقادوں نے اسے احساسِ برتری کہا ہے لیکن غور سے دیکھیے تو احساسِ کمتری اور احساسِ برتری میں گہرا تعلق

ہے۔ غالب رشک کا شکار بھی ہوتے ہیں، احساسِ کمتری بھی محسوس کرتے ہیں لیکن جب اس سے گزر کر احساس برتری پر آتے ہیں اور خود کو سب سے بڑا ثابت کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں مثلاً:

گر ذوقِ سخن بہ دہر آئیں بودے
اشعار مرا شہرتِ پرویں بودے
غالب اگر ایں فنِ سخن دیں بودے
آں دین را ایزدی کتاب ایں بودے [۴۰]

مگر وہ اس درجہ پر ہی رہ نہیں جاتے بلکہ وہ یہاں سے ''خود آگاہی'' (SELF STUDY) کے درجے پر پہنچتے ہیں اور اپنی خوبیوں اور خامیوں سے آگاہ ہو کر اپنی کمزوریوں کا بھی کھلے دل سے اعتراف کرتے ہیں اور اپنی خوبیوں کا بھی دعویٰ کرتے ہیں۔ اگر یہ دعوے ہمیں بے بنیاد و مضحکہ خیز نظر آنے لگتے تو وہ صرف و محض احساس برتری بن کر رہ جاتے۔ غالب کے یہ دعوے ہمیں غالب ہی کی نہیں بلکہ انسانی انا کی علویت پر یقین دلاتے ہیں۔ اُن کی شخصیت کی ''عینیت'' اور ان کا مزاج ''محض انانیت'' کے قاطع ہیں۔ محض انانیت کے حامل خود پسند آدمی کو، اس سطح پر، ہنسی کے بجائے غصہ آتا ہے لیکن غالب کی خود پسندی ایک عینی چیز ہے جو انھیں خود پر اور دوسروں پر ہنساتی ہے اور فرد کو انسانی عظمت کی بلندیوں تک لے جاتی ہے۔ وجودیوں کی طرح غالب بھی یہ سمجھتے ہیں کہ ہر شخص خود آگاہی سے ہی انسانیت کو جان اور سمجھ سکتا ہے۔ ان کی شاعری کی روایت تمام تر داخلی ہے جو خود آگاہی (SELF STUDY) کا نتیجہ ہے۔ یہیں سے ان کی فطرت نے انھیں اس بلند خودی تک پہنچایا کہ دُنیا اُنھیں بازیچۂ اطفال نظر آئی اور خود اُن کی ''انا'' بالاتر مقام پر پہنچ گئی۔ وہ اپنے تئیں ''خود بیں'' کہتے ہیں مگر یہ خود بینی اس شخص کی ہے جو قبلہ کو قبلہ نما سمجھتا ہے اور درِ کعبہ سے پیٹھ موڑ کر چلا آتا ہے۔ اس سطح پر غالب اس انسانی عظمت کے نمائندہ ہو جاتے ہیں جس کے لیے جو کچھ آسمان اور زمین پر ہے، مسخر کر دیا گیا ہے۔ نطشے ''انا'' کو اس قدر اہمیت دیتا ہے کہ ''خدا'' کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ غالب کی انا خدا اور اس کے اعلیٰ ترین دوستوں کی تابع ہے:

غالب ندیم دوست سے آتی ہے بوئے دوست
مشغولِ حق ہوں بندگیِ بوتراب میں

غالب کی انانیت کا مطالعہ ہمیں ''خود آگاہی'' کی طرف لے جاتا ہے اور اس طرح وہ راہِ ہدایت بن جاتی ہے۔

غالب کی شخصیت میں ہمیں متضاد پہلو نظر آتے ہیں۔ ایسے پہلو جو ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں لیکن یہ متضاد عناصر خود ان کی شخصیت میں ایک جان ہو گئے تھے۔ ان کی شخصیت جامع اضداد تھی جسے ہم پہلودار شخصیت کہہ سکتے ہیں جس میں روایت اور جدت ایک مخصوص اور نئے طریقے سے ہم آہنگ ہو گئی تھی۔ ان کا مسلک صلح کن تھا اور یہ صفت ان کے متضاد پہلوؤں میں ہم آہنگی پیدا کرتی تھی۔ ان کی آزادہ روی میں روایت پسندی نظر آتی ہے اور ان کی روایت پسندی میں آزادہ روی نظر آتی ہے۔ زندگی میں وہ پاس وضع پر

عامل تھے۔ جو اُن کے ہاں آتا اس کے ہاں ضرور جاتے۔ دوستوں سے خلوص و رواداری برتتے۔ ایک دوست کو پریشانی میں دیکھ کر وعدہ کیا کہ جو رقم قصیدہ کے عوض فلاں سرکار سے ملے گی آدھی تمھیں دے دوں گا۔ صاف گوئی ان کا شعار تھا: ''جیسے اچھی جورُو بُرے خاوند کے ساتھ مرنا بھرنا اختیار کر لیتی ہے، میرا تمھارے ساتھ وہ معاملہ ہے'' [۲۱]۔ جھوٹ سے نفرت تھی: ''میں جھوٹ سے بیزار ہوں اور جھوٹے کو ملعون جانتا ہوں۔ کبھی جھوٹ نہیں بولتا'' [۲۲]۔ آزادہ روی اور جدت طرازی کے باوجود وہ روایت سے الگ ہونا گوارا نہیں کرتے۔ مذہبی رسوم کے وہ پابند نہیں تھے لیکن اس پر عقیدہ رکھتے تھے۔ اصنافِ ادب کے اصولوں کو اٹل جانتے تھے۔ رباعی کے سلسلے میں بحرِ رباعی پر اس قدر زور دیتے کہ بغیر اس کے رباعی کو مطلع اور حسنِ مطلع کہتے۔ شاگردوں کی اصلاحوں میں قدماء کے تتبع پر بہت زور دیتے لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی کہتے کہ: ''یہ نہ سمجھا کرو کہ اگلے جو کچھ لکھ گئے ہیں وہ حق ہے۔ کیا آگے آدمی احمق پیدا نہیں ہوتے تھے'' [۲۳]۔ ان کی فطرت اس دُنیا اور اس کے تاثرات میں رچی بسی ہونے کے ساتھ روحانیت و تصوف میں بھی ڈوبی ہوئی ہے۔ سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی (۱۸۰۴ء-۱۸۸۰ء) سے ملنے گئے تو پابندی سے تیسرے دن زینت المساجد میں کھانے کے خوان کے ساتھ ملنے کے لیے جاتے اور ساتھ کھانا نہ کھاتے۔ قلندر صاحب نے اصرار کیا تو کہا: ''میں اس قابل نہیں ہوں۔ میخوار، روسیاہ، گنہ گار۔ مجھ کو آپ کے ساتھ کھاتے ہوئے شرم آتی ہے۔ البتہ اولش کا مضائقہ نہیں۔ ہم نے بہت اصرار کیا تو الگ طشتری میں لے کر کھایا۔ ان کے مزاج میں کمال کسرِ نفسی اور فروتنی تھی'' [۲۴]۔ تفتہ کے نام ایک خط میں، جس سے ان کے مزاج و سیرت پر روشنی پڑتی ہے، انھوں نے لکھا:

''تم مشقِ سخن کر رہے ہو اور میں مشقِ فنا میں مُستغرق ہوں۔ بوعلی سینا کے علم کو اور نظیری کے شعر کو ضائع اور موہوم جانتا ہوں۔ زیست بسر کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت درکار ہے اور باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور ساحری سب خرافات ہے۔ ہندوؤں میں اگر کوئی اوتار ہوا تو کیا اور مسلمانوں میں نبی بنا تو کیا۔ دنیا میں نامور ہوئے تو کیا اور گمنام جیے تو کیا۔ کچھ وجہ معاش ہو اور کچھ صحت جسمانی۔ باقی سب وہم ہے اے یارِ جانی۔ ہر چند وہ بھی وہم ہے مگر میں ابھی اس پائے پر ہوں۔ شاید آگے بڑھ کر یہ پردہ بھی اُٹھ جائے اور وجہ معیشت اور صحت و راحت سے بھی گزر جاؤں۔ عالم بے رنگی میں گزر پاؤں۔ جس سناٹے میں ہوں وہاں عالم بلکہ دونوں عالم کا پتا نہیں...... یہ دریا نہیں سراب ہے، ہستی نہیں پندار ہے'' [۲۵]۔

اس عظیم شخصیت کا یہ مزاج اور ان کے خیالات و افکار ان کی تخلیقات و تصنیفات میں نظر آتے ہیں جن کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] خطوطِ غالب، جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۰۴، بنام نواب علاء الدین احمد خان علائی، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۶۹ء

[۲] خطوط غالب، جلد دوم، بحولہ بالا، ص ۷۵۱

[۳] خطوطِ غالب جلد اوّل، ص ۱۱، بحولہ بالا

[۴] ایضاً، ص ۲۴۶

[۵] خطوطِ غالب، جلد دوم، ص ۵۵۷-۵۵۸، بحولہ بالا

[۶] خطوطِ غالب، جلد اوّل، ص ۲۴۶-۲۴۷، بحولہ بالا

[۷] خطوط غالب، جلد اوّل، بحولہ بالا، ص ۴۳

[۸] ایضاً، ص ۴۷

[۹] ایضاً، ص ۶۷

[۱۰] خطوط غالب، جلد دوم، ص ۷۲۰، بحولہ بالا

[۱۱] نادراتِ غالب، ص ۵۹

[۱۲] خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۳۹۹، بحولہ بالا

[۱۳] ایضاً، ص ۲۵۱-۲۵۲

[۱۴] ایضاً، ص ۳۲۸

[۱۵] ایضاً، ص ۳۲۹

[۱۶] ایضاً، ص ۹۷-۹۸

[۱۷] ایضاً، ص ۱۸

[۱۸] ایضاً، ص ۸۳-۸۴

[۱۹] خطوط غالب، جلد اوّل، خط بنام میر مہدی مجروح، ص ۳۸۸، بحولہ بالا

[۲۰] خاتمہ دیوانِ فارسی، مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، ص ''ذ'' پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۱] خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۱۲۴، بحولہ بالا

[۲۲] ایضاً، ص ۱۲۰، بحولہ بالا

[۲۳] ایضاً، ص ۱۱۳، بحولہ بالا

[۲۴] تذکرہ غوثیہ، سید غوث علی شاہ، ص ۴۸، اللہ والے کی قومی دکان، لاہور

[۲۵] خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۹۳-۹۴، بحولہ بالا

چوتھا باب

تصانیف و تالیفات غالب:
اُردو و فارسی

(الف) اُردو

(۱) گُلِ رعنا

فروری ۱۸۲۸ء میں جب غالب اپنی پنشن کے سلسلے میں کلکتہ پہنچے تو وہاں کے دورانِ قیام میں مختلف شخصیات سے ان کی ملاقات ہوئی جن میں نواب علی اکبر خاں اور مولوی عبدالکریم میر منشی بھی شامل تھے اور مولوی سراج الدین احمد بھی۔ آج مولوی سراج الدین احمد کا نام اس لیے نمایاں ہے کہ اُن کے نام نہ صرف غالب کے سب سے زیادہ فارسی خط ہیں بلکہ اردو خطوں میں بھی کئی بار ان کا ذکر آیا ہے اور ایک شعر میں ان کا نام بھی آیا ہے۔ غالب ان کی بات کو بہت اہمیت دیتے تھے۔ یہیں کلکتہ میں انھوں نے غالب سے اُردو و فارسی کلام کے ایک انتخاب کی فرمائش کی جسے انھوں نے قبول کیا اور ''گُلِ رعنا'' کے نام سے ۳۵۵ اُردو اور ۴۵۵ فارسی اشعار اس انتخاب میں شامل کیے اور ایک دیباچہ و خاتمہ لکھ کر اسے مکمل و مرتب کر دیا۔ یہ دیباچہ و خاتمہ کلیاتِ نثر (فارسی) میں شامل ہے۔ اس وقت غالب کی عمر اکتیس سال تھی۔ یاد رہے کہ گُلِ رعنا اس پھول کو کہتے ہیں جس میں زرد و سرخ دو رنگ ہوتے ہیں۔ یہ انتخاب بھی دو رنگوں پر مشتمل ہے۔ ایک رنگ اُردو اور دوسرا رنگ فارسی۔ ''گل رعنا'' کے نام سے یہ انتخاب غالب نے ۱۸۲۸ء میں کیا جس کے اب تک کئی قلمی نسخے دریافت ہو چکے ہیں جن میں ایک سید تقی بلگرامی کا نسخہ ہے جسے مالک رام نے مدوّن و مرتب کیا۔ ایک حکیم محمد نبی جمال سویدا اور ایک خواجہ محمد حسن کا نسخہ ہے جو غالب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے اور جس میں دیباچہ کے بعد غرۂ ربیع الاوّل ۱۲۴۴ھ کی تاریخ تحریر درج ہے۔ جسے سید وزیر الحسن عابدی نے نسخۂ سویدا اور نسخۂ سید تقی بلگرامی مرتبہ مالک رام سے مقابلہ کر کے مرتب و شائع کیا۔ ایک اور نسخہ سید وصی احمد بلگرامی کا ہے جسے سید قدرت نقوی نے مرتب کیا اور انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی نے ۱۹۷۵ء میں شائع کیا۔ قدرت نقوی کا خیال ہے کہ یہ نسخہ مکمل اور اس کا متن قدیم ترین ہے[۱] لیکن جو دلائل دیے ہیں وہ تسلی بخش نہیں ہیں۔

قیاس کیا جا سکتا ہے کہ ''گُلِ رعنا'' میں غالب نے جو انتخابِ کلام شامل کیا وہ اس بیاض سے کیا ہوگا جو اُن کے پاس موجود تھی اور چونکہ یہ انتخاب ردیف وار ہے اس لیے یہ بھی قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اسی زمانے میں غالب نے اپنا اردو دیوان بھی مرتب کیا ہوگا جس کے لیے انھوں نے دیباچہ بھی تحریر کیا تھا جس کا ذکر اپنے ایک خط بنام حکیم احسن اللہ خاں میں کیا ہے:

''سطرے چند بدیباچگی دیوانِ ریختہ کسوت حرف ورقم پوشیدہ ودود وسودائے کہ بہ آرائش سفینہ موسوم بہ گُلِ رعنا ازسویدا جوشیدہ است، ارمغان فرستم واز شرم تنک مائگی آب می گردم''۔

ان شواہد کی روشنی میں قیاس کیا جاسکتا ہے کہ غالب کا یہ مرتبہ دیوانِ ریختہ، متداول دیوانِ غالب اُردو کا نقشِ اوّل ہے۔ ''گُلِ رعنا'' سید وزیر الحسن عابدی نے مرتب و مدوّن کر کے پنجاب یونیورسٹی لاہور سے شائع کیا۔[۲]

(۲) دیوانِ غالب

''دیوانِ غالب'' اُردو پہلی بار شعبان ۱۲۵۷ھ/ اکتوبر ۱۸۴۱ء میں مطبع سید الاخبار سے شائع ہوا جس میں غالب کا دیباچہ اور آخر میں نواب ضیاء الدین احمد خاں کی تقریظ شامل ہے۔ غالب کا یہ متداول دیوان اشاعت سے قبل کئی ارتقائی منازل سے گزرا۔ اس کا پہلا نقش تو وہی ہے جس کے دیباچے کا ذکر غالب نے اپنے محولہ بالا خط میں کیا ہے۔ ''دیوانِ غالب'' کی ایک اولین شکل نسخۂ عرشی زادہ ہے جس کی داستان اکبر علی خاں عرشی زادہ [۳]، ڈاکٹر نثار احمد فاروقی [۴] اور مالک رام [۵] نے اپنے اپنے مضامین میں بیان کی ہے۔

خلاصۂ کلام یہ کہ ۱۹۶۹ء میں جب وفاتِ غالب کی صد سالہ برسی منائی جارہی تھی تو کتب فروش توفیق احمد قادری چشتی امروہوی نے دیوانِ غالب کا ایک نسخہ بھوپال کے کتب فروش قاری شفیق الحسن سے گیارہ روپے میں خریدا۔ توفیق احمد نے اس قلمی دیوانِ غالب کا اشتہار ۷/اپریل ۱۹۶۹ء کے روزنامہ الجمعیۃ دہلی میں شائع کیا۔ سب سے پہلے نثار احمد فاروقی نے اس نسخے کو دیکھ کر تصدیق کی کہ یہ نسخہ خود غالب کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ جولائی ۱۹۶۹ء میں مولانا امتیاز علی خاں عرشی نے ''آج کل'' دہلی میں ایک مضمون لکھ کر تصدیق کی کہ یہ نسخہ خود غالب کے قلم سے لکھا ہوا ہے۔ عرشی زادہ نے توفیق احمد سے معاملہ کر کے اس کے دائمی حقوقِ اشاعت حاصل کر لیے جو نسخۂ عرشی زادہ (مطبوعہ ۱۹۶۹ء) کی صورت میں سامنے آئے۔ ادھر نثار احمد فاروقی نے اس نسخے کی عکسی نقل محمد طفیل ایڈیٹر ''نقوش'' لاہور کو پاکستان بھیج دی۔ مدیر نقوش نے اسے فاروقی صاحب سے ہی مرتب کرایا اور اصل اور تیار شدہ متن ایک ساتھ آمنے سامنے ''نقوش'' کے غالب نمبر حصہ دوم (مطبوعہ اکتوبر ۱۹۶۹ء) میں شائع کردیا۔ غالب کے اپنے قلم سے لکھے ہوئے ''دیوانِ غالب'' کی اولین صورت کے اس مبیضہ سے غالب نے ۱۴/رجب المرجب ۱۲۳۱ھ/ ۱۱/جون ۱۸۱۶ء کو فراغت پائی جیسا کہ اس کے ترقیمے سے ظاہر ہوتا ہے:

''بتاریخ چہار دہم رجب المرجب یوم سہ شنبہ سنہ ہجری وقت دو پہر روز باقی ماندہ فقیر بیدل اسد اللہ خاں عرف مرزا نوشہ متخلص بہ اسد عفی اللہ عنہ از تحریرِ دیوانِ حسرت عنوان خود فراغت یافتہ بہ فکر کاوشِ مضامینِ دیگر رجوع

بجناب روح میرزا علیہ الرحمۃ آورد" [۶]۔

اس ترقیمے میں سنہ نہیں ہے لیکن نولکشور لکھنؤ کی جنتری ۱۸۶۵ء کے مطابق ۱۴ رجب کو منگل کے دن سنہ ہجری ۱۲۳۱ھ پڑتا ہے۔ اس وقت غالب کی عمر کم و بیش ۱۹ سال تھی۔ ظاہر ہے کہ یہ نسخہ غالب نے اپنی "بیاض" سے تیار کیا ہوگا۔ یہ دیوان تیار کرتے وقت نہ صرف انھوں نے بہت سا کلام چھوڑ دیا ہوگا بلکہ اس میں تبدیلیاں بھی کی ہوں گی جیسا کہ ان کے دو معاصر تذکروں: عمدۂ منتخبہ از اعظم الدولہ سرور اور عیار الشعرا از خوب چند ذکا سے معلوم ہوتا ہے۔ ان دونوں تذکروں میں جو اشعار حالات کے بعد بطور انتخاب دیے گئے ہیں، ان میں دیوانِ غالب محررہ ۱۲۳۱ھ میں بیشتر اشعار شامل نہیں ہیں۔ پھر اسی دیوان میں، جس کا عکس نسخۂ عرشی زادہ اور نقوش لاہور کے غالب نمبر حصہ دوم میں شائع کیا گیا ہے، بعض غزلیں قلم زد کر دی گئی ہیں اور بہت سی غزلوں پر صاد کا نشان بنا ہوا ہے جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ اس نسخے سے غالب نے، اپنا تازہ کلام شامل کر کے، ایک اور "دیوان" تیار کیا تھا جو ۱۲۳۱ھ کے دیوانِ غالب کی ایک ارتقائی صورت تھی۔ اس کا مزید ثبوت اس بات سے ملتا ہے کہ ۱۲۳۱ھ کے اس دیوان کی بہت سی غزلیں نسخۂ حمیدیہ (محررہ ۱۲۳۷ھ) میں نہیں ہیں۔ ایک طرف تو وہ غزلیں ہیں جن کو اس دیوان میں قلم زد کر دیا گیا تھا اس لیے وہ شامل نہیں ہوئیں اور دوسری طرف ایسی غزلیں بھی ہیں جو قلم زد نہ کیے جانے کے باوجود نسخۂ حمیدیہ میں شامل نہیں ہیں۔ اس طرح ۱۲۳۱ھ والے دیوانِ غالب میں بعض اشعار میں جو اصلاح کی گئی وہ اصلاح "نسخۂ حمیدیہ" میں نہیں ہے لیکن اس اصلاح کی تیسری بالکل نئی صورت نسخۂ حمیدیہ میں شامل ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۳۱ھ والے دیوان کے بعد مزید تبدیلیاں کر کے ایک اور دیوان غالب نے تیار کیا تھا جس کی نقل "نسخۂ حمیدیہ" ہے جس کا ترقیمہ یہ ہے:

> "دیوان من تصنیف مرزا صاحب وقبلہ المتخلص بہ اسد و غالب سلمہم اللہم علیٰ ید العبد المذنب حافظ معین الدین بتاریخ پنجم شہر صفر المظفر سنہ ۱۲۳۷ من الہجرۃ النبویہ صورت اتمام یافت"۔

گویا ۵ صفر ۱۲۳۷ھ/ کم نومبر ۱۸۲۱ء کو یہ دیوانِ غالب نئی صورت سے نقل ہوا۔ اس وقت غالب کی عمر کم و بیش ۲۵ سال تھی۔ اگر دیوانِ غالب ۱۲۳۱ھ اور دیوانِ غالب ۱۲۳۷ھ کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ غالب نے پہلے دیوان کی بہت سی غزلیں رد کر دی ہیں، نئے اشعار کا اضافہ کیا ہے، تعداد اشعار کم کی ہے اور اکثر لفظوں کو بدل کر شعر کو ایک نئی صورت دی ہے۔

اسی طرح نسخۂ شیرانی جو پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرۂ حافظ محمود شیرانی میں محفوظ ہے، دیوانِ غالب کی ایک اور ارتقائی شکل ہے۔ یہ نسخۂ حمیدیہ کے بعد کا روپ ہے۔ نسخۂ شیرانی غالب کا اپنا نسخہ ہے جس میں ان کے ہاتھ کی اصلاحیں بھی ہیں اور حاشیے پر یہ پوری غزل: ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا/ نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا خود غالب کے ہاتھ کی لکھی ہوئی ہے۔ دیوان غالب کی ان مختلف ارتقائی شکلوں میں، تواتر کے ساتھ، یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ مغلق اور خیالی مضامین والے اشعار دیوان سے خارج کر رہے ہیں۔ اس کا

ذکر انھوں نے محمد عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں بھی کیا ہے کہ ''پندرہ برس کی عمر سے پچیس برس کی عمر تک مضامینِ خیالی لکھا کیا۔ دس برس میں بڑا دیوان جمع ہو گیا۔ آخر جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا، اوراق یک قلم چاک کیے'' [۷]۔

غالب کی زندگی میں ''دیوانِ غالب'' پانچ بار شائع ہوا۔ اس کا پہلا ایڈیشن شعبان ۱۲۵۷ھ / اکتوبر ۱۸۴۱ء میں مطبع سید الاخبار دہلی سے شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۱۰۹۵ ہے [۸]۔ دوسرا ایڈیشن ۱۸۴۷ء میں مطبع دارالاسلام دہلی سے شائع ہوا جس میں اشعار کی تعداد ۱۱۱۱ ہے [۹]۔ تیسرا ایڈیشن مطبع احمدی باہتمام اموجان، شاھدرہ سے ۲۰ محرم ۱۲۷۸ھ / جولائی ۱۸۶۱ء میں شائع ہوا اس میں اشعار کی تعداد ۱۷۹۶ ہے [۱۰]۔ یہ ایڈیشن غالب کو پسند نہیں آیا۔ میر مہدی مجروح کو ۸ راگست ۱۸۶۱ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''دیوانِ اردو چھپ چکا۔ ہائے لکھنؤ کے چھاپے خانے نے جس کا دیوان چھاپا اس کو آسمان پر چڑھا دیا۔ حُسنِ خط سے الفاظ کو چمکا دیا۔ دلی پر اور اس کے پانی پر اور اس کے چھاپے پر لعنت۔ صاحب دیوان کو اس طرح یاد کرنا جیسے کوئی کتّے کو آواز دے۔ نہ میں خوش ہوا ہوں، نہ تم خوش ہوگے'' [۱۱]۔ تیسرے ایڈیشن میں متعدد غلطیاں تھیں۔ غالب نے پورے دیوان کی از سرِ نو تصحیح کی اور اُسے چھاپنے کے لیے محمد حسین خاں، مطبع احمدی کو بھیج دیا۔ محمد حسین خاں نے اسے مطبع نظامی کانپور کو بھیج دیا۔ وہاں سے دیوان کا چوتھا ایڈیشن، حُسن طباعت و کتابت کے ساتھ، ۱۲۷۸ھ / ۱۸۶۱ء میں شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۱۸۰۲ ہے [۱۲]۔ ''دیوانِ غالب'' پانچواں ایڈیشن ۱۸۶۳ء میں منشی شیونرائن کے زیرِ اہتمام مطبع مفید خلایق آگرہ سے شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۱۷۹۵ ہے [۱۳]۔ یہ نسخہ اُس نسخے کے مطابق ہے جس کی نقل غالب نے نواب رام پور کو بھیجی تھی اور جس کی ایک نقل بعد میں، رام پور کے دورانِ قیام، تیار کرا کر نواب ضیاء الدین احمد خاں کو بھجوائی تھی۔ اس کے بعد متداول دیوانِ غالب، مطبع نظامی کانپور کے ایڈیشن کے مطابق، آج تک چھپتا چلا آتا ہے۔

(۳) عودِ ہندی

غالب کے اُردو خطوط، تقریظوں، اور متفرق اردو نثروں کا مجموعہ پہلی بار ممتاز علی خاں میرٹھی کے زیرِ اہتمام مطبع مجتبائی میرٹھ سے ۱۰ رجب ۱۲۸۵ھ / ۲۷ اکتوبر ۱۸۶۸ء کو شائع ہوا۔ ۱۵ فروری ۱۸۶۹ء کو غالب وفات پا گئے۔

(۴) اردوئے معلیٰ

پہلے میرزا غالب اپنے ذاتی خطوط کی اشاعت کو پسند نہیں کرتے تھے جیسا کہ منشی شیونرائن کے نام ایک خط مورخہ ۱۸ نومبر ۱۸۵۸ء سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ ''اُردو کے خطوط جو آپ چھاپا چاہتے ہیں، یہ بھی زاید

بات ہے۔ کوئی رقعہ ایسا ہوگا جو میں نے قلم سنبھال کر اور دل لگا کر لکھا ہوگا ورنہ صرف تحریر سرسری ہے۔ اس کی شہرت میری سخن وری کے شکوہ کے منافی ہے۔ اس سے قطع نظر کیا ضرور ہے کہ ہمارے آپس کے معاملات اوروں پر ظاہر ہوں۔ خلاصہ یہ کہ ان رقعات کا چھاپا میرے خلاف طبع ہے" [۱۴]۔ لیکن ''عودِ ہندی'' کی ترتیب کے ساتھ اُن کے خیالات میں تبدیلی آئی اور انھوں نے خود بھی اپنے خطوط دوسروں سے منگوانے اور جمع کرنے شروع کیے۔ جب کافی خطوط جمع ہو گئے تو انھیں اکمل المطابع کو طباعت کے لیے دے دیا جہاں سے ۲۱ رذیقعد ۱۲۸۵ھ/ ۶ رمارچ ۱۸۶۹ء کو یہ مجموعہ، اردوئے معلّٰی حصہ اوّل کے نام سے، غالب کی وفات کے ۱۹ دن بعد شائع ہو کر سامنے آیا۔ ۱۸۹۹ء میں مولانا حالی نے خطوط کا ایک اور مجموعہ مع حواشی مرتب کیا اور مطبع مجتبائی دہلی سے پہلا اور دوسرا حصہ ایک ساتھ ''اردوئے معلّٰی'' ہی کے نام سے شائع ہوا۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن، نئے خطوط کے اضافوں کے ساتھ، شائع ہوئے اس کے ساتھ خطوط کو صحیح متن کے ساتھ مرتب وشائع کرنے کا رجحان پیدا ہوا۔ منشی مہیش پرشاد نے بڑی محنت وکاوش سے، صحتِ متن کے ساتھ، پہلی جلد مرتب و مدون کی جو ۱۹۴۱ء میں شائع ہوئی۔ ابھی وہ یہ کام کر ہی رہے تھے کہ وفات پا گئے۔ ۱۹۶۹ء میں غلام رسول مہر نے، نئے خطوط کے اضافوں کے ساتھ، خطوط غالب کا تصحیح شدہ نیا ایڈیشن، تاریخ وار ترتیب و حواشی اور مکتوب الیہم کے تعارف کے ساتھ، دو جلدوں میں پنجاب یونیورسٹی لاہور سے ۱۹۶۹ء میں شائع کیا۔ اس مجموعے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ''اردوئے معلّٰی'' اور ''عودِ ہندی'' کے جتنے بھی ایڈیشن ۱۹۶۸ء تک شائع ہو چکے تھے، ان کے متون کا تقابلی مطالعہ کر کے، متن کی تصحیح کی گئی ہے۔ اس مجموعے میں ''مکاتیبِ غالب'' بنام نوابان واحباب رامپور مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی مطبوعہ ۱۹۳۷ء اور نادراتِ غالب، مرتبہ آفاق حسین دہلوی (جس میں منشی نبی بخش حقیر اکبر آبادی کے نام خطوط شامل ہیں) کے علاوہ کم وبیش سارے اردو خطوطِ غالب شامل ہیں۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے غالب کے خطوط کا ایک ''تنقیدی ایڈیشن، پانچ جلدوں میں مرتب و مدون کر کے، جلد اوّل ۱۹۸۴ء میں، جلد دوم ۱۹۸۵ء، جلد سوم ۱۹۸۷ء میں اور جلد چہارم ۱۹۹۳ء میں، انجمن ترقی اردو ہند سے شائع کیا۔ پانچویں جلد میں غالب کے اردو خطوط کی تاریخ وار فہرست مرتب کی گئی ہے۔ اس فہرست میں غالب کے اردو خطوط کی تعداد ۸۹۴ بتائی گئی ہے جب کہ جلد چہارم میں ان کی تعداد ۸۸۶ بتائی ہے۔

(۵) نکاتِ غالب و رقعاتِ غالب

۳۶ صفحات پر مشتمل یہ ایک مختصر سی نصابی کتاب ہے جسے ناظم تعلیمات پنجاب کے ڈائریکٹر میجر فلر کی فرمائش پر اور ماسٹر پیارے لال آشوب کے توسط سے، غالب نے تالیف کیا۔ اس کے دو حصے ہیں۔ ایک نکاتِ غالب اور دوسرا رقعاتِ غالب۔ ''نکاتِ غالب'' (۲۰ صفحات) میں فارسی زبان کے علم صرف کو اردو

زبان میں بیان کیا ہے اور ''رقعاتِ غالب'' میں ''پنج آہنگ'' کے آہنگ پنجم سے انتخاب کر کے ۱۵ فارسی خطوط شاملِ کتاب کیے ہیں۔ یہ پہلی بار ۱۸۶۷ء میں دہلی سے شائع ہوئی۔ ایک خط میں اس کتاب کے بارے میں غالب لکھتے ہیں کہ ''تیس برس پہلے میں نے اپنی نثریں جمع کیں اور اس کا نام پنج آہنگ رکھا۔ چالیس برس کی عمر میں وہ رسالہ لکھا۔ اب اکتیس برس بعد یہ ارادہ کیا ہے کہ ''پنج آہنگ'' کی چوتھی آہنگ، جس میں فارسی کی صرف کا بیان ہے، اس کا اردو ترجمہ کیا جائے تا کہ وہ اوراق حضور پُر نور...... نائب مسیح علیہ السلام...... جناب معلّے القاب میکلوڈ صاحب بہادر فرماں روائے وسیع ملک پنجاب...... اور یہ رسالہ اُن کی زبان سے نکاتِ غالب کا نام پائے''۔

(۶) قادر نامہ

بعض علمی حلقوں میں اب سے کچھ عرصے پہلے تک یہ خیال تھا کہ ''قادر نامہ'' غالب کی تصنیف نہیں ہے۔ غلام رسول مہر نے اپنی کتاب ''غالب'' میں لکھا ہے کہ ''پبلشر'' کا دعویٰ ہے کہ یہ کتاب غالب کی تصنیف ہے لیکن مجھے اس میں کلام ہے'' [۱۵]۔ انھوں نے یہ رائے ۱۸۷۳ء کے چھپے ہوئے نسخے کے پیش نظر قائم کی تھی لیکن اب جب کہ اس کے دو مطبوعہ نسخے اور دریافت ہو چکے ہیں، جو خود غالب کی زندگی میں شائع ہوئے تھے، تو اس کے بعد شک وشبہ کی گنجائش نہیں رہتی۔ ایک نسخہ ۱۲۷۲ھ کا ہے، جس پر یہ عبارت درج ہے کہ ''قادر نامہ تصنیف کیا ہوا نجم الدولہ مرزا اسد اللہ خان بہادر تخلص بہ غالب در مطبع سلطانی واقع قلعہ مبارک ۱۲۷۲ھ میں چھپا''۔ تحسین سروری نے اسی نسخے کو مرتب کیا تھا اور لکھا تھا کہ ''مذکورہ اصل نسخے کے علاوہ حال میں مجھے مجلۂ عثمانیہ کی تیسری جلد کا شمارہ اوّل بابت جون ۱۹۲۹ء دستیاب ہوا جس میں ڈاکٹر سید سجاد حسین مرحوم کی مختصر سی تمہید کے ساتھ ''قادر نامہ'' شائع کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر صاحب مرحوم کو بھی مطبع سلطانی والا نسخہ ملا تھا'' [۱۶]۔ تحسین سروری نے سید سجاد حسین مرحوم کی تمہید بھی نقل کر دی ہے جس میں لکھا ہے کہ ''اس مہینے میں پرانی کتابوں کا دہلی سے جو پارسل میرے نام موصول ہوا، اس میں غالب کی ایک مطبوعہ نظم تھی۔ اس کا نام قادر نامہ ہے...... یہ نظم غدر کے بہت بعد تک دہلی سے لکھنؤ تک مشہور تھی چنانچہ عالی جناب نواب صدر یار جنگ بہادر سے جب اس کا تذکرہ آیا تو انھوں نے فرمایا کہ اس کو انھوں نے اپنے ایامِ طفلی میں پڑھا تھا'' [۱۷]۔ اس کے علاوہ ایک وہ نسخہ ہے جو کتاب خانہ رام پور میں موجود ہے اور جو ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۳ء میں دہلی کے مجلس پریس سے شائع ہوا تھا اور جس کا ذکر امتیاز علی خاں عرشی نے ''مکاتیبِ غالب'' کے دیباچے میں کیا ہے۔ یہ دونوں نسخے غالب کی زندگی میں ان کے نام کے ساتھ دہلی ہی سے شائع ہوئے تھے۔

۱۲۷۲ھ میں مطبع سلطانی قلعۂ مبارک سے ''قادر نامہ'' کی اشاعت سے یہ خیال بھی آتا ہے کہ شاید غالب نے یہ کتاب شہزادوں کی تعلیم کے لیے لکھی تھی۔ اگر غالب یہ کتاب اپنی متبنّیٰ زین العابدین عارف کے

بیٹوں باقر علی خاں اور حسین علی خاں کی تعلیم کے لیے لکھتے تو اسے پریس میں چھپوانے کی ضرورت نہ پڑتی۔ زیادہ سے زیادہ کاتب سے اس آٹھ صفحات کے رسالے کی دو نقلیں تیار کرا سکتے تھے تا کہ یہ دونوں بچے اسے استعمال اور یاد کر سکیں۔

اس کتاب کا نام ''قادر نامہ'' اس لیے رکھا کہ اس کتاب کا پہلا شعر لفظ ''قادر'' سے شروع ہوتا ہے اور اس قسم کی نصابی کتابوں کو پہلے لفظ سے موسوم کرنے کی روایت قدیم سے چلی آتی ہے مثلاً مشہور و معروف ''خالق باری'' کا پہلا مصرع ''خالق باری سُرجن ہار'' ہے۔ ''رازق باری'' کا پہلا مصرع: ''رازق باری حق ہے جان'' واحد باری کا پہلا مصرع: ''واحد باری ایکو سائیں'' ہے۔

''قادر نامہ'' کے قدیم ترین نسخے مطبوعہ ۱۲۷۲ھ میں اشعار کی تعداد ۱۳۲ ہے۔ ''قادر نامہ''، ''آمد نامہ'' سے پہلے پڑھائے جانے کے لیے لکھا گیا تھا جیسا کہ اس کے آخری شعر سے معلوم ہوتا ہے:

جس نے قادر نامہ سارا پڑھ لیا　　　اس کو آمد نامہ کچھ مشکل نہیں

پروفیسر حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ''قادر نامہ'' گذشتہ صدی میں بے حد مقبول تھا'' [۱۸]۔

(۷) انشائے غالب

یہ کتاب بھی ''قادر نامہ'' کی طرح طلبہ کی تعلیم کے لیے تالیف کی گئی ہے۔ ضیاالدین خاں دلّی کالج میں عربی کے پروفیسر تھے۔ یہ وہی ضیاالدین خاں ہیں جنھوں نے ازالۂ حیثیتِ عرفی، کے مقدمہ میں امین الدین امین دہلوی مصنف ''قاطع القاطع'' کی حمایت میں، غالب کے دعوے کے خلاف اپنا بیان قلم بند کرایا تھا۔ ۱۸۶۶ء میں ضیاالدین خان سے متعلقہ حکام نے کہا کہ وہ اُردو کا ایسا نصاب مرتب کر دیں جو فوجی افسروں کو اُردو پڑھانے کے کام آسکے۔ ضیاالدین خاں نے غالب سے فرمائش کی کہ وہ اپنی شاعری، اردو نثر اور خطوط کا انتخاب کر دیں اور یہ بھی کہا کہ یہ نصاب میکلوڈ صاحب فنانشل کمشنر پنجاب کے سامنے پیش ہوگا۔ غالب نے اس کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا۔ پہلے حصے میں دو دیباچے، بارہ خط، دو نقلیں اور ایک لطیفہ شامل کیا اور دوسرے حصے میں اپنے ۳۱ شعر انتخاب کیے اور کاتب سے لکھوا کر یہ مسودہ ضیاالدین خاں کے سپرد کر دیا۔ انھوں نے ''انشائے اردو'' کے نام سے ایک کتاب مرتب کی اور اس میں غالب کے صرف دس خط، وہ بھی بعض جملے کاٹ کر شامل کیے اور باقی مواد چھوڑ دیا۔ اس کتاب کا یہی ایک نسخہ تھا جو ضیاالدین خاں کی وفات کے بعد اُن کے بستے سے برآمد ہوا اور پھر دس روپے میں ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے پاس آ گیا۔ انھوں نے اسے مرتب کیا، حواشی لکھے لیکن شائع نہ کر سکے۔ یہی وہ کتاب ہے جسے مالک رام نے ''انتخابِ غالب'' کہا ہے [۱۹] اور جسے رشید حسن خاں نے ''انشائے غالب'' کے نام سے ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے تیار کردہ متن و حواشی، مالک رام کے مقدمہ، اپنے ''عرضِ مرتب'' اور خطی نسخے کے عکس کے ساتھ شائع کیا [۲۰]۔ اس نصابی کتاب میں

شامل خطوط میں ۱۸۶۳ء ایک خط بنام میر مہدی مجروح ایسا ہے جو کسی مجموعے میں شامل نہیں ہے۔ بعد میں یہ خط منشی مہیش پرشاد کے مرتبہ ''خطوط غالب'' میں شامل ہوا۔

(۸) نامۂ غالب

''قاطع برہان'' کے قضیے میں غالب نے ایک خط مرزا رحیم بیگ میرٹھی کے نام ان کی تصنیف ''ساطع بُرہان'' کے جواب میں لکھا اور ۱۸۶۵ء میں اس کے تین سو نسخے چھپوا کر دور و نزدیک بانٹ دیے۔ میاں داد خاں سیاح کے نام ایک خط مورخہ ۱۷ر ستمبر ۱۸۶۵ء میں لکھتے ہیں کہ ''نامۂ غالب'' صاحبِ مطبع نے اپنی بکری کے واسطے نہیں چھاپی جو میں مول لے کر بھیجوں اور تم سے اس کی قیمت مانگ لوں۔ میں نے آپ تین سو جلدیں چھپوائیں۔ دور و نزدیک بانٹ دیں'' [۲۱]۔ یہ خط ''عود ہندی'' میں بھی شامل ہے اور غلام رسول مہر کے مرتبہ خطوط غالب میں بھی [۲۲]۔ ان کے علاوہ قاضی عبدالودود کے مرتبہ مجموعے (قاطع برہان و رسائل متعلقہ) میں بھی شامل ہے [۲۳]۔ نامۂ غالب اپنے اسلوب اور اظہار بیان کے اعتبار سے غالب کی عمدہ و دلچسپ نثر کا نمونہ ہے۔

(۹) تیغِ تیز

''تیغِ تیز'' بھی ''قاطع برہان'' کے قضیے میں غالب نے مولوی احمد علی احمد کی کتاب ''موید برہان'' کے جواب میں لکھی۔ اس میں سترہ فصلیں ہیں اور آخری فصل میں محمد حسین تبریزی پر مزید اعتراضات کیے گئے ہیں۔ اس کے بعد اللہ اکبر کے عنوان کے تحت سولہ سوالات اُٹھا کر اُن کے جواب دیے ہیں جن کی تصدیق و تائید بطور استفتاء نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، الطاف حسین حالی، محمد سعادت علی، مدرس گورنمنٹ اسکول دہلی اور نواب ضیاالدین احمد خان نے کی ہے [۲۴]۔ غالب کا یہ رسالہ پہلی بار ۱۸۶۷ء میں مطبع اکمل المطابع دہلی سے شائع ہوا۔ اس کی علمی سطح وہ نہیں ہے جو احمد علی احمد کی ''موید برہان'' کی ہے لیکن اظہارِ بیان کے اعتبار سے اس کی نثر بھی غالب کی شخصیت و مزاج کی ترجمان ہے۔

(ب) فارسی

(۱) پنج آہنگ

''پنج آہنگ'' کی بنیاد ۱۸۲۵ء میں اس وقت پڑی جب انگریزوں کا لشکر بھرت پور پر حملہ آور تھا۔ نواب احمد بخش خاں بہادر، والی فیروز پور جھرکہ بھی اس لشکر کے ساتھ تھے اور اُن کے بھتیجے یعنی الٰہی بخش خاں

معروف کے بیٹے مرزا علی بخش خاں رنجور اور داماد مرزا اسد اللہ خاں غالب بھی ساتھ اور دونوں ایک ہی خیمے میں مقیم تھے۔ غالب نے پنج آہنگ میں لکھا ہے کہ وہاں برادر والا قدر مرزا علی بخش رنجور نے خواہش و آرزو ظاہر کی کہ ''القاب و آداب متعارفۂ رسمیہ بروے ہم ریختہ والفاظ شکر و شکوہ و شادی و غم باہم آمیختہ برائے نامہ نگاران دستور العمل ...... ساختہ آید'' [۲۵]۔ خود رنجور نے ''پنج آہنگ'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''مہین برادر قدسی اثر جناب اسد اللہ خاں متخلص بہ غالب ...... از راہ کہتر نوازی سرے بہ آموزگاری من داشت ...... تا ایں کہ حسب الالتماس من ورقے چند از آداب والقاب و شکر رسید خطوط و شکوۂ عدم رسی مکاتبات رقم فرمودا یمن عطا نمود۔ آں اوراق راچوں تعویذ بباز و بستم و آں نگاشتہ ہارا در فنِ تحریر دستور العمل خود ساختم'' [۲۶]۔ اس بات پر سے دس سال گزر گئے۔ ۱۲۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء میں مرزا علی بخش خاں رنجور جے پور سے دہلی آئے اور غالب کے ہاں ٹھہرے۔ اسی عرصے میں انھوں نے غالب کے دیوانِ فارسی ''میخانۂ آرزو'' کی نثریں غالب سے پڑھیں۔ دورانِ تعلیم رنجور کے ذہن میں یہ بات آئی کہ یہ سب نثریں دیوان سے لے کر یکجا کر دی جائیں اور دوسری عبارات متفرقہ منتخب کر کے اُن اوراق کا جو غالب نے ۱۸۲۵ء میں ان کی تعلیم کے لیے لکھ کر دیے تھے، ضمیمہ بنا دیا جائے تو اُن کا بیٹا غلام فخر الدین خاں بھی استفادہ کر سکے گا۔ کچھ عرصے میں یہ کام ''پنج آہنگ'' کی صورت میں آراستہ ہو گیا [۲۷]۔ ''پنج آہنگ'' کے قلمی نسخے مکتوبہ ۱۲۵۱ھ/ ۱۸۳۵ء اور مکتوبہ ۱۸۴۰ء کی ترتیب وہی ہے جو علی بخش خاں رنجور نے دی تھی [۲۸]۔ لیکن جب ''پنج آہنگ'' کی افادیت کے پیش نظر اس کے چھپنے کی نوبت آئی تو غالب نے سارا مسودہ خود دیکھا، ابواب کی ترتیب بدلی، مواد میں حسب ضرورت کمی بیشی کی اور ساتھ ہی نئے خطوط کا اضافہ کیا۔ وزیر الحسن عابدی نے ان دونوں قلمی نسخوں اور پہلے مطبوعہ نسخے سے جب مقابلہ کیا تو یہ بات سامنے آئی کہ ''دوسری تدوین میں مرزا علی بخش رنجور پسِ پردہ رہ جاتے ہیں اور کتاب اب غالب کی طرف سے مرتب ہو کر شائع ہوتی ہے [۲۹]۔ رنجور کا دیباچہ اس لیے باقی رہنے دیا گیا کہ پہلے مرتب وہی تھے۔

''پنج آہنگ'' فارسی دانی و فارسی نویسی کے لیے ایک مفید کتاب ہے۔ اس نے فارسی مکتوب نویسی کی تعلیم کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ ''پنج آہنگ'' دو مرتبہ غالب کی زندگی میں شائع ہوئی۔ اس کا پہلا ایڈیشن حکیم غلام نجف خاں بہادر کے زیرِ اہتمام مطبع سلطانی دہلی سے ۴ر اگست ۱۸۴۹ء/ ۱۳ر رمضان المبارک ۱۲۶۵ھ کو شائع ہوا اور دوسرا ایڈیشن مطبع دار السلام دہلی سے اپریل ۱۸۵۳ء میں شائع ہوا۔ ان دونوں ایڈیشنوں میں پہلے تین آہنگ (ابواب) میں کوئی تبدیلی نہیں ہے البتہ دوسرے ایڈیشن کے چوتھے آہنگ میں دو نثریں اور آہنگ پنجم میں ۲۵ خطوط زیادہ ہیں۔ بعد میں ''کلیاتِ نثرِ غالب'' کے نام سے جو مجموعہ ۱۸۶۸ء میں شائع ہوا اس میں ''پنج آہنگ'' بھی شامل تھی۔ اس وقت غالب بقیدِ حیات تھے۔ اس کلیاتِ نثر کا ایک اور ایڈیشن جنوری ۱۸۷۱ء میں شائع ہوا اور چوتھی بار ۱۸۸۸ء میں شائع ہوا انیسویں صدی میں فارسی کی تعلیم کے لیے یہ کتاب مقبول تھی۔ مزید یہ کہ کم و بیش ده ۱۷۰ خطوط جو ''پنج آہنگ'' میں شامل ہیں، مطالعۂ غالب کے سلسلے میں خاص اہمیت رکھتے

ہیں۔

(۲) مہرِ نیم روز

مرزا غالب ۴؍جولائی ۱۸۵۰ء کو فارسی زبان میں تیموری خاندان کی تاریخ لکھنے پر مامور ہوئے۔ بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر نے انھیں نجم الدولہ دبیر الملک نظام جنگ کا خطاب عطا کیا اور پچاس روپے ماہوار تنخواہ مقرر کی۔ تاریخ کا دائرۂ کار یہ مقرر ہوا کہ امیر تیمور سے لے کر بہادر شاہ ظفر تک کے حالات لکھے جائیں گے۔ غالب نے کام شروع کر دیا اور جنوری ۱۸۵۱ء تک، جیسا کہ ایک خط بنام نبی بخش حقیر سے معلوم ہوتا ہے، بابر بادشاہ تک حالات لکھے جا چکے تھے [۳۰]۔ حقیر ہی کے نام ایک اور خط مورخہ ۸؍مارچ ۱۸۵۱ء سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ہمایوں بادشاہ تک کے حالات بھی لکھے جا چکے تھے [۳۱]۔ لیکن اس کے بعد کسی وجہ سے کام آگے نہ بڑھ سکا اور بادشاہ نے فرمایا کہ اسے دنیا کی تاریخ کے آغاز سے لکھا جائے اور حکیم احسن اللہ خاں کو اس کام میں مدد کے لیے مقرر کر دیا۔ اس حکم کے بعد غالب نے کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ چودھری عبدالغفور سرور کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''مہرِ نیم روز'' کے دیباچے میں میں نے لکھ دیا ہے کہ اس کتاب کا نام پرتوستان ہے اور اس کی دو مجلد ہیں۔ پہلے حصے کا نام ''مہرِ نیم روز'' دوسرے حصے کا اسم ''ماہ نیم ماہ'' ہے۔ بارے پہلا حصہ تمام ہوا۔ چھاپا گیا۔ قصد تھا جلال الدین اکبر کے حالات لکھنے کا کہ امیر تمر تک کا نام و نشان مٹ گیا۔ آن دفتر را گاؤ خورد و گاو را قصاب بُرد قصاب در راہ مُرد'' [۳۲]۔ حکیم احسن اللہ خاں نے ابتدائے آفرینشِ عالم وظہورِ آدم سے لے کر چنگیز خاں تک کے حالات اردو میں لکھ کر بھیج دیے۔ غالب نے جون ۱۸۵۲ء تک انھیں فارسی میں کر دیا۔ حقیر کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''جب ہمایوں کے حال تک پہنچا تو میں نے ازراہِ عذر وحیلہ بلکہ بہ سبیلِ اظہارِ حقیقت واقعی حکیم صاحب کارفرما سے کہا کہ مجھ سے انتخابِ حالات ممکن نہیں۔ آپ مدعا کتبِ سیر سے نکال کر زبانِ اردو میں ایک مسودہ اس کا لکھوا کر میرے پاس بھیج دیا کیجئے میں اوس کو فارسی کر کر تم کو دے دیا کروں گا۔ انھوں نے اس کو قبول کر کر ابتدائے آفرینشِ عالم و آدم سے میرے پاس مسودۂ اردو بھیجا تو اب گویا ایک اور کتاب لکھنی پڑی۔ میں نے اس کا ایک چھوٹا سا دیباچہ لکھ کر ایک اور ہی انداز کی عبارت میں لکھنا شروع کیا۔ آدم سے لے کر چنگیز خاں تک اونھوں نے میرے پاس مسودہ بھیجا۔ میں نے اپنے طور پر لکھا اور مسودہ حوالے کیا۔ رمضان کے مہینے سے کہ آج اوس کو دس مہینے ہوئے، وہ مسودہ آنا موقوف ہو گیا'' [۳۳]۔

''میرِ نیم روز'' والا حصہ اگست ۱۸۵۴ء میں مکمل ہوا۔ ستمبر ۱۸۵۴ء میں بقرعید کے موقع پر اس کا مسودہ بادشاہ کی خدمت میں پیش کیا۔ ولی عہد میرزا فخرو کے حکم سے ۱۲۷۱ھ/۱۸۵۴ء میں پہلی بار فخر المطابع دہلی سے شائع ہوا۔ ۱۸۵۷ء میں غدر ہو گیا اور اسی سال خاندانِ تیموریہ کا چراغ ہمیشہ کے لیے گل ہو گیا، ماہ نیم

ماہ بن لکھی رہ گئی۔ جب منشی شیونرائن آرام نے اس کو دوبارہ چھاپنے کے لیے کہا تو غالب نے جواب دیا کہ ''مہر نیم ماہ نہیں، اوس کا نام مہر نیم روز ہے اور وہ سلاطینِ تیموریہ کی تواریخ ہے۔ اب وہ بات ہی گئی گزری بلکہ وہ کتاب اب چھپانے کے لائق ہے، نہ (کہ) چھپوانے کے قابل'' [۳۴]۔

(۳) دستنبو

دستنبو بغاوت ۱۸۵۷ء کا روزنامچہ ہے جس میں غالب نے آغازِ شورش مئی ۱۸۵۷ء سے لے کر ۳۱ر جولائی ۱۸۵۸ء تک کے وہ حالات، جو اُن پر گزرے یا انھوں نے دوسروں سے سنے، درج کیے ہیں۔ عبدالغفور خاں سرور کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''۱۱ر مئی ۱۸۵۷ء کو یہاں فساد شروع ہوا۔ میں نے اسی دن گھر کا دروازہ بند اور آنا جانا موقوف کر دیا۔ بے شغل زندگی بسر نہیں ہوتی، اپنی سرگذشت لکھنی شروع کی جو سنا گیا وہ بھی ضمیمۂ سرگذشت کرتا گیا'' [۳۵]۔ ۳۱ر جولائی ۱۸۵۸ء تک دستنبو کو محدود کرنے کی وجہ اس زمانے کے ناگفتہ بہ حالات تھے۔ میر مہدی مجروح کے نام اپنے ایک خط میں اسی طرف واضح اشارہ کیا ہے کہ ''امین الدین خاں کو جاگیر ملنے کا حال اور بادشاہ کی روانگی کا حال کیوں کر لکھتا۔ ان کو جاگیر اگست میں ملی۔ بادشاہ اکتوبر میں گئے۔ کیا کرتا اگر تحریر موقوف نہ کرتا'' [۳۶]۔ اس زمانے کے حالات کے پیش نظر غالب نے پوری احتیاط سے کام لیا ہے تاکہ ان پر باغیوں سے کسی قسم کے تعلق کا شبہ نہ ہونے پائے۔ غالب بہادر شاہ ظفر کے درباری، استاد، خطاب یافتہ اور ملازم تھے۔ ذرا سے شبہ پر وہ پھانسی چڑھائے جا سکتے تھے۔ ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''دستنبو'' کی اشاعت میں میری جان الجھی ہوئی ہے اور میں نے اس کو اپنے بہت سے مطالب کے حصول کا ذریعہ سمجھا ہے۔ خدا کے واسطے پہلو تہی نہ کرو اور بہ دل توجہ فرماؤ'' [۳۷]۔ وہ چاہتے تھے کہ کتاب جلد چھپ جائے تاکہ نذرِ حکام کی جا سکے۔ تفتہ کو لکھتے ہیں کہ ''فرنج کاغذ اچھا ہے۔ چھ جلدیں جو نذر حکام ہیں وہ اس کاغذ پر ہوں اور باقی چاہو شیورام پوری پر اور چاہو نیلے کاغذ پر چھاپو'' [۳۸]۔ اس کا پہلا ایڈیشن نومبر ۱۸۵۸ء میں منشی شیونرائن کے مطبع مفید خلایق آگرہ سے شائع ہوا۔ دوسرا ایڈیشن لٹریری سوسائٹی روہیل کھنڈ کے مطبع میں بریلی سے ۱۸۶۵ء میں شائع ہوا اور تیسرا بھی اسی مطبع سے ۱۸۷۱ء میں شائع ہوا۔

''دستنبو'' میں غالب نے دساتیر کی قدیم فارسی استعمال کی ہے اور عربی الفاظ سے گریز کیا ہے تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ''پندرہ مہینے کا حال نثر میں لکھا ہے اور التزام اس کا کیا ہے کہ دساتیر کی عبارت یعنی پارسی قدیم لکھی جائے اور کوئی لفظ عربی نہ آئے۔ جو نظم اس نثر میں درج ہے وہ بھی بے آمیزش لفظ عربی ہے'' [۳۹]۔ لیکن اس احتیاط کے باوجود عربی کے کئی الفاظ پھر بھی در آئے ہیں مثلاً ماتم، زمزمہ، شرر، صاحب، قلعہ، غوغا، تنجر وغیرہ'' [۴۰]۔ کسی نے لفظ نہیب کی طرف توجہ دلائی تو بے چین ہو گئے اور تفتہ کو لکھا: ''نہیب لفظ عربی ہے۔ اگر رہ جائے گا تو لوگ مجھ پر اعتراض کریں گے۔ تیز چاقو کی نوک سے نہیب کا لفظ چھیلا جائے اور

اوسی جگہ نوائے لکھ دیا جائے'' [۴۱]۔ جب یہ لفظ چھیل دیا گیا تو اطمینان کا سانس لیا اور لکھا: ''نہیب کی جگہ نوائے بن جانے سے خاطر جمع ہوگئی'' [۴۲]۔

''دستنبو'' میں انگریزی زبان کے متعدد الفاظ استعمال میں آئے ہیں جن کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اب نئے کلچر کی زبان رفتہ رفتہ معاشرہ پر غالب آ رہی ہے۔ اسی طرح خطوطِ غالب پر پڑی ہوئی تاریخوں کو دیکھیے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ اب ہجری ماہ وسال تیزی سے الٹے پاؤں لوٹ رہے ہیں اور انگریزی ماہ و سال ان کی جگہ لے رہے ہیں۔ ''دستنبو'' میں ملکۂ معظمہ انگلستان کی مدح میں ایک قصیدہ بھی شامل ہے۔

(۴) کلیاتِ نثر غالب

''پنج آہنگ''، ''مہر نیم روز'' اور ''دستنبو'' کو ایک ساتھ نول کشور لکھنؤ نے ''کلیاتِ نثرِ غالب'' کے نام سے جنوری ۱۸۶۸ء میں شائع کیا۔ اس کے بعد دوسرا ایڈیشن ۱۸۷۱ء میں، تیسرا ۱۸۸۴ء میں اور چوتھا ایڈیشن نول کشور کان پور سے اپریل ۱۸۸۸ء/شعبان ۱۳۰۵ھ میں شائع ہوا۔ ''مہر نیم روز'' اور ''دستنبو'' اسی طرح شامل ''کلیات'' ہیں لیکن ''پنج آہنگ'' کے آہنگ پنجم میں بارہ خط مزید شامل کیے گئے ہیں اور آہنگ چہارم میں تین اور نثریں شامل کی گئی ہیں۔

(۵) قاطع برہان

۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں، جب غالب گھر کا دروازہ بند کر کے بیٹھ گئے تھے، انھوں نے ایک تو اپنا روز نامچہ لکھا جو بعد میں ''دستنبو'' کے نام سے نومبر ۱۸۵۸ء میں شائع ہوا اور دوسرے محمد حسین تبریزی کی معروف لغت ''بُرہانِ قاطع'' کا مطالعہ کیا اور جہاں جہاں اس میں غلطیاں نظر آئیں، انھیں حاشیے پر درج کرتے گئے اور اس کے بعد اسے مسودے کی صورت میں نقل کرایا۔ بار بار مسودہ پر نظر ثانی کی اور ۱۸۶۰ء میں اسے اشاعت کے لیے تیار کر دیا۔ یہی مسودہ ''قاطع بُرہان'' کے نام سے ۱۸۶۲ء میں نول کشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کی اشاعت کی خبر دیتے ہوئے میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں: ''قاطع برہان کا چھاپا ختم ہوا۔ ایک جلد بطریق نمونہ آگئی۔ میں نے پچاس جلدوں کی درخواست پہلے سے دے رکھی ہے۔ اب پچاس روپے بھیجوں تو اُنچاس جلدیں منگواؤں۔ دیکھیے نو من تیل کب میسر ہو اور رادھا کب ناچے'' [۴۳]۔ ''قاطع برہان'' کی اشاعت کے فوراً بعد وہ معرکہ برپا ہوا جس میں مرتے دم تک وہ الجھے رہے اور جس کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔ غالب کے نقطۂ نظر سے لغت نویس کو کیسا ہونا چاہیے اس کا اظہار انھوں نے میر مہدی مجروح کے نام ایک خط میں کیا ہے اور بتایا ہے کہ ''کئی باتیں جس شخص میں جمع ہوں گی وہ اس کو مانے گا۔

پہلے تو عالم ہو، دوسرے فنِ لغت کو جانتا ہو۔ تیسرے فارسی کا علم خوب ہو اور اس زبان سے اسے لگاؤ ہو۔ اساتذۂ سلف کا کلام بھی بہت کچھ دیکھا ہو اور کچھ یاد بھی ہو۔ چوتھے منصف ہو، ہٹ دھرم نہ ہو۔ پانچویں طبع سلیم و ذہن مستقیم رکھتا ہو۔ معوج الذہن اور کج فہم نہ ہو۔ نہ یہ پانچ باتیں کسی میں جمع ہوں گی اور نہ کوئی میری محنت کی داد دے گا'' [۴۴]۔

(۶) درفشِ کاویانی

غالب نے اس شدید ردعمل کے پیش نظر جو ''قاطع برہان'' کی اشاعت کے بعد ظاہر ہوا، ''قاطع برہان'' پر مزید نظرثانی کی، اس میں اضافے کیے اور ''برہانِ قاطع'' پر مزید اعتراض کر کے، تین سو کی تعداد میں، اس کا نیا ایڈیشن ''درفشِ کاویانی'' کے نام سے اکمل المطابع دہلی سے دسمبر ۱۸۶۵ء میں شائع کیا۔ ''درفش کاویانی''، ''قاطع برہان'' کے نئے نظرثانی شدہ ایڈیشن کا نام ہے۔ عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ''ہاں صاحب ''قاطع برہان'' میں اور مطالب بڑھائے اور ایک دیباچہ دوسرا لکھا اور ''درفش کاویانی'' اس کا نام رکھا'' [۴۵]۔

(۷) کلیاتِ فارسی (نظم)

غالب نے اپنا فارسی کلام ''میخانۂ آرزو'' کے نام سے ۱۸۳۵ء میں مرتب کیا تھا جو ۱۸۴۵ء میں نواب ضیاء الدین احمد خاں نیر ورخشاں کے اہتمام سے مطبع دارالسلام دہلی سے شائع ہوا۔ اس میں اشعار کی تعداد ۶۶۹۴ ہے [۴۶]۔ اس کا دوسرا ایڈیشن، اُس کلام کے اضافے کے ساتھ جو پہلی اشاعت کے بعد کہا گیا تھا، نول کشور پریس سے ۱۸۶۳ء میں شائع ہوا۔ غالب نے تقریظ میں اشعار کی تعداد ۱۰۴۲۴ بتائی ہے لیکن مالک رام نے شمار کر کے بتایا ہے کہ اشعار کی تعداد ۱۰۴۴۸ ہے [۴۷]۔ وقت کے ساتھ ساتھ فارسی کا رواج کم سے کم تر ہوتا گیا اور کلیات فارسی کے چھپنے کی نوبت نہیں آئی، البتہ غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر پروفیسر حمید احمد خاں کے تحریک پر جب غالب کی ساری اردو و فارسی تصانیف پنجاب یونیورسٹی سے شائع ہوئیں تو غالب کا فارسی کلیات تین جلدوں میں: ''غزلیات فارسی'' مرتبہ وزیرالحسن عابدی، ''قصائد و مثنویاتِ فارسی'' مرتبہ غلام رسول مہر، اور قطعات و رباعیات، ترکیب بند، ترجیع بند مخمس مرتبہ غلام رسول مہر ۱۹۶۹ء میں شائع ہوئیں۔ غالب نے صغیر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھا: ''فارسی کی کلیات کو بھی کبھی آپ دیکھتے ہیں یا نہیں؟ بقول انشاء اللہ خاں یہ میری عمر بھر کی پونجی ہے'' [۴۸]۔

(۸) سَبدِ چین

"سبدِ چین" غالب کے اُس فارسی کلام کا مجموعہ ہے جو کلیاتِ فارسی کی طباعت کے بعد کہا گیا تھا یا وہ کلام تھا جو اُن کے احباب کے پاس تھا اور کلیات میں شامل ہونے سے رہ گیا تھا[۴۹]۔ "سبدِ چین" میں اشعار کی تعداد ۷۵۳ ہے[۵۰]۔ یہ مجموعۂ کلام ربیع الثانی ۱۲۸۴ھ/ اگست ۱۸۶۷ء میں مطبع محمدی دہلی سے پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے بعد مالک رام نے اور بہت سا فارسی کلام، مختلف مآخذ سے تلاش کر کے، نئی ترتیب کے ساتھ، ۱۹۳۸ء میں مکتبہ جامعہ دہلی سے شائع کیا اور پھر ۱۹۶۹ء میں وزیر الحسن عابدی نے ۱۲۸۴ھ/ ۱۸۶۷ء کے ایڈیشن کو، اصل ترتیب کے مطابق، مرتب کر کے شائع کیا"۔ "سبدِ چین" میں قصائد، ترکیب بند، ترجیع بند، قطعات غزلیات، فردات ورباعیات شامل ہیں۔

(۹) باغ دودر

"باغ دودر" کو باقیاتِ غالب کہنا چاہیے۔ اس میں وہ فارسی کلام اور نثریں شامل ہیں جو کلیات نظم فارسی اور کلیات نثر غالب میں اس لیے شامل نہ ہو سکیں کہ یا تو وہ کلیات کی اشاعت کے بعد وجود میں آئیں یا کسی اور کے پاس تھیں اور غالب کو بعد میں دستیاب ہوئیں۔ "باغ دودر" اس کا تاریخی نام ہے، جس سے آغاز تالیف کا سال ۱۲۸۳ھ برآمد ہوتا ہے۔ غالب نے "باغ دودر" کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ "سبد باغ دودر" یک ہزار و دو صد و ہشتاد و سہ عدد دارد واز روئے حسنِ اتفاق بہ آغاز نگارش صحیفہ مطابق اُفتاد، ایں نام لطفے دیگر دارد"۔ "باغ دودر" کے دو حصے ہیں۔ ایک حصے میں کلام غالب اور دوسرے حصے میں نثر غالب شامل ہیں۔ پہلے حصے میں مطبوعہ "سبد چین" کے سارے کلام کے ساتھ کچھ نئی چیزیں شامل ہیں اور دوسرے حصے میں وہ نثریں شامل ہیں جو کلیات نثر میں شامل نہیں ہیں۔ "باغ دودر" غالب کی زندگی میں مرتب ہو کر کتابت کے مرحلے سے گزر رہی تھی کہ غالب وفات پاگئے اور یہ کتاب بھی نظروں سے اوجھل ہوگئی۔ اس کا واحد اصل نسخہ علی مصطفیٰ عابدی سے وزیر الحسن عابدی تک پہنچا۔ عابدی صاحب نے اس کتاب کے بارے میں ایک تعارفی مضمون لکھ کر ماہنامہ "آج کل" دہلی کے فروری ۱۹۴۷ء کے شمارے میں شائع کیا اور اس طرح اس کی خبر علمی حلقوں میں پہنچ گئی۔ بعد میں وزیر الحسن عابدی نے اسے مرتب کر کے پہلے یونیورسٹی اورینٹل کالج میگزین پنجاب یونیورسٹی لاہور میں دو قسطوں (حصۂ نظم ۱۹۶۰ء میں اور حصۂ نثر ۱۹۶۱ء میں) شائع کیا۔ اس کے بعد ۱۹۷۰ء میں، تعلیقات کے ساتھ، اسے الگ کتابی صورت دے کر، پنجاب یونیورسٹی لاہور سے شائع کیا۔ اس طرح غالب کی یہ تصنیف بھی محفوظ ہوگئی۔ "باغ دودر"، "مطالعۂ غالب" کے تعلق سے ایک اہم مجموعہ ہے۔

(۱۰) دعاءِ صباح

''دعاءِ صباح'' وہ دعا ہے جو حضرت علیؓ سے منسوب ہے۔ غالب نے اس دعا کا، اپنے بھانجے میرزا عباس بیگ کی فرمائش پر، مثنوی کی ہیئت میں فارسی نظم میں ترجمہ کیا جو غالب کی زندگی میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس پر سال اشاعت درج نہیں ہے [۵۱]۔

(۱۱) رسالہ فنِ بانک

یہ ایک اردو رسالے کا فارسی زبان میں ترجمہ ہے۔ اس رسالے کی اطلاع سب سے پہلے مالک رام نے بہم پہنچائی۔ غالب نے ''باغ دودر'' کے ایک خط بنام تفضل حسین خاں میں لکھا ہے کہ ''اس دفعہ طالع یار خاں نے، جن سے میرے دیرینہ مراسم ہیں، مجھ سے ایک بڑے مشکل کام کی فرمائش کی۔ بانک کے داؤ پیچ پر ایک مختصر رسالے کا فارسی میں ترجمہ کرنے کو کہا اور یہ مشورہ دیا کہ اس خدمت کی انجام دہی نواب معلی القاب (نواب وزیر محمد خاں، نواب صاحب ٹونک) کی خوشنودی مزاج کا سبب ہوگی۔ میں چونکہ اُن کے خوانِ جود و کرم کا زلہ خوار ہوں اور سپاس نعمت مجھ پر فرض ہے، میں نے اس مشکل کام کے لیے قلم اُٹھایا اور ایک رسالہ دیباچے اور خاتمے پر مشتمل ترتیب دے کر انھیں کو دے دیا اور ایک عرض داشت بھی لکھ کر ساتھ کر دی تاکہ اس وسیلے سے یہ آرزو برآئے کہ نواب صاحب کی توقیع میرے نام صادر ہوگی'' [۵۲]۔ غالب نے ''رسالہ فن بانک'' کے تعلق سے یہ بھی لکھا کہ ''دیباچے کے مضمون کی داد پہلے آپ سے اور پھر مخدومی مولوی ظہور الدین علی سے چاہتا ہوں کہ ممدوح کا ذکر کن الفاظ میں کیا ہے اور فنِ بانک کی تعریف کس انداز سے کی ہے اور اس کے ساتھ دیباچے اور رسالے کی عبارت میں اسلوبِ بیان کی جدت کو کہیں ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے، بیان کا خاص اسلوب برابر قائم رہا ہے۔ بایں ہمہ جانتا ہوں کہ اپنی جادو بیانی پر فخر اس وقت کر سکتا ہوں اور مجھے اپنی کاوش کی داد اس وقت ملے گی کہ بندگان نواب صاحب سلطان نشان میرے انداز بیان کو پسند فرمائیں [۵۳]۔ یہ رسالہ نایاب ہے۔

یہ وہ تصنیفات، تالیفات اور تراجم وغیرہ تھے جنھیں غالب نے اپنی زندگی میں خود مرتب کیا۔ غالب کی وفات کے بعد بہت سے غیر مطبوعہ خطوط دستیاب اور شائع ہوئے مثلاً ''نادرات غالب'' کے وہ خطوط جو منشی نبی بخش حقیر کے نام غالب نے لکھے تھے اور جنھیں آفاق حسین نے ۱۹۴۹ء میں کراچی سے شائع کیا تھا۔ امتیاز علی خاں عرشی نے غالب کے وہ خطوط مرتب کیے جو نوابانِ رام پور اور دوسرے وابستگانِ دربار کے نام لکھے گئے تھے۔ اس مجموعے میں، جو ''مکاتیب غالب'' کے نام سے ۱۹۳۷ء میں شائع ہوا، کل ۱۱۷ خط ہیں جن میں سے ۴۲ نواب یوسف علی خاں کے نام، ۶۵ خط نواب کلب علی خاں، ۸ نواب زین العابدین عرف کلن میاں کے نام اور ایک ایک خط خلیفہ احمد علی احمد اور محمد حسن خاں کے نام ہے۔ اسی طرح ''آثار غالب'' کے نام

سے ۳۲ خطوط پر مشتمل ایک اور مجموعہ شائع ہوا جس میں حکیم حبیب الرحمٰن اخون زادہ (ڈھاکا) کے پاس جو خط تھے انھیں بعض دوسری اردو و فارسی تحریروں کے ساتھ قاضی عبدالودود نے مرتب و شائع کیا۔ اسی طرح مسعود حسن رضوی ادیب نے ''متفرقاتِ غالب'' کے نام سے ایک مجموعہ مرتب کیا جس کے حصۂ نثر میں ۴۹ فارسی مکتوبات اور ایک اردو خط شامل ہے اور حصۂ منظومات میں ایک مدحیہ غزل کے علاوہ تین قطعات، دو مثنویاں: ''بادِ مخالف'' اور مثنوی غالب منجانب بہادر شاہ اور ایک سلام شامل ہے۔ یہ سب خطوط و منظومات قیام کلکتہ کے زمانے کے ہیں اور ایک ''بیاض'' سے لیے گئے ہیں۔ وہ ۲۱ خط جو مولوی سراج الدین احمد کے نام ہیں، اُن میں سے گیارہ ''پنج آہنگ'' میں بھی شامل ہیں مگر ان خطوط میں کچھ عبارتیں حذف کر دی گئی ہیں اور جگہ جگہ لفظ اور جملے بھی بدل دیے گئے ہیں [۵۴]۔ گویا ''پنج آہنگ'' میں اشاعت کے وقت غالب نے اُن پر نظر ثانی کی تھی۔ ایک اور مجموعہ ''نامہ ہائے فارسی غالب'' [۵۵] کے نام سے سید اکبر علی ترمذی نے مرتب کیا جس میں غالب کے ۳۱ خط اور ۵ ضمیمے شامل ہیں۔ یہ وہ خطوط ہیں جو غالب نے ۱۸۲۵ء اور ۱۸۲۹ء کے درمیان دہلی سے کلکتہ کے سفر و قیام میں فیروز پور جھرکہ، کانپور، لکھنؤ، باندہ، الہ آباد اور مرشد آباد کے دوستوں کو لکھے۔ یہ سارے خطوط غالب کی پینشن کے مقدمہ اور نجی حالات سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ مجموعہ ہندوستان کے نیشنل آرکائیوز میں اورینٹل ریکارڈ نمبر ۲۲۰۹ کے تحت محفوظ ہے۔ اس مجموعے میں وہ دو تحریریں بھی شامل ہیں جن میں اُس تنازع کے بارے میں تفصیل بیان کی گئی ہے جو کلکتہ میں ادبی معرکہ کی صورت اختیار کر گیا تھا۔ ''نامہ ہائے فارسی غالب'' میں ۸ خط ایسے ہیں جو متن کے، ذرا سے اختلاف کے ساتھ ''پنج آہنگ'' میں بھی شامل ہیں۔

ان کے علاوہ وہ مجموعے اور ہیں جو میرزا غالب کی وفات کے بعد شائع ہوئے اور جن کی تفصیل غالب کی نثر نگاری کے باب میں آیندہ صفحات میں دیکھی جا سکتی ہے۔ یہاں غالب کے فارسی خطوط کے اردو ترجموں کا ذکر بھی کرتا چلوں جو ''کلیاتِ مکتوبات فارسی غالب'' مترجمہ پرتو روہیلہ کے نام سے نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد نے ۲۰۰۸ء میں شائع کیے ہیں۔ ان اردو ترجموں نے فارسی خطوط کا بند و مقفل دروازہ کھول دیا ہے۔ اب ہم، غالب کے تعلق سے، نئی معلومات ذاتی و علمی نکات سے بھی مستفیض ہو سکیں گے۔

حواشی:

[۱] گلِ رعنا، اسد اللہ خاں غالب، مرتبہ سید قدرت نقوی، ص ۴۱، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۵ء

[۲] ادارہ تحقیقاتِ پاکستان، دانش گاہ پنجاب لاہور ۱۹۶۹ء

[۳] دیوانِ غالب بخط غالب، مع مقدمہ وحواشی اکبر علی خاں عرشی زادہ، ادارۂ یادگارِ غالب، رام پور۔ اس کا ایک نسخہ عرشی زادہ مرحوم نے اپنے ہاتھ سے جابجا حواشی لکھ کر مجھے بھجوایا تھا جو میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ ج۔ج

[۴] دیوانِ غالب: نسخۂ امروہہ، شمولہ ''تلاشِ غالب'' از نثار احمد فاروقی، ص ۲۰۱-۲۶۹، کتابیات لاہور ۱۹۶۹ء

[۵] دیوانِ اُردو کی کہانی ''مشمولہ'' گفتارِ غالب، مالک رام، ص ۱۳۴-۱۸۰، مکتبۂ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۸۵ء

[۶] نسخۂ عرشی زادہ، عکسی اشاعت، ص ۱۲۵، رام پور ۱۹۶۹ء

[۷] خطوطِ غالب، حصہ دوم، غلام رسول مہر، ص ۵۵۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۸] گفتارِ غالب، مالک رام، ص ۱۶۷، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی، ۱۹۸۵ء

[۹] ایضاً، ص ۱۶۹

[۱۰] دیوانِ غالب کامل تاریخی ترتیب سے، مرتبہ کالی داس گپتا رضا، ص ۷۷، ساکار پبلی کیشنز، بمبئی ۱۹۸۸ء

[۱۱] خطوطِ غالب، جلد اوّل، غلام رسوم مہر، ص ۳۹۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۲] دیوانِ غالب کامل تاریخی ترتیب سے، ص ۸۰، بحولہ بالا

[۱۳] گفتارِ غالب، جلد اوّل، مالک رام، ص ۱۷۹، بحولہ بالا

[۱۴] خطوطِ غالب، جلد اوّل، ص ۱۵۷، بحولہ بالا

[۱۵] غالب از غلام رسول مہر، ۲۸۲-۲۸۳، طبع چہارم شیخ مبارک علی تاجر کتب، لاہور

[۱۶] قادر نامۂ غالب، مرزا غالب، مرتبہ تحسین سروری، ص ۱۲-۱۳، مکتبہ نیا راہی کراچی ۱۹۵۹ء

[۱۷] ایضاً، ص ۱۳-۱۴

[۱۸] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی، محمود شیرانی، ص ۸۰، جلد ہشتم، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۵ء

[۱۹] ذکرِ غالب، مالک رام، ص ۱۷۴، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۶ء

[۲۰] انشائے غالب مرتبہ رشید حسن خاں، مکتبہ جامعہ نئی دہلی اکتوبر ۱۹۹۴ء

[۲۱] خطوطِ غالب مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۶۸۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۲] ایضاً، ص ۶۹۴

[۲۳] قاطع برہان ورسائل متعلقہ، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۴۳-۲۶۰، ادارۂ تحقیقاتِ اُردو، پٹنہ ۱۹۶۷ء

[۲۴] ایضاً، ص ۲۶۴-۲۹۵

[۲۵] پنج آہنگ، مرتبہ وزیر الحسن عابدی، ص ۵، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۶] ایضاً، ص ۱-۲

[۲۷] ایضاً، دیباچہ پنج آہنگ از زنجور، ص ۲-۳

[۲۸] ایضاً (دیباچہ وزیرالحسن عابدی) ص ا

[۲۹] ایضاً ص ۱۴

[۳۰] خطوطِ غالب، مالک رام، ص ۱۰۵، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۲ء

[۳۱] ایضاً ص ۱۰۷

[۳۲] خطوطِ غالب (جلد دوم)، غلام رسول مہر، ص ۵۵۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور، ۱۹۶۹ء

[۳۳] خطوط غالب، مالک رام، ص ۱۲۵ بحولہ بالا

[۳۴] خطوط غالب بحولہ بالا، ص ۴۲۹

[۳۵] خطوط غالب مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۵۳۱ بحولہ بالا

[۳۶] خطوط غالب، جلد اوّل، غلام رسول مہر، ص ۳۳۳ بحولہ بالا

[۳۷] خطوط غالب، جلد اول، ص ٦٦ بحولہ بالا

[۳۸] ایضاً ص ٦٩

[۳۹] ایضاً ص ۵۸

[۴۰] دستنبو مرتبہ عبدالشکور احسن، ص ۲۸-۲۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۴۱] خطوط غالب، جلد اوّل، ص ٦٦ بحولہ بالا

[۴۲] ایضاً ص ۴۷

[۴۳] خطوط غالب، غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص ۳۹۴ بحولہ بالا

[۴۴] ایضاً ص ۳٦۲

[۴۵] خطوطِ غالب، غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ٦۲۷ بحولہ بالا

[۴٦] ذکر غالب، مالک رام، ص ۱۵۳، مکتبہ جامعہ دہلی (پانچواں ایڈیشن) ۱۹۷٦ء

[۴۷] ایضاً ص ۱۵۴

[۴۸] خطوط غالب مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۷۹۳ بحولہ بالا

[۴۹] سبد چین مرتبہ سید وزیرالحسن عابدی، ص ۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۵۰] ایضاً ص ۴

[۵۱] سہ ماہی نوائے ادب بمبئی، شمارہ اپریل ۱۹۵۰ء، تعارفی مضمون فضل اللہ فاروقی بعنوان ''غالب کی مثنوی ''دعاءِ صباح'' کا مطبوعہ نسخہ''۔ نیز دیکھیے: میرزا غالب کی ایک غیر معروف فارسی مثنوی از امتیاز علی خاں عرشی مطبوعہ ماہنامہ ''نگار'' لکھنو مئی ۱۹۴۱ء۔

[۵۲] باغ دودر، تحقیق نامہ، سید وزیرالحسن عابدی، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۷۰ء

[۵۳] ایضاً ص ۵۲

[۵۴] متفرقات غالب، سید مسعود حسن رضوی ادیب، (طبع دوم) لکھنو ۱۹۶۹ء

[۵۵] ''نامہ ہائے فارسی غالب'' مرتبہ سید اکبر علی ترمذی، غالب اکیڈمی دہلی ۱۹۶۹ء

پانچواں باب

اردو شاعری کا مطالعہ

(الف) اردو شاعری

میرزا غالبؔ اُردو و فارسی دونوں زبانوں کے بے مثل شاعر ہیں اور اسی لیے اردو و فارسی شاعری کے، ایک ساتھ مطالعے ہی سے، ان کی تخلیقی انفرادیت کو سمجھا جا سکتا ہے۔ وقت گزارنے کے ساتھ اور فارسی زبان کے عدم رواج کے وجہ سے آج غالب کی ساری شہرت اُردو شاعری پر قائم ہے اور اردو شاعری کے تعلق ہی سے ان کی فارسی شاعری کا بھی مطالعہ کیا جاتا ہے۔ ان دونوں زبانوں پر یکساں قدرت کے ساتھ غالب نے فارسی تہذیب کو اردو تہذیب میں اور اردو تہذیب کو، فکر و نظر اور طرز ادا کی سطح پر، فارسی تہذیب سے ایسے ملایا کہ اس امتزاج نے ان کی اردو و فارسی شاعری کو وہ رنگ و نور عطا کیا جو نہ صرف بالکل اچھوتا اور نیا تھا بلکہ جس نے دوسروں کے لیے بھی تخلیقی امکانات کے نئے دروا کر دیے تھے اور جس کا اظہار خود غالب نے بھی ''گل رعنا'' کے ''دیباچے'' میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ:

> ''رسائی فطرتم بنگر کہ ہندی را از دہلی بہ سپاہان (اصفہان) بُردہ ام و نیروی سرپنجۂ فکرم
> ببیں کہ پارسی را از شیراز بہ ہندوستان آوردہ'' [۱]

غالبؔ نے اپنی شاعری کا آغاز بھی اُردو زبان سے کیا اور بتایا کہ

> ''چوں در آغاز خار خارِ جگر کاوی شوقم ہمہ صَرف نگارشِ اشعار اُردو زباں بود در سلکِ ایں
> تحریر ہم ہمان جادہ گذاردہ و ہمان راہ سپردہ شد'' [۲]

الطاف حسین حالیؔ نے ''یادگارِ غالب'' میں منشی بہاری لال مشتاق، شاگردِ غالب کا یہ بیان درج کیا ہے کہ لالہ کنھیا لال نے، جو آگرے کے رہنے والے اور مرزا کے ہم عصر تھے، غالب کو وہ مثنوی لا کر دی جس کا موضوع ''پتنگ'' تھا اور جو انھوں نے اس زمانے میں کہی تھی جب لڑکپن میں وہ پتنگ بازی کے شوق میں لگے ہوئے تھے [۳]۔ اپنی پتنگ بازی کا ذکر غالبؔ نے ایک خط مورخہ ۱۹/اکتوبر ۱۸۵۹ء بنام منشی شیونرائن آرام اکبر آبادی میں بھی کیا ہے کہ ''اس کٹڑے کے ایک کوٹھے پر میں پتنگ اُڑاتا تھا اور راجہ بلوان سنگھ سے پتنگ لڑا کرتے تھے [۴]۔ راجا بلوان سنگھ راجا بنارس کے بیٹے تھے اور راجا بنارس کی معزولی کے بعد اپنی والدہ رانی بنارس کے ساتھ ۱۸۱۳ء میں آگرہ آگئے تھے۔ گویا پتنگ لڑانے کا یہ واقعہ ۱۸۱۳ء یا اس کے بعد کا واقعہ ہونا چاہیے۔ ۱۸۱۳ء میں غالب کی عمر ۱۶ سال تھی، یہ مثنوی پتنگ یقیناً اس سے کافی پہلے لکھی گئی ہوگی۔ کالی داس گپتا رضا نے اس کی

تاریخ تصنیف ۱۸۰۷ء متعین کی ہے [۵] گویا غالب کی اُردو شاعری کا آغاز دس گیارہ سال کی عمر میں ہو گیا تھا۔ ''خاتمہ دیوانِ فارسی'' میں بھی غالب نے اپنی شاعری کے آغاز کو اپنی عمر کا گیارھواں سال ہی بتایا ہے:

''از روز یکہ شمارۂ سنین عُمر از آحاد فراتر رفت و در رشتۂ حساب زحمت پیاز وہمیں گرہ بہ خود بر گرفت، اندیشہ در وار و گام فراخ برداشت و گریوہ و مغاک بادیۂ سخن پیمودن آغاز نہاد'' [۶]

ایک خط بنام قدر بلگرامی میں لکھا ہے کہ ''بارہ برس کی عمر سے نظم نثر میں کاغذ مانند اپنے نامۂ اعمال کے سیاہ کر رہا ہوں'' [۷]۔

غالب نے فارسی زبان میں کم و بیش گیارہ ہزار اشعار کہے جب کہ متداول اردو دیوان کے اشعار کی تعداد ۱۸۰۲ ہے جس میں نسخۂ حمیدیہ و بیاض غالب کی ساری غزلیں شامل نہیں ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ یا بیاضِ غالب کا بیشتر کلام غالب نے مسترد کر دیا تھا۔ غالب کی اردو شاعری، اُن کے نو اردو قصیدوں اور قطعات و رباعیات کو چھوڑ کر، زیادہ تر غزلیات پر مشتمل ہے اور ان کے جو اشعار، زندگی کے سفر میں، ہمیں یاد آتے یا جن کے حوالے دیے جاتے ہیں وہ بھی عام طور پر اردو غزل ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔

غالب کی اُردو غزل کو دیکھا جائے تو انھوں نے غزل گوئی کی روایت کو قائم رکھا ہے۔ غزل، جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں، حُسن و عشق کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ غالب نے اسے اسی دائرے میں اپنے مخصوص انداز کے ساتھ برقرار رکھا ہے۔ ''دیوانِ غالب'' کا مطالعہ کیجیے تو غزل کے عام موضوعات مثلاً عشق، ہجر، وصال، یاس و ناامیدی، جور و جفا، معشوق کی بے وفائی، بے تابی، تمکین و ضبط، تسلیم و رضا، استقامت و بے زبانی وغیرہ غالب کے ہاں بھی آپ کو ملیں گے۔ محبوب کے حُسن کے بیان میں بھی زلف، رخسار، لب، کمر، قد وغیرہ کے حوالے نظر آئیں گے۔ رقیب کی رُوسیاہی، محبوب تک اس کی رسائی، عاشق کا رشک کی آگ میں جلنا، دیوانہ وار پھرنا اور اسی قسم کی روایتی باتیں آپ کو غالب کے ہاں بھی ملیں گی اور یوں معلوم ہوگا کہ نہ صرف غزل کی ظاہری فضا اس میں قائم ہے بلکہ روایتی رموز و کنایات بھی پوری طرح موجود ہیں:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو　　بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

کبھی وہ عشق میں دھول دھپے کی سطح پر آ جاتے ہیں اور ساتھ ہی عشق حقیقی، وحدت الوجود اور مسائل تصوف کی بات بھی کرتے ہیں۔ طرزِ ادا کو نکھارنے کے لیے روایتی صنائع بدائع بھی استعمال کرتے ہیں۔ عروض کے تعلق سے چھوٹی بڑی اور مشکل بحریں بھی استعمال کرتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی طبع آزمائی کرتے ہیں لیکن روایت و ہیئت سے اتنے قریب رہنے کے باوجود غالب کی غزل کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ یہاں روایت ایک نئے انداز سے اپنا جلوہ دکھاتی ہے جس میں ندرت بھی ہے اور طرفگی بھی۔

یہ بات بھی یاد رہے کہ جب اُردو غزل غالب تک پہنچی تو اُن کے پیش رو شعرا غزل کے بیشتر امکانات کو اپنے تصرف میں لا چکے تھے اور غزل میں کوئی نیا راستہ نکالنا مشکل کام تھا۔ پہلے غالب نے بیدل،

اسیر، شوکت کی غزل گوئی کا راستہ اختیار کیا اور بالخصوص مرزا بیدل کا۔ غالب مزاج کے اعتبار سے بیدل سے بہت قریب تھے۔ وہ خود بھی، بیدل کی طرح، خودداری، تمکین و وقار میں ڈوبے ہوئے تھے۔ بیدل کی مشکل پسندی اور مابعدالطبیعیاتی رجحان بھی غالب کو دل سے پسند تھا۔ غالب کے کلام میں بہت سے اشعار ایسے ملیں گے جن میں طرزِ بیدل واضح طور پر نمایاں ہے۔ خود بھی کئی جگہ نسخۂ حمیدیہ کے اشعار میں اس کا اعتراف کیا ہے:

طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

اسؔد ہر جا سخن نے طرح باغِ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنگِ بہار ایجادیِ بیدل پسند آیا

مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالب
ساز پر رشتہ پئے نغمۂ بیدل باندھا

اور خود بھی اپنے ایک خط بنام عبدالرزاق شاکر مورخہ یکم اگست ۱۸۶۵ء میں لکھا ہے کہ ''ابتدائے فکرِ سخن میں بیدلؔ و اسیر و شوکت کے طرز پر ریختہ لکھتا تھا...... پندرہ برس کی عمر سے پچیس برس کی عمر تک مضامینِ خیالی لکھا کیا۔ آخر جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اوراق یک قلم چاک کیے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے دیوانِ حال میں رہنے دیے'' [۸]۔

غالب نے اسی زمانے میں امام بخش ناسخ کے رنگ کو بھی اختیار کیا لیکن جلد ہی اُسے بھی ترک کر دیا اور میرؔ کی طرف آ گئے ان کے متعدد اشعار میرؔ کے رنگ و مزاج سے قریب ہیں مثلاً میر و غالب کے یہ چار چار شعر دیکھیے:

میر		غالب	
(۱)	اک روز کا رونا ہو تو رو کر ہی صبر آئے ہر روز کے رونے کو کہاں سے جگر آئے	(۱)	جب نام ترا لیجیے تب چشم بھر آئے اس طرح سے رونے کو کہاں سے جگر آئے
(۲)	بے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے اپنا	(۲)	ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی کچھ ہماری خبر نہیں آتی
(۳)	آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ آئینہ تھا تو مگر قابلِ دیدار نہ تھا	(۳)	لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا
(۴)	اب پھر ہمارا اُس کا محشر میں ماجرا ہے دیکھیں تو اس جگہ کیا انصافِ دادگر ہے	(۴)	وائے گر میرا ترا انصاف محشر میں نہ ہو اب تلک تو یہ توقع ہے کہ واں ہو جائے گا

غالب غزل کو حسن و عشق کے محدود روایتی دائرے سے نکال کر فکر و ذہن کے وسیع میدان میں لاتا

چاہتے تھے۔ اس سطح پر انھوں نے اردو و فارسی غزل کو، ذہن و فکر کی نئی وسعتوں سے ہم کنار کر کے، نئی زندگی عطا کی اور یہ اُن کا اہم و سدا بہار تخلیقی کارنامہ ہے۔

غزل بنیادی طور پر رومانی شاعری ہے۔ غالب نے غمِ جاناں کے ساتھ بلکہ اس سے زیادہ غمِ دوراں کا نغمہ چھیڑا۔ مشاہدۂ حق کی گفتگو کے ساتھ روایتی باتیں بھی اس طرح کیں کہ اُن کے پس منظر میں حقائق چمکتے نظر آنے لگے۔ سودا نے بھی اپنی غزل میں یہ کام کیا تھا مگر غالب نے جس طور پر اور جس تخلیقی قوت کے ساتھ کیا یہ اُن ہی کا حصہ ہے۔ ان کی غزلوں میں، زندگی کے تعلق سے، ایسے اخلاقی، مفکرانہ اور واقعیاتی پہلو سامنے آتے ہیں جو سارے عالم کے لیے صحیح ہیں۔ غالب کے ہاں اب غزل محض جذباتی صنفِ سخن نہیں رہ جاتی بلکہ انسانی نفسیات کی تحلیل کا ایسا وسیع میدان سامنے لاتی ہے کہ آنے والی نسلوں کے لیے امکانات کے نئے راستے کھل جاتے ہیں اور روایت کی راستہ روکنے والی دیوار اپنی جگہ سے ہٹ جاتی ہے۔ اگر غالب یہ کام نہ کرتے تو اقبال بھی طرز و فکر کی سطح پر وہ کام نہیں کر سکتے تھے جو انھوں نے انجام دیا۔ غالب نے اُردو غزل کے سارے زندہ اثرات اور اس کی روح کو اپنے دامن میں اس طرح سمیٹا کہ اُن کی غزل ایک ایسا عطر مجموعہ بن گئی جس کی روح پرور خوشبو، جس کا منفرد رنگ اور مزاج سب سے الگ ہے۔ غالب نے ''تنگنائے غزل'' کو نئی وسعتوں سے آشنا کر کے اسے ''چیزے دیگر'' بنا دیا۔ انھوں نے غزل کو پوری طرح اپنے تصرف میں لا کر دوسروں کے لیے راستہ بند نہیں کیا بلکہ نئے امکانات کے سرے اُبھار کر راستہ کھول دیا۔

غالب کی غزل میں ایک ایسی غنائیت ہے جو دلوں میں اُتر جاتی ہے۔ وہ غزلیں جو انھوں نے خاص کیف کے عالم میں کہیں ان میں ایک ایسی موسیقی ہے جو اردو و فارسی غزل میں بے نظیر ہے مثلاً اُن کی یہ چند غزلیں پڑھیے، جن کے مطلعے ذیل میں درج ہیں اور دیکھیے کس طرح ایک الہامی کیفیت ان میں ایک ایسا راگ چھیڑ رہی ہے جو مسحور کر دیتا ہے:

نالہ جز حسن طلب اے ستم ایجاد نہیں　　ہے تقاضائے جفا، شکوۂ بیداد نہیں
(بعد از ۱۸۲۶ء)[۹]

ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے　　میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے
(۱۸۱۶ء)

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک　　کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک
(۱۸۲۱ء)

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے　　اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے
(بعد از ۱۸۲۶ء)

یہ غزلیں میں نے ایسی چنی ہیں جو ان کی نوعمری اور جوانی میں کہی گئی ہیں۔ اس　تک غالب غالب نہیں بنے تھے لیکن قدرت کی ودیعت کی ہوئی تخلیقی صلاحیت سے انھوں نے اس عمر میں بھی وہ کر دکھایا جو کسی اور سے نہ

ہوسکا۔ یہ چونکہ ایک نئی آواز تھی اس لیے روایتی معاشرہ اسے فوراً قبول نہیں کرسکتا تھا، اسی لیے اس رنگ کو نمایاں ہونے اور اپنا سکہ جمانے میں وقت لگا۔ یہ غزلیں الہامی کیفیت کی حامل ہیں۔ ان میں خارجی و داخلی، سماجی اور اشاراتی، رومانی و کلاسیکی دونوں پہلو بیک وقت اثر و تاثیر کا جادو جگا رہے ہیں۔

محولہ بالا ان چاروں غزلوں میں سے بھی خصوصاً آخری غزل پوری طرح الہامی کیف و کیفیت کی حامل ہے جس میں غالب اپنی تخلیقی، فکری اور روحانی قوت کے کمال پر نظر آتے ہیں۔ یہاں انھوں نے ذاتی تجربے کو خدا اور کائنات سے ہم آہنگ کردیا ہے۔ اس کی تشریح کے لیے میں نے غالب کی کئی شرحوں کو کھنگالا اور ہر شرح میں محسوس ہوا کہ شارح اس کے معنی بیان کرکے خود شاعر کو منہ چڑا رہا ہے۔ یہ غزل ہمیں ایک ایسے کیف میں لے جاتی ہے کہ اس غزل کی فن کاری کا کمال ہماری نظروں سے محو ہو جاتا ہے۔ اس غزل کا رنگ قدرتی یعنی سادہ نہیں ہے۔ اس میں تہ دار، دقیق اور فکر انگیز تراکیب موجود ہیں جو زندگی بھر کی محنت سے بھی حاصل نہیں کی جاسکتیں مگر غالب کی بے پناہ قوتِ تخلیقی سے یہ بالکل قدرتی طور پر اُبل کر، الہامی کیفیت کے ساتھ، پیرایۂ اظہار میں آئی ہیں۔ مرصع سازی اور زودِ طبع سے دقیق معنی اور لطیف نازک خیالی ایک نئی روح حاصل کرکے ایک ایسا کرشمہ تخلیق کرگئی ہے جو حقیقت سے زیادہ حقیقی اور قدرت سے زیادہ قدرتی ہے۔ غالب کی روح میں ایک ایسا انفرادی راگ اُبل رہا ہے جس کا اثر فردوسِ گوش ہے۔ یہ فرشتے کی صدا ہے جس میں کمال بے ساختگی، کمال زور اور کمال کیف ہے۔ یہ غالب کا وہ راگ ہے جو وہی پیدا کرسکتے تھے اور جس کو پہچاننے والے آگاہ کان ہی سُن سکتے ہیں۔ غنائی شاعری اس کی وجہ سے کمال غنا کا اثر دکھاتی ہے اور دنیا کی عظیم ترین شاعری کے ہم پلہ ہو جاتی ہے۔ غالب نے غزل گوئی کو جو پُر اسرار فن بخشا وہ خصوصیت سے اس غزل میں اپنے کمال پر نظر آتا ہے۔

مطالعۂ غالب کے سلسلے میں فکر و فن کے جتنے نکات اُٹھتے یا سامنے آتے ہیں وہ زیادہ تر اُن کی غزل گوئی سے تعلق رکھتے ہیں، لہٰذا اب آئندہ صفحات میں ہم جن تخلیقی، معنوی، فکری اور اسلوب بیان کے حوالوں سے بات کریں گے وہ نہ صرف بنیادی طور پر اہم ہیں بلکہ غالب کی غزل گوئی کی انفرادی خصوصیات کو بھی واضح اور نمایاں کرتے ہیں۔

حسن و عشق:

دنیا کی ساری عشقیہ شاعری کی طرح اُردو غزل کا بنیادی موضوع بھی عشق ہے۔ عشق حُسن سے وابستہ ہے اور حُسن عشق سے۔ اسی لیے ساری عشقیہ شاعری حُسن و عشق کے تجربوں اور تاثرات کو، اپنے مخصوص اشاروں کے ذریعے، طرح طرح سے بیان کرتی ہے۔ غالب کے زمانے تک اردو کی عشقیہ شاعری روایتی رنگ میں رنگ کر زندگی کے نو بہ نو تجربوں کے اظہار سے دور ہوگئی تھی۔ غالب نے بھی اس روایتی غزل کے رموز و کنایات کو اپنایا لیکن اپنی پیدائشی جدت طرازی سے پٹے ہوئے مضامین کو نئی طرح سے روشن کردیا مثلاً یہ

چند شعر دیکھیے:

واں گیا بھی میں تو ان کی گالیوں کا کیا جواب
یاد تھیں جتنی دعائیں صرفِ درباں ہوگئیں

میں نے کہا کہ بزمِ ناز غیر سے چاہیے تہی
سُن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

گدا سمجھ کے وہ چُپ تھا مری جو شامت آئے
اُٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

در پہ رہنے کو کہا اور کہہ کے کیسا پھر گیا
جتنے عرصے میں مرا لپٹا ہوا بستر کھلا

بوسہ نہیں، نہ دیجیے، دُشنام ہی سہی
آخر زباں تو رکھتے ہو تم، گر دہاں نہیں

ان اشعار میں عاشق کے تجربوں کو ایک ایسے انداز سے بیان کیا گیا ہے جس میں لطف اور مزا تو ہے لیکن کوئی ایسا تجربہ نہیں ہے جو عشق کا رشتہ حیات و کائنات سے جوڑ سکے۔ عشق کی بات اُٹھتی ہے اور وہیں پھلجھڑی کی طرح لطف دے کر ختم ہو جاتی ہے۔ ان میں معاملہ بندی تو ہے لیکن وہ خود سپردگی نہیں ہے جو میرؔ کے ہاں ملتی ہے۔ دیکھا جائے تو میرؔ کی طرح کا عشق یا عشقیہ شاعری غالب کی فطرت میں نہیں ہے۔ غالب کی ''خود پرستی'' انھیں میر جیسا عاشق بننے نہیں دیتی اور انھیں عاشق کے بجائے معشوق بنائے رکھتی ہے۔ وہ چاہنے سے زیادہ چاہے جانے کے دلدادہ ہیں:

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام　　مجنوں کو بُرا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

فطرتاً بھی وہ ایک کے ہو کر نہیں رہ سکتے یہاں عاشق بھی ہرجائی ہے۔ بیوی اسی لیے پاؤں کی ''بیڑی'' ہے۔ جنت میں بھی اُن کا دل اس لیے نہیں لگتا کہ وہاں نہ ہجر و وصال کا مزا ہے اور نہ عشق کی رنگا رنگی کا۔ حاتم علی مہر کی محبوبہ مرگئی تو انھیں لکھا: ''میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہوگئی اور ایک قصر ملا اور ایک حُور ملی۔ اقامت جاودانی ہے اور اُسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے اور کلیجہ منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے وہ حُور اجیرن ہو جائے گی۔ طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی۔ وہی زمردیں کاخ اور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ۔ چشم بددور، وہی ایک حُور۔ بھائی ہوش میں آؤ کہیں اور دل لگاؤ'' اور مشورہ دیتے ہیں: ''یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو'' [۱۰]۔ میرؔ کے ہاں عشق دل ہی دل ہے اور وہ اپنے سارے وجود کو شامل کر کے عشق کرتے ہیں اور محبوب کو جوں کا توں، جیسا وہ ہے، قبول کرتے ہیں لیکن غالب کے ہاں عشق میں دماغ شامل رہتا ہے اور وہ محبوب کو اُس کی اپنی سطح پر نہیں بلکہ اپنی ذہنی سطح پر قبول کرتے ہیں۔ وہ عشق میں نہ مجنوں بنتے ہیں اور نہ فرہاد۔ وحشت سے بھی اُن کا واسطہ نہیں پڑتا۔ یہی رویہ جرمن شاعر گوئٹے کا

ہے لیکن یہ رویہ دانتے کا نہیں ہے، یہ رویہ میر کا نہیں ہے۔ غالب محبوب کی جفا جوئی پر جب ردِ عمل کا اظہار کرتے ہیں تو انھیں محبوب کے بجائے تصورِ محبوب عزیز ہو جاتا ہے۔ اس طرح جب محبوب تصور بن کر ان کے ذہن میں بیٹھ گیا تو اب وہ اُسے اپنی مرضی کے مطابق جس طرح چاہیں دیکھ سکتے ہیں۔ اس سطح پر وہ خود کو اپنی ذات سے الگ کر کے اس رشتے کا جائزہ لیتے ہیں:

تھی وہ اک شخص کے تصور سے　　اب وہ رعنائی خیال کہاں

یہی وجہ ہے کہ غالب کے ہاں محبوب پورے سراپا کے ساتھ نظر نہیں آتا۔ ان کے ہاں حُسنِ محبوب کا ذکر صرف اشاروں میں آتا ہے اور وہ اشارے بھی جسم کے کسی عضو مثلاً زلف، چشم، نگاہ، قد کے حوالے سے کیے جاتے ہیں۔ انھیں حوالوں سے وہ ذکرِ حُسن بھی کرتے ہیں اور عشق کی مختلف کیفیات کا اظہار بھی۔ زُلف کا اشارہ، عشق کے تعلق سے، بڑی رنگارنگی کے ساتھ، اُن کے اشعار میں آتا ہے:

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

نیند اُس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
جس کے شانے پر تری زلفیں پریشاں ہو گئیں

مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رُخ پہ پریشاں کیے ہوئے

حلقے ہیں چشم ہائے کشودہ بسوئے دل
ہر تارِ زلف کو نگہِ سرمہ سا کہوں

اس آخری شعر میں غالب زُلف کو نگاہ سے ملا کر تصویر کو ذرا سا اُجاگر کر دیتے ہیں۔ زلف اور چشم و نگاہ اُن کے لیے محبوب کا اصل حوالہ ہیں۔ چشم و نگاہ کے حوالے سے یہ شعر دیکھیے۔ یہاں حُسن اور عشق مل کر ایک ہو گئے ہیں۔ غالب کے ہاں جو آنکھیں سامنے آتی ہیں وہ بھی جیتی جاگتی اور زندگی سے بھرپور ہیں:

کوئی میرے دل سے پوچھے تیرے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

اس چشمِ فسوں گر کا اگر پائے اشارہ
طوطی کی طرح آئینہ گفتار میں آوے

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ ایک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

یہ مسلمہ بات ہے کہ ''عشق'' وہاں ہوگا جہاں ''حسن'' ہوگا۔ عشق حسن کی تاثیر ہے اور غالب ''حسن'' کی تفصیل بیان کرنے کے بجائے اس کی ''تاثیر'' اور اس کے ''اثر'' کو بیان کرتے ہیں۔ یہاں بھی وہ صرف اشاروں، کنایوں سے کام لیتے ہیں اور تصویر کشی کا کام پڑھنے والوں کے تخیل پر چھوڑ دیتے ہیں:

جب وہ جمال دل فروز صورتِ مہر نیم روز
آپ ہی ہو نظارہ سوز پردہ سے منہ چھپائے کیوں
بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا
جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

اکثر وہ ''حسن'' کا ذکر بھی نہیں کرتے بلکہ محض نسبت دے کر آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اس شعر میں دیکھیے جہاں ''تیرے لیے'' کہہ کر وہ اثر و تاثیر کے بیان پر آجاتے ہیں۔

میرا رقیب ہے نَفَسِ عطر سائے گل　　ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لیے بہار

غالب کا محبوب، غزل کی روایت کی وجہ سے، بظاہر ''مذکر'' ہے مگر جن صفات کی طرف غالب اپنے شعروں میں اشارہ کرتے ہیں وہ خالصاً نسائی ہیں۔ حسن کے تعلق سے غالب کا عام تخلیقی رویہ یہ ہے کہ وہ حسن کے پورے پیکر سے متاثر ہوتے ہیں۔ زلف اور نگاہ کے ساتھ قدِ یاران کی نظر میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ وہ حسن کی متحرک حالت سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں اور اسی لیے ان کا محبوب ہر جگہ زندہ و متحرک نظر آتا ہے اس عمل سے پردۂ تخیل پر جو تصویر سامنے آتی ہے وہ نہ صرف ''حقیقی'' ہوتی ہے بلکہ ایک زندہ جیتی جاگتی شخصیت کا پتا دیتی ہے:

اسد اٹھنا قیامت قامتوں کا وقت آرائش
لباسِ نظم میں بالیدنِ مضمونِ عالی ہے
نہ شعلے میں یہ کرشمہ نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخ تندخو کیا ہے
ہوائے سائیے دارم کہ تابِ ذوقِ رفتارش
صراحی راچو طاؤسانِ بسمل پر فشاں دارد

عاشق کی حیثیت سے بھی غالب، غزل کے روایتی عاشق سے مختلف ہیں اور اپنی ایک انفرادیت رکھتے ہیں جو ان کی خودداری اور آزادہ روی کو قائم رکھتی ہے۔ غالب خود کو شاعرِ عشق سمجھتے ہیں:

بلبلِ گلشن عشق آمدہ غالب زازل　　حیف گر زمزمۂ مدح و ثنا خیز دازو

''عشق'' ہی سے زندگی کی رونق قائم ہے:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی دردِ لا دوا پایا
رونقِ ہستی ہے عشق خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے، گر برق خرمن میں نہیں

ابتدائی دور کی شاعری میں اس عشق میں احساسِ جسم شامل رہتا ہے۔ بوسہ اسی کششِ جسم کا اشارہ ہے۔ عشق میں گاہ گاہ وہ ''در عہد جوانی چنانکہ افتد دانی'' کی سطح پر بھی اُتر آتے ہیں:

ہم سے کھل جاؤ بوقت مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

(۱۸۲۱ء)

مثنوی ''چراغ دیر'' میں بھی جہاں وہ حسینانِ بنارس کا ذکر کرتے ہیں وہاں یہ اور اس رنگ کے مصرع ''بہار بستر و نوروز آغوش'' بھی سامنے آتے ہیں۔ غالب کے ہاں بوسہ آسودگی جسم کا اشارہ ہے:

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں، منہ سے مجھے بتا کہ یوں

(بعد از ۱۸۲۱ء)

امیدوار ہوں تاثیرِ تلخ کامی سے　　کہ قند بوسۂ شیریں لباں مکرر ہو

(۱۸۱۶ء)

اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں　　شوقِ فضول و جرأتِ رندانہ چاہیے

(۱۸۱۶ء)

اسدؔ جاں نذرِ الطافے کہ ہنگام ہم آغوشی　　زبانِ ہر سرِ مو حالِ دل پُرسیدنی جانے

(۱۸۱۶ء)

وا کر دیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن　　غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

(۱۸۱۶ء)

لیکن جیسے جیسے سفر زندگی میں وہ آگے بڑھتے ہیں جسم سے دور ہوتے جاتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان کا عشق مادی درجے پر ہی رہتا ہے اور اس میں ہوس رانی کے بجائے جمالیاتی رنگ زیادہ نمایاں ہو جاتا ہے:

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی　　اب آبروئے شیوۂ اہل نظر گئی

(۱۸۳۳ء)

کیوں جل گیا نہ تابِ رُخ یار دیکھ کر　　جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر
(۱۸۳۳ء)

ہنوز محرمیِ حسن کو ترستا ہوں　　کرے ہے، ہر بنِ مو کام چشمِ بینا کا
(۱۸۲۱ء)

• غالب کے عشق میں، جیسا کہ میں نے کہا، وہ خود سپردگی نہیں ہے جو میؔر کے ہاں ملتی ہیں اور اس کی وجہ وہ خود پرستی و خودنگری ہے جو قدم قدم پر انھیں روکتی ہے۔ وہ محبوب کو بھی اپنی ذہنی سطح پر قبول کرتے ہیں اور اسی لیے واسوخت کا سا لہجہ ان کے ہاں در آتا ہے:

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر
دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچیے
ان پریزادوں سے لیں گے خلد میں ہم انتقام
قدرتِ حق سے یہی حوریں اگر واں ہوگئیں
واں وہ غرورِ عزّ و نازیاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں بزم میں وہ بلائے کیوں
وفا کیسی کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگِ آستاں کیوں ہو

• ہماری غزل میں عموماً شاعر خود ہی عاشق ہوتا ہے اور اپنی شاعری میں اپنی ہی داستان اور اپنے ہی تجربے پیش کرتا ہے لیکن اسی کے ساتھ کچھ ایسی تلمیحات بھی استعمال کرتا ہے جو عشق کی مثالی نوعیت کو نمایاں کرتی ہیں جیسے مجنوں، فرہاد، یوسف، زلیخا، منصور وغیرہ۔ غالب نے اپنے اندازِ نظر سے ان میں بھی ایک ایسی انفرادیت پیدا کردی ہے جو اُن کے ساتھ مخصوص ہے۔ مثلاً عشقِ فرہاد کے تعلق سے اُن کو یہ اعتراض ہے کہ یہ کیا عشق ہوا جو ''عشرت گہِ خسرو'' کی مزدوری کرتا ہے:

عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کیا خوب　　ہم کو تسلیم، نکو نامیِ فرہاد نہیں
(۱۸۲۶ء)

عشقِ زلیخا کو بھی اس انداز سے دیکھتے ہیں:

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہوگئیں
(۱۸۵۲ء)

• یوسف بھی ایک نئے حال میں نظر آتے ہیں:

نہ چھوڑی حضرتِ یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی

سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

(۱۸۲۱ء)

حضرتِ موسیٰؑ کے عشق کا ذکر ایک بالکل نئے انداز سے کرتے ہیں۔ غالب کی خودنگری اس کو ایک نیا رنگ دے دیتی ہے:

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر　　دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

(۱۸۳۳ء)

منصور حلاج کی تقلید وہ اس لیے نہیں کرتے کہ اُن کی ''تنگ ظرفی'' انھیں پسند نہیں ہے:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن　　ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور نہیں

غالب کا عشق ارضی عشق ہے۔ وہ عشق کے تعلق سے زمین پر ہی رہتے ہیں، اسی لیے ''رشک'' بھی ان کے ہاں نئے انداز سے شعر میں رنگ بھر کر نئے رویوں کو جنم دیتا ہے۔ رشک انھیں مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے زخمِ جگر کو چھپائیں:

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

انھیں خود اپنے رشک پر بھی رشک آنے لگتا ہے حتیٰ کہ کوئی بے جان چیز بھی محبوب کے تنِ نازک کو چھوتی ہے تو وہ تڑپ اُٹھتے ہیں:

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے

مر جاؤں نہ کیوں رشک سے جب وہ تنِ نازک
آغوشِ خمِ حلقۂ زنار میں آئے

یا میرے زخمِ رشک کو رُسوا نہ کیجیے
یا پردۂ تبسمِ پنہاں اُٹھائیے

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں، بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

رشک کے یہ رنگارنگ پہلو غالب کی شاعری میں ایک نیا ذائقہ پیدا کر دیتے ہیں۔

عشق غالب کی شاعری میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں وہ جلنے جلانے والی کیفیت، اضطراب نہیں ہے جو ہمیں خواجہ میر درد یا میر کے ہاں نظر آتا ہے۔ اس عشق میں رومانی کیفیت کی بھی کمی ہے

لیکن اس میں لکھنوی شعرا کی طرح ''بیماریت'' نہیں ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ عشق کے علوی اور سفلی مزاج کے درمیان ایک کش مکش میں مبتلا ہیں اور عشق سے انھیں علویت یا ترفع (Sublimation) حاصل نہیں ہوتا اور اسی لیے وہ اسے خللِ دماغ سمجھتے ہیں:

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گُل　　　کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

(۱۸۱۶ء)

عشق نے غالبؔ نکما کردیا　　　ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

(۱۸۵۳ء)

معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے عشق کو ارتقا کے اعلیٰ مدارج تک نہیں لے جاتے اور اُسے زندگی کا اس طرح حاصل نہیں بناتے جیسا کہ مولانا رومی نے ''طبیبِ جُملہ علتہائے ما'' کہہ کر بنایا ہے۔ غالب کا عشق مختلف عوامل، خیالات اور ایسے جذباتی تجربوں سے معمور ہے جن کو دبا دیا گیا ہو۔ اس صورت میں کبھی وہ ناکام ہو کر استغنا کی طرف چلے جاتے ہیں اور کبھی خودداری و خود پرستی کے غرور میں آ کر اسے دبانا چاہتے ہیں:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

(۱۸۵۴ء)

ان کے عشق کا حاصل یہ ہے:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا　　　درد کی دوا پائی دردِ لا دوا پایا

(۱۸۲۱ء)

ان کا عشق فی الحقیقت لا دوا ضرور رہ جاتا ہے لیکن وہ عشق میں ڈوبتے نہیں ہیں بلکہ مصری کی مکھی بنے رہتے ہیں۔ وہ تصوف کے دائرے میں بھی عشق ہی کے حوالے سے داخل ہوتے ہیں لیکن یہاں بھی مصری کی مکھی بنے رہنے کی وجہ سے اس درجے تک نہیں پہنچتے جس تک مولانا رومی یا خواجہ میر درد پہنچ گئے تھے۔ ارضی عشق تو انھوں نے کئی کیے ہوں گے لیکن ذکر وہ ایک ہی عشق کا کرتے ہیں جو نوجوانی کی عمر میں ہوا اور جسے وہ ساری عمر یاد کرتے رہے۔ اپنے ایک خط بنام مرزا حاتم علی مہر میں لکھتے ہیں کہ:

''بھئی مُغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے مار رکھا ہے...... چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے تا آنکہ یہ کوچہ چھٹ گیا۔ اس فن سے بیگانۂ محض ہو گیا لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا''[۱۱]۔

غالب کی دو غزلیں، جن کے مطلعے یہ ہیں، خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں:

(۱) درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے

کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے

(بعد از ۱۸۲۱ء)

(۲) حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

(۱۸۲۱ء)

ان غزلوں میں بالخصوص پہلی غزل میں وہ اپنے عشق کی پوری کہانی سنا دیتے ہیں۔ اس غزل میں، غزل کے روایتی معشوق سے بالکل الگ ایک باوقار اور دردمند کردار اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہی وہ ''محبوبہ'' ہے جس کا ذکر غالب نے اپنے اردو و فارسی خطوط میں کیا ہے۔ ان دونوں غزلوں میں احساسِ مرگ بہت شدید ہے۔

غم عشق اور غم روزگار ہی سے ان کی ساری تخلیقی زندگی عبارت ہے۔ یہی غم مل کر غم ہستی بن جاتے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ غم عشق غیر اہم ہو جاتا ہے اور غم ہستی، جس میں غم روزگار شامل ہے، اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ ۱۸۵۹ء کے ایک خط بنام خود عبدالغفور سرور میں لکھتے ہیں میں اموات میں ہوں۔ مُردہ شعر کیا کہے گا۔ غزل کا ڈھنگ بھول گیا۔ معشوق کس کو قرار دوں جو غزل کی روشِ ضمیر میں آوے'' [۱۲]۔ یہ بات واضح رہے کہ غالب کی شاعری اُن کے اِس عشق کا ترفع (Sublimation) نہیں ہے۔ اس امر کا کوئی اظہار ان کی تحریروں یا حالاتِ زندگی سے نہیں ہوتا البتہ اس کی جڑیں اُن کے عصر میں ضرور ملتی ہیں:

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں　　تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

غم والم: غم عشق، غم روزگار و غم ہستی

غالب جس زمانے میں پیدا ہوئے وہ انتہائی پُرآشوب دور تھا۔ ایک پوری تہذیب نہ صرف دم توڑ رہی تھی بلکہ اُن کی آنکھوں کے سامنے تہذیب کا یہ تماشا بھی ہمیشہ کے لیے ختم ہو رہا تھا۔ زوال تہذیب کا یہ سلسلہ گزشتہ ڈیڑھ سو برس سے چل رہا تھا۔ اُن سے پہلے یہی ملتا ہوا زمانہ میر نے بھی دیکھا تھا۔ غالب کا دور میر کے دور کا تسلسل وانجام تھا۔ عشق اس تہذیب کا بنیادی جزو تھا۔ حالاتِ زمانہ کے باعث غم کی لے اس تہذیب کی روح میں سرائیت کیے ہوئے تھی اور اسی لیے عشق کے ساتھ غم کی لے اُردو شاعری کا رنگِ سخن بن گئی تھی۔ میر کی مقبولیت کا راز بھی یہی غم، یہی محرومی اور زوال تہذیب کے درد و کرب کا یہی اظہار تھا۔ غم کی یہی لے، غمِ عشق، غم روزگار اور غم ہستی کی صورت میں غالب کے ہاں اُجاگر ہوا

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غم روزگار تھا

غالب کے غم میں ایک طرف اس تہذیب کا غم پورے شعور کے ساتھ موجود ہے اور ساتھ ہی ان کی زندگی کے حالات و واقعات بھی شامل ہیں جن میں معاشی بدحالی بھی سیاہ رنگ گھول رہی تھی۔ یہ غم ان کے اندوہ ناک تجربے پر مبنی ضرور ہیں لیکن یہ اُنھیں پسپا اس لیے نہیں کرتے کہ انھوں نے ان سے بچ نکلنے کی راہیں بھی تلاش کر لی ہیں:

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

اسی تجربے کی مختلف کیفیات کو غالب جب اپنی شاعری میں ادا کرتے ہیں تو غالب کی شاعری اُن کی ذات اور پوری تہذیب کی ترجمان بن جاتی ہے:

خوشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مُردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

جسے نصیب ہو روزِ سیاہ میرا سا
وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو

جہاں میں ہو غم و شادی بہم ہمیں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

چراغِ مُردہ، بے زباں، گورِغریباں وغیرہ اسی تہذیب کی موجودصورتِ حال کو بیان کررہے ہیں۔ ذاتی غم، ذاتی رنج ومحن اس رنگ کو اور گہرا کرتے جاتے ہیں:

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغ جگر ہدیہ
مبارک باد اسدؔ غم خوارِ جانِ درد مند آیا

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غالب کے غم کا ایک دل چسپ پہلو یہ بھی ہے کہ وہ شدت غم سے روتے روتے ہنسنے لگتے ہیں اور غم کو مقصدِ حیات بنا کر اس میں اتنے محو ہو جاتے ہیں کہ درد ہی ان کے لیے دوا بن جاتا ہے:

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُر خار دیکھ کر

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج

مشکلیں مجھ پر پڑی اتنی کہ آساں ہو گئیں

جرمن فلسفی شوپنہار غم کی اخلاقی نوعیت پر زور دیتا ہے۔ غالب کا غم اپنے طور پر اس درجے اور اس تجربے تک پہنچ جاتا ہے جہاں غم سے انسان اخلاقی سبق سیکھنے لگتا ہے:

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب
لطمۂ موج کم از سیلیِ اُستاد نہیں
رفوئے زخم سے مطلب، ہے لذت زخم سوزن کی
سمجھیو مت کہ پاس درد سے دیوانہ غافل ہے

غم کا اثر جب حد سے بڑھ جاتا ہے تو اس سے تزکیاتی صورت پیدا ہو جاتی ہے:

تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا
غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک
ہوئی ہے مانعِ ذوقِ تماشا خانہ ویرانی
کفِ سیلاب باقی ہے برنگِ پنبہ روزن میں

غالب زندگی کے اپنے تجربوں اور مشاہدات سے اس نتیجے پر پہنچے کہ دنیا غم ہی کا مبدا ہے۔ اس صورت میں، غالب کا حسرتوں سے بھرا دل، غم ہی کو اپنا سکتا تھا۔ وہ اپنے غم کو نہ صرف دوسروں کو دکھاتے ہیں بلکہ اس کی داد بھی چاہتے ہیں:

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے
نظر میں ہے ہماری جادۂ راہ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا
ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے
دل نہیں ورنہ دکھاتا تجھ کو داغوں کی بہار
اس چراغاں کو کروں کیا کار فرما جل گیا
کبھی تو اس سرِ شوریدہ کی بھی ملے داد
کہ ایک عمر سے حسرت پرست بالیں ہے
دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے

مرا ہر داغِ دل اک تخم ہے سرو چراغاں کا

غالب کی وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے اور جس میں وہ قطعہ بھی شامل ہے جس کا پہلا مصرع: ''اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل'' ہے:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر، سو خموش ہے

یہ غزل غالب کی بہترین غزلوں میں سے ایک ہے۔ وہ اپنے ذاتی غم کو دنیا کے غم کا حصہ بنا دیتے ہیں اور اس طرح وہ صرف اپنی ذاتی شکست کا ذاتی احساس ہی پیش نہیں کرتے بلکہ سارے معاشرے کی شکست اور ساری دنیا کا غم بنا کر اسے آفاقی سطح پر لے آتے ہیں۔ اس غزل میں ایک ایسی کیفیت ہے جس سے احساس کی سطح پر احساسِ شکست ایک نئے حوصلے کے ساتھ آفاقی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ اس طرح یہ ذاتی غم غم ہستی بن جاتا ہے اور غمِ عشق غم روزگار کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس میں غم مشترک ضرور ہے لیکن ان کی نوعیتیں مختلف ہیں۔ بجھتی تہذیب کی لے نے ان کی شاعری میں ایک غم زدہ لیکن ایسی پُرکشش آواز کو جنم دیا ہے کہ ان کی شاعری بیک وقت، ذات اور آفاق دونوں کی ترجمان بن گئی ہے اور غم عشق اور غم روزگار مل کر ایک ہو گئے ہیں:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا
دل میں پھر گریہ نے اک شور اُٹھایا غالبؔ
آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا
دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا
میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالبؔ کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا جل گیا

غالب کے غم میں جو ٹھہراؤ اور جو ضبط و صبر، جو دھیما پن اور میٹھی میٹھی سی کسک محسوس ہوتی ہے وہ اٹل مقدر کو قبول کرنے والے رویے سے پیدا ہوتی ہے۔ دُنیا ان کو تکلیف دہ آزمائش کی جگہ نظر آتی ہے اور وہ اسے اسی صورت میں قبول کرتے ہیں۔ غم کائنات کا حصہ ہے اور ''قسمت'' کا ایک عطیہ بھی:

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق
نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی
قد و گیسو میں قیس و کوہکن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے
تم سے بے جا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلہ

اس میں کچھ شائبۂ خوبیِ تقدیر بھی تھا

شادی و غم ہمہ سرگشتہ تر از یک دگراند
روزِ روشن بہ وداعِ شبِ تار آمد و رفت

غرض کہ غالب کا غم ذات سے نکل کر روزگار تک آتا ہے اور پھر کائنات کا ایک حصہ نظر آنے لگتا ہے۔ یہ سلسلۂ روز و شب کی طرح ہے جس سے کائنات میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔ ان کی غزلوں میں تہذیب کی شکست کی ایسی غم ناک صدا سنائی دیتی ہے جو نہ صرف ان کی شاعری میں اثر و تاثیر کا جادو جگاتی ہے بلکہ تخلیقی سطح پر اُن کے اندازِ نظر کا جزو بن کر ''مشرق'' کی آفاقی روح کو بھی اپنے اندر سمو لیتی ہے اور ساتھ ہی ان کی شاعری ''مغرب'' کے کم و بیش ہر فلسفے اور اندازِ فکر کی بھی ترجمان بن جاتی ہے۔ یہی وہ عظمت ہے جو غالب کی پہچان ہے۔

عام طور پر غم کا اظہار کمزوری کا اظہار سمجھا جاتا ہے۔ یہ بیمار ذہنیت کی آئینہ داری کرتا ہے اسی لیے غم کے اظہار کے ساتھ امید کا اظہار بھی اسی طرح ہونا چاہیے جیسے بیماری کی تشخیص کے ساتھ اس کا علاج بھی ضروری ہوتا ہے۔ انیسویں صدی کے مغرب میں غم و افسردگی (Melancholy) ادب کا اہم جزو بن گئے تھے اور شاعروں نے اسے اپنے تخلیقی سفر کا زادِ راہ بنا لیا تھا۔ شوپنہار جیسے فلسفیوں نے کہا کہ غم بھی، اگر اُسے تخلیقی سطح پر گہرائی کے ساتھ برتا جائے، اپنی جگہ پر مُصلح چیز ہے جس کا انسانیت کی تعمیر میں ایک اہم حصہ ہے۔ غالب ''مغرب'' کے تعلق سے تو اس فلسفے سے یقیناً ناواقف تھے لیکن وہ اپنے تجرباتِ زندگی اور تہذیب کی شکست و ریخت کے مشاہدے سے وہاں تک پہنچ گئے تھے جہاں ''مغرب'' اپنے تجرباتِ زندگی کے ساتھ، اپنے طور پر پہنچا تھا۔ اقبال نے اپنی نظم ''شعرا'' میں جہاں براؤننگ اور بائرن کو اپنا اپنا نظریہ پیش کرتے ہوئے دکھایا ہے وہاں غالب کو فلسفۂ غم کے نمائندہ کے طور پر پیش کیا ہے اور غالب کا یہ شعر درج کیا ہے جو ان کی فکر و نظر اور شاعری کا حاصل ہے۔

تا بادہ تلخ تر شود سینہ ریش تر　　بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

غالب غم کی لے کو، جمالیاتی رُخ کے ساتھ، اس طرح تیز کرتے ہیں کہ اس سے نہ صرف لطف محسوس ہوتا ہے بلکہ زندگی کی بھی ایک راہ نکلتی نظر آتی ہے۔ غم کو زندگی کا حصہ بنا لینا، اُسے مُصلح و ہادی ٹھہرانا اور اس سے جمالیاتی لطف پیدا کرنا وہ مقام ہے جس پر پہنچ کر، آج کے معیار سے بھی، غالب عظیم شاعروں کے دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں۔

عظمتِ انسانی:

اس مزاج اور اندازِ نظر نے ان کے ہاں عظمتِ انسان کے شعور کو جنم دیا۔ دوسرے شعرا کے ہاں

انسان عشق میں ڈوب کر ہر اُس چیز کو بھول جاتا ہے جو اس دائرے سے باہر ہے لیکن غالب کے ہاں عظمتِ انسانی کا احساس اس وقت بھی موجود رہتا ہے جب وہ غم والم میں پوری طرح ڈوبے نظر آتے ہیں۔ عشق میں ناکامی، ذاتی مسائل کی یورش اور ان سے پیدا ہونے والے غم والم سے وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ انسان ان سب سے بالا ہے۔ اس اندازِ نظر کے باعث وہ غم عشق یا غم روزگار سے مغلوب نہیں ہوتے بلکہ اعتماد کے ساتھ اس کا مقابلہ کرتے ہیں:

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا　　گر نہیں شمع، سیہ خانۂ لیلی نہ سہی

وہ راہ میں کانٹے دیکھ کر گھبراتے نہیں خوش ہوتے ہیں:

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا دل　　جی خوش ہوا ہے راہ کو پُر خار دیکھ کر

اُن کے خیال میں آزادہ وخود بیں انسان، جس کے نمائندے وہ خود ہیں، ایک عظیم شے ہے:

بندگی میں بھی وہ آزادہ وخود بیں ہیں کہ ہم　　اُلٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگر دانیم　　قضا بہ گردشِ رطل گراں بگر دانیم

ہماری مشرقی فکر میں انسان کو مجبور محض تصور کیا گیا ہے مگر غالب، رومیؔ، وعُرفیؔ کی طرح، انسان کی عظمت کے قائل ہیں۔ انھیں دُنیا میں عظیم ترین شے انسان ہی نظر آتا ہے جس کے لیے یہ عالم ایک عظیم راز ضرور ہے لیکن انسان ہی اصلاً مقصدِ عالم ہے۔ انسان ہی کائنات میں ایک معمہ کی طرح ہے اور یہ معمہ خود بخود حل نہیں ہو جاتا بلکہ اُسے جدوجہد اور قوتِ عمل سے حل کیا جاتا ہے۔ انسان متحرک چیز ہے اور جدوجہد ہی سے اس کی عظمت قائم ہوتی ہے۔ زندگی چونکہ صرف امن، سکون اور چین کا نام نہیں ہے، اسی لیے غالب آگ اور طوفان کی تمنا کرتے ہیں۔ سچا مرد اور بڑا انسان وہ ہے جو ہجومِ تمنا میں ہلاک ہو جاتا ہے:

خطے بر ہستی عالم کشیدیم از مژہ بستن
زخود رفتیم وہم باخویشتن بُردیم دنیارا
زآفرینشِ عالم غرض جز آدم نیست
بگردِ نقطۂ ما دور ہفت پر کارست
زما گرمست ایں ہنگامہ بنگر شور ہستی را
قیامت می دمد از پردۂ خاکے کہ انساں شد
نیست باغنود نہا برگ پر کشود نہا
از عدم بروں آمد سعی آدم از من پُرس
خلدرا نہادم من، لطفِ کوثر از من جوی
کعبہ راسو ادم من، شورزمزم از من پُرس
بہ وادئ کہ دراں خضر را عصا خفتست

بسینۂ می سپرم رہ ، اگرچہ پا خفتست
فراغت برنتا بد ہمتِ مشکل پسندِ من
زدشواری بہ جاں می افتدم کارے کہ آساں شد
گر بود مشکل، مرنج اے دِل کہ کار
چوں رود از دست، آساں می رود
مرد آنکہ در ہجوم تمنا شود ہلاک
از رشک تشنۂ کہ بہ دریا شود ہلاک
گردم ہلاک فرۂ فرجام رہروے
کاندر تلاشِ منزلِ عنقا شود ہلاک

غالب کی شاعری چونکہ زیادہ تر غزلیات پر مشتمل ہے اور غزل کا موضوع شاعر خود ہوتا ہے اس لیے انھوں نے عظمتِ انسانی کو بھی اپنی ذات کے مطالعہ اور حوالہ سے واضح کیا ہے۔ مغربی شاعری میں عموماً عظمت انسانی کو واضح کرنے کا ذریعہ کوئی ''ہیرو'' ہوتا ہے جو کسی ایپک (Epic) یا ٹریجیڈی میں سامنے آتا ہے۔ غالب کے ہاں ایسا کرنے کی گنجائش اگر کہیں تھی تو قصیدے میں تھی مگر ہماری قصیدہ گوئی نے قصیدے کا عام طور پر استعمال نہیں کیا۔ غالب کے قصیدے فنی اور قوتِ بیان کے اعتبار سے یقیناً اہم ہیں لیکن ان کا قصیدہ مادی ترفع (Material Sublime) تک ہی پہنچتا ہے۔ عظمتِ انسانی کا احساس زیادہ تر ان مذہبی قصائد یا مثنوی سے ہوتا ہے جسے شاعر اپنے ایمان کی روشنی سے اُجاگر کرتا ہے۔ مثنوی ''گہر بار'' میں ایپک نظم کی شان موجود ہے اور یہاں وہ خدا، نبی کریم ﷺ اور حضرتِ علیؓ کی عظمت کو کائنات سے ملا کر ایک کر دیتے ہیں۔ یہ مثنوی ان کی آخر عمر کی مثنوی ہے جسے وہ مکمل نہ کر سکے۔ غالب کی شاعری میں ''وجود'' (Existence) کی وہ صورت، جو دوسری اشیاء کے ساتھ تعامل سے عبارت ہے، سامنے آتی ہے جو دراصل انسان کی علویت کی ضامن ہے۔ غالب کے ہاں حسن، عشق اور غم اسی عظمتِ انسانی سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ وہ اکثر ظاہر اور حقیقت کے تضاد کی تحلیل بھی کرتے ہیں:

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود　　　قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

غالب کو فلسفی کہا جاتا ہے۔ ان کے کلام کو الہام بھی کہا جاتا ہے۔ لیکن یہ تمام تاثرات اصل میں عظمت انسانی کا ہی حصہ ہیں۔ وہ خدا کا خیال کرتے ہیں تو خود کو بھی اس میں شامل کر دیتے ہیں:

گفتنی نیست کہ بر غالبؔ ناکام چہ رفت
می تواں یافت کہ ایں بندہ خداوند نہ داشت

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسے آسمان کی تلاش میں ہیں جو زمین سے بھی ہم آہنگ ہو اور اسی لیے ان کو ذرہ میں بھی عظمت نظر آتی ہے:

ساغر جلوۂ سرشار ہے، ہر ذرۂ خاک　　شوقِ دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

ان کی ساری شاعری میں ایک ایسی گہری سنجیدگی ہے جو بہت کم شاعروں کے ہاں ملتی ہے۔ وہ بے دھڑک اس حقیقت کا انکشاف کر دیتے ہیں جہاں دوسرے شعرا، ایمان وعقیدہ کی گرمی کے باعث رُک جاتے ہیں:

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا　　وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں　　شبِ فراق سے روزِ جزا زیادہ نہیں

اور اپنے عقیدہ و مذہب کا اعلان اس طرح کرتے ہیں:

ہم مُوحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

بامن میاویز اے پدر فرزند آزر رانگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد

اور یہ سب رویے عظمتِ انسانی ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔

فلسفی شاعر:

غالب اُردو کے پہلے شاعر ہیں جن کے سلسلے میں فلسفی ہونے کا سوال بار بار اُٹھتا ہے۔ ایک طرف وہ لوگ ہیں جو انھیں فلسفی کہتے ہیں اور ایک طرف وہ لوگ ہیں جو انھیں اس لیے فلسفی نہیں مانتے کہ اُن کے ہاں کوئی مربوط نظامِ فلسفہ موجود نہیں ہے۔ شاعر اور فلسفی، افلاطون سے لے کر اب تک، دو متضاد ہستیاں سمجھے جاتے رہے ہیں اور چونکہ شاعر اور فلسفی ایک دوسرے کے متضاد تھے اس لیے افلاطون نے شاعر کو اپنی ''مثالی جمہوریہ'' میں کوئی مقام نہیں دیا مگر ارسطو نے جب یہ کہا کہ شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ ہے کیوں کہ تاریخ مخصوص واقعات سے سروکار رکھتی ہے جب کہ شاعری آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے: ''شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ جو کچھ حقیقت میں گزرا اس کو فی الواقع جُوں کا تُوں بیان کر دے بلکہ ایسی چیزیں بیان کرنا ہے جو ہو سکتی ہیں...... اس وجہ سے شاعری بمقابلہ تاریخ کے زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ توجہ کے قابل ہے'' [۱۳]۔ ارسطو کے کہنے کا مقصد یہ تھا کہ شاعر کو بھی فلسفی کے ہم دوش کھڑا کیا جا سکتا ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے مغربی ادب میں شاعر کا کام مذہب کے اصولوں کی تبلیغ و اشاعت کرنا تھا اور اس طرح شاعری ثانوی حیثیت اختیار کر گئی تھی۔ یہ بھی کہا گیا کہ فلسفہ اور شاعری الگ الگ چیزیں ہیں۔ درسِ اخلاق شاعری کے منصب میں شامل نہیں ہے۔ شاعر کا پہلا منصب تو یہ ہے کہ وہ عام خیالات کو بہترین زبان میں ادا کر دے۔

یورپ میں شاعری اور فلسفہ کا ہم آہنگ ہونا انیسویں صدی میں گوئٹے (۱۷۴۹-۱۸۳۲ء) سے شروع ہوا اور اس کے بعد بڑا شاعر وہی تسلیم کیا گیا جو فلسفی بھی ہو۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ شاعر اور

فلسفی دونوں دائمی اور آفاقی صداقتوں تک پہنچتے ہیں مگر دونوں کے راستے جُدا جُدا ہیں۔ شاعر کا راستہ تخیل ہے۔ فلسفی کا راستہ بحث اور دلائل ہیں۔ اس طرح شاعر کے فلسفی ہونے کا معیار یہ قائم ہوا کہ دیکھا جائے کہ آیا شاعر ان آفاقی بلندیوں تک بھی پہنچا ہے یا نہیں جن تک فلسفی پہنچتا ہے۔ انیسویں صدی میں رابرٹ براؤننگ کو ٹینی سن کے مقابلے میں فلسفی شاعر کہا گیا۔ میتھیو آرنلڈ نے شاعری کا یہ نظریہ پیش کیا کہ شاعری ''تنقیدِ حیات'' ہے۔ تنقیدِ حیات سے مراد یہ تھی کہ شاعر اپنی شاعری کے ذریعے جن تصورات کو پیش کرے ان کا اطلاق نہ صرف پوری زندگی پر ہو بلکہ وہ حق بھی معلوم ہوں۔ اس سلسلے میں یہ سوال بھی پیدا ہوا کہ فلسفی شاعر کا نظامِ خیال بالکل اور یجنل ہے یا نہیں۔ یہ بات اس لیے درست نہیں ہے کہ کسی فلسفی کے خیالات وتصورات بالکل اچھوتے نہیں ہوتے۔ ہر فلسفی اپنے نظامِ فکر کی تشکیل میں بہت سے دوسرے فلسفیوں سے مدد لیتا ہے اور انھیں ایک نئی شکل دیتا ہے۔ رہا یہ سوال کہ وہ نظامِ خیال جو پیش کیا گیا ہے وہ ایک طرف مربوط نظام ہو اور ساتھ ہی اس میں کسی قسم کا تضاد بھی نہ ہو۔ یہ بات بھی بذاتِ خود ممکن نہیں ہے۔ کوئی فلسفی ایسا نہیں بتایا جاسکتا جس کی فکر پوری طرح مربوط ہو اور اس میں کسی قسم کا تضاد بھی نہ ہو۔ غالب کو جب انیسویں صدی کے اس معیار سے دیکھا گیا تو بعض نقادوں کو اس میں تضاد بھی نظر آیا اور بے ربطی بھی لیکن یہ چیز تو ہر فلسفی کے ہاں ملے گی۔ کاملیت تو پیغمبروں کے حصے میں آئی فلسفیوں کے نہیں۔

جب ہم غالب کو فلسفی کہتے ہیں تو اس سے مراد یہ ہوتی ہے کہ غالب کی نظر ایک فلسفی کی نظر ہے اور زندگی کے جن پہلوؤں کو وہ اپنی شاعری میں بیان کرتے ہیں اُن کی دائمی حقیقت اور گہرائی تک ہمیں تخیل اور جذبات کے ذریعے پہنچا دیتے ہیں۔ کم وبیش ہر اس معاملے پر جہاں ہمیں فلسفی کی ضرورت پڑتی ہے، وہاں غالب ہمارا ساتھ دیتے ہیں۔ چنانچہ مذہب، اخلاق، طرزِ زندگی، انفرادی خیالات، حسن وعشق، غمِ ہستی، غمِ روزگار، ایمان وعقیدہ وغیرہ وغیرہ پر وہ شاعری کی زبان میں ایسے اعلیٰ خیالات اور اچھوتے پہلو ہمارے سامنے لاتے ہیں جن سے ہمیں تسکین ملتی ہے۔ شاعر کے ہاں سب سے اہم چیز اس کی اپنی ذات، ہستی یا کردار ہوتا ہے جو اس کے اپنے دور کی شعری روایت اور حالاتِ زمانہ سے ہم آہنگ ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی اس سے بالاتر بھی ہوتا ہے۔ ایسے میں بڑے شاعر کا کام یہ ہوتا ہے کہ روایتی چیزوں کو اپنی مخصوص نظر سے موڑ کر نیا رنگ دے دے اور اس طرح جو نظامِ فکر خاص وعام کے سامنے ہے وہ نئے انداز سے روشن ہو جائے اور شعر پڑھنے والا یہ کہہ اُٹھے کہ ہم نے زندگی کو اس انداز اور پہلو سے نہیں دیکھا تھا۔ غالب زندگی کو فلسفیانہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ زندگی کے رنگا رنگ تجربوں سے نئے نئے سبق سیکھتے ہیں۔ وہ شاعری میں صرف جذبات ہی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ زندگی پر غور وفکر بھی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں جذبے میں ملا ہوا تفکر شاعری میں ایک نئی روح پھونکتا ہے۔ وہ خدا و بندہ، حیات وکائنات، خیر وشر، مادہ وروح، انسان اور آدمی، عقائد وتوہمات وغیرہ کے تعلق سے جتنے سوالات فلسفی اٹھاتے ہیں غالب نے بھی اپنی شاعری میں اُ[illegible]ے ہیں اور اپنی مخصوص نظر سے ان پر اپنی رائے بھی دی ہے۔ جذبے میں ملا ہوا تفکر یہی غالب کی انفرا[illegible]ن کی پہچان ہے۔

غالب انیسویں صدی کی دہلیز پر جہاں کھڑے ہیں وہاں ایک طرف اسلامی مابعد الطبیعیات ہے جو تصوف اور دوسرے مذہبی مباحث کی صورت میں ہمارے سامنے ہے اور دوسری طرف وہ نئے اثرات و تصورات ہیں جو انگریزی اقتدار کے ساتھ تیزی سے معاشرے میں پھیل رہے ہیں۔ غالب ان دونوں سے متاثر ہیں۔ اسلام کے فلسفہ کی ساری بنیاد ''لا الہ اللہ محمد الرسول للہ'' پر قائم ہے جسے انھوں نے طرح طرح سے اپنی مخصوص نظر کے ساتھ واضح کیا ہے مثلاً اللہ کے سلسلے میں بہت کچھ بحثیں ہوئی ہیں مگر غالب اپنے اور تمام اسلامی عقیدہ کی یہ کہہ کر تشفی بخش تکمیل کر دیتے ہیں کہ:

ہمہ محسوس بود ایزدو عالم معقول		غالب ایں زمزمہ آواز نخواہد خاموش

وہ ظاہری رسوم اور علامتوں کو کوئی اہمیت نہیں دیتے اور کہتے ہیں:

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود		قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

رسولِ خدا ﷺ پر وہ کامل عقیدہ رکھتے ہیں جس کا اظہار انھوں نے بار بار اپنی شاعری میں کیا ہے۔ اپنی فارسی نعت کے مقطع میں تو وہ فلک افلاک کو چھو لیتے ہیں:

غالب ثنائے خواجہ بہ یزداں گذاشتیم		کان ذات پاک مرتبہ دانِ محمدؐ ست

اسلامی مابعد الطبیعیات پر اپنی اردو و فارسی شاعری میں انھوں نے اپنے مخصوص اندازِ نظر سے اس خوب صورتی سے روشنی ڈالی ہے کہ متعدد مسائل فکر کے نئے گوشے روشن ہو گئے ہیں مثلاً ان کے دور میں بہت سے مسائل زیر بحث تھے۔ شاہ اسمٰعیل شہید نے ''تقویۃ الایمان'' میں لکھا ہے کہ خدا قادر مطلق ہے۔ وہ جو چاہے کر سکتا ہے۔ اس طرح خاتم النبیین کا مثل ممکن بالذات اور ممتنع بالغیر ہے یعنی اُن (ﷺ) کا مثل ونظیر اس لیے پیدا نہیں ہو سکتا کہ اس کا پیدا ہونا آپ کی خاتمیت کے منافی ہے، نہ اس لیے کہ خدا اس کے پیدا کرنے پر قادر نہیں۔ مولوی فضل حق خیر آبادی کا زاویۂ نگاہ یہ تھا کہ حضور ﷺ کا مثل ممتنع بالذات ہے اور خاتم النبیین کی طرح کسی کا پیدا ہونا بالذات ناممکن ہے۔ غالب نے اس موضوع پر ایک مثنوی ''شانِ نبوت وولایت'' [۱۴] لکھی جس میں اپنے نقطۂ نظر کو دلکش انداز میں پیش کیا اور کہا کہ خدا خاتم النبیین کا مثل پیدا کرنے پر قادر تو ضرور ہے لیکن ایک عالَم میں صرف ایک خاتم ہوگا۔ خدا دوسرا عالم پیدا کر کے اس کے لیے دوسرا خاتم پیدا کر دے گا۔ اس نے سورج، چاند اور ستارے پیدا کیے۔ وہ دوسرا سورج بھی پیدا کر سکتا ہے لیکن اس نے ایک ہی سورج ہماری زمین کے لیے پیدا کیا۔ اسی طرح ایک عالَم میں دو ختم الرسلین کیسے سمائیں گے۔ غالب نے دونوں نقطۂ نظر کا تخلیقی سطح پر اس طرح امتزاج کیا ہے جس سے نئے دلائل کے ساتھ نیا زاویۂ نظر سامنے آجاتا ہے۔ اس مثنوی میں غالب نے بعض بدعتی عقائد واعمال کی بھی حمایت کی ہے جس سے ان کی فلسفیانہ ذہن کی آزادہ روی کا پتا چلتا ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ غالب انسانی معاشرے میں حرکت وتغیر کے قائل تھے۔ اسی طرح ان کے اور صوفیوں کے درمیان وجوبِ وجود کا مسئلہ تھا جس کو وہ اپنی شاعری اور خطوط میں بار بار دہراتے ہیں۔ یہ مسئلہ تصوف اور صوفیانہ شاعری دونوں کا بنیادی اصول ہے اور اس پر بھی ان کی رائے اور اندازِ نظر واضح ہے۔

یہی صورت ''ہمہ اوست'' اور ''ہمہ از وست'' کے مسئلے کی طرف ہے:

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ　　　طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

غالب دونوں کے قائل ضرور ہیں لیکن یہاں بھی وہ انسان کے مقام کو نہیں بھولتے۔ یہی صورت ''جبر و اختیار'' کے مسئلے میں نظر آتی ہے جسے غالب نے، اپنے مخصوص زاویہ نظر سے، تخلیقی سطح پر نئے انداز سے پیش کیا ہے۔

یہ سب بحثیں خارجی اندازِ نظر کی حامل ہیں۔ پرانے فلسفہ میں فلسفہ زیادہ تر خارجی چیز ہی سمجھا جاتا تھا لیکن وجودیت (Existentialism) کے حامیوں نے جب فلسفہ کو نئے معنی اور نئے رُخ دیے تو غالب کی شاعری میں بھی یہ پہلو واضح طور پر نظر آنے لگا۔ کیرک گارڈ (Kirkeguard) اور نطشے (Nietzsche) نے قدیم فلسفے کو بے جان اور بے روح پا کر اس میں داخلی پہلو کو بھی خاص مقام دیا اور ان کے زیرِ اثر ''وجودیت'' کا جدید فلسفہ وجود میں آیا۔ اس فلسفے کو مابعد الطبیعیاتی نوعیت دینے کی کوشش تو ناکام رہی ہے مگر ایک نئی اور گہری نظر کی حیثیت سے جدید دور میں اس کا مقام خاص اہمیت رکھتا ہے۔ غالب اس صورت میں اس فلسفے سے یقیناً واقف نہیں تھے لیکن خود آگاہی (Self Study) اور (Self Assertion) جو فلسفۂ وجودیت کے خاص جزو ہیں غالب کے ہاں واضح طور پر موجود ہیں۔ بعد میں اقبال نے ''خودی'' کے تصور کے ساتھ، اس فلسفے کو زیادہ مربوط طریقے سے پیش کیا مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ غالبؔ کی ''خودی'' بھی زندہ اور ''بے کراں'' ہے اور وہ ہمیں ایک علوی مقام پر کھڑے نظر آتے ہیں:

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی　　　کچھ ہماری خبر نہیں آتی

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو　　　آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

ژاں پال سارتر کا ایک کردار Oriet کہتا ہے: ''لیکن تکالیف اس کے اندر سے پیدا ہوتی ہیں اور صرف وہ خود ہی اُن سے نجات حاصل کر سکتا ہے'' [۱۵]۔ دیکارت نے کہا تھا: ''چوں کہ میں سوچتا ہوں لہٰذا میں ہوں''۔ یہی احساس خود غالب کو ہے اور وہ کہتے ہیں:

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو
عرض کیجئے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

اور چونکہ انسان کی ذات، اس کا عرفان، اس کے مسائل ''وجودیت'' کے تصورات کا مرکز و محور ہیں اس لیے اس نظریے پر نفسیات کا بہت گہرا اثر پڑا ہے۔ دوستافسکی کی نظر بھی انسانی نفسیات پر بہت گہری تھی۔ فلسفی جیسپر، کیرک گارڈ، ہیڈگر اور سارتر سب کے سب نفسیات کا دامن تھامے ہوئے ہیں۔ نطشے نے کہا تھا کہ مجھ سے پہلے کون سا فلسفی تھا جو ماہرِ نفسیات بھی تھا اور اسی لیے کیرک گارڈ نے کہا تھا کہ ''داخلیت صداقت ہے''۔ سارتر کے ڈرامے ''اِن کیمرہ'' کا ایک کردار یہ کہتا سنائی دیتا ہے کہ ''جب میں خود کو نہیں دیکھ سکتا تو مجھے حیرت ہونے

لگتی ہے کہ کیا حقیقتاً اور واقعتاً میں زندہ بھی ہوں۔ غالب کی غزل بالخصوص، ساری کی ساری انسانی نفسیات، فرد کے داخلی تجربات و واردات پر مبنی ہے۔ اس میں بھی انسانی رشتے، جسمانی و روحانی معاملات، داخلی آزادی کی خواہش، باریک مشاہدات اور نفسیاتی مسائل اس طور پر ظاہر ہوئے ہیں کہ یہ انفرادی تجربات، احساسات اور مشاہدات کائنات بن کر ہماری زندگی کے مسائل کو سلجھانے لگتے ہیں۔

غالب فلسفیوں کی نظر رکھنے والے بڑے شاعر ہیں۔ انھیں اپنی فکر کی عُلویت کا ہر دم احساس رہتا ہے اور یہی اندازِ نظر ان کے ہر خیال کو فلسفیانہ گہرائی عطا کرتا ہے۔ اگر غالب کو داخلیت (Subjectiuism) کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ زندگی کے رنگا رنگ پہلوؤں کے بارے میں اُن کے ہاں وہ فلسفیانہ فکر موجود ہے جو ہمیں بڑے سے بڑے فلسفی کے ہاں ملتی ہے۔ اُن کے ہاں تصوف کی مثالیت پسندی (Idealism) کے ساتھ ساتھ ذاتی مشاہدہ اور خود آگاہی کی حقیقت پسندی (Realism) بھی موجود ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ وہ تمام کائنات کو بڑے عُلوی درجے سے دیکھ رہے ہیں۔ ہم یہ بھی بتا چکے ہیں کہ ان کے عظیم خیالات کس حد تک اُس فلسفے کے دائرے میں آجاتے ہیں جن کا تعلق مابعد الطبیعیات اور اخلاقیات سے ہے۔ حسن و عشق کے تصورات و خیالات کے بارے میں بھی ہم لکھ آئے ہیں کہ وہ فلسفۂ جمالیات پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ ان کی خوش طبعی اور زندہ دلی سے بھی یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ زندگی کے حقائق، اس کی واقعیت و نفسیات سے بھی خوب واقف ہیں۔ اُن کی فارسی و اردو شاعری کے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ وہ ایک فلسفی، ایک مفکر ہیں اور ان کی شاعری میں وہ صفت موجود ہے جسے میتھیو آرنلڈ، براؤننگ کے تعلق سے، دانشورانہ گرم جوش اور جھکاؤ (Intellectual Fervance) کہتا ہے۔ جس طرح براؤننگ کے فلسفے کی تفصیل بیان کی جاتی ہے اسی طرح غالب کے فلسفے کا مربوط بیان بھی تیار کیا جا سکتا ہے۔ غالب اگر "مغرب" کا شاعر ہوتا تو اب تک اس کے فلسفے کے بارے میں مستند مقالات اور تصانیف لکھی جا چکی ہوتیں لیکن ہم نے اب تک چند تحریروں کو چھوڑ کر، پوری سنجیدگی سے اس طرف توجہ ہی نہیں دی۔ یہ راستہ آج بھی پوری طرح کھلا ہوا ہے۔

براؤننگ اور دوسرے ادبی فلسفیوں کی طرح غالب بھی فرد پسند (Individualist) ہیں۔ ان کی نظر بہت وسیع ہے۔ غالب نے عشق کو موضوع بنایا تو یہاں بھی عشق کی وسعت اور گہرائی عُلوی درجے پر قائم رہتی ہے۔ فلسفۂ دین کے سلسلے میں بھی وہ محض روایتی مذہب سے وابستہ رہنے کے بجائے ایک اپنی الگ نظر رکھتے ہیں۔ وہ غم دنیا سے انکار نہیں کرتے اور غم کے گہرے سے گہرے عالم میں ڈوب کر، محض قنوطیت کے دائرے میں پھنس کر نہیں رہ جاتے بلکہ اُمید اور رجائیت کی کرن ان کے عالم کو روشن کر دیتی ہے اور عمل کی ایک راہ دکھاتی ہے:

نفَس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ　　　اگر شراب نہیں، انتظارِ ساغر کھینچ
کمالِ گرمیِ سعیِ تلاشِ دید نہ پوچھ　　　برنگِ خار مرے آئینے سے جوہر کھینچ

معلوم ہوتا ہے کہ غالب کائنات کے راز آشنا ہیں اور ان کے ہاں روشن خیالی، وسیع النظری اور خرد افروزی اسی شعور، اسی آگاہی سے پیدا ہوئی ہے۔ مختلف فرقوں اور مذاہب کی کشمکش کا راز غالب یہ بتاتے ہیں:

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا　　واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

قدرت (نیچر) پر اُن کی نظر پڑتی ہے تو اس کے مشاہدات بھی اس طرح پیش کرتے ہیں

ضعف سے گریہ، مبدل بہ دمِ سرد ہوا　　باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں　　ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے

غالب کی ''تنقیدِ حیات'' میں اُن کی خودی اور خوداعتمادی جلوہ گر ہے۔ یہ خودی بھی وہ خودی ہے جو علوی انسان کی خودی ہوتی ہے اسی لیے اس کے نقوش پر اُس انسان کے ذہن پر ثبت ہو جاتے ہیں جو اُن کا کلام توجہ سے پڑھتا ہے۔ ان کا اندازِ نظر ہر موقع پر اُمید کا درس دیتا ہے۔ غالب کے اس رجائی فلسفے میں اخلاقیات کو خاص مقام حاصل ہے۔ اہلِ تصوف نے ترکِ دنیا کے تصور سے اخلاقیات کی نفی کی ہے۔ غالب زندگی سے زیادہ قریب ہونے کے باعث انسانی اخلاق کو خاص مقام دیتے ہیں۔ خودی اور خودداری میں غالب کے ہاں علوی انسانی قدریں مضمر ہیں۔ زندگی پر وہ پورا یقین رکھتے ہیں اور اسی لیے شکوہ شکایت سے بالاتر رہتے ہیں:

شکوۂ یاراں غبارِ دل میں پنہاں کر دیا　　غالب ایسے گنج کو شایاں یہی ویرانہ تھا

یہ ایک ایسے خُلق و مروت کی سطح ہے جو کم لوگوں کو میسر ہے۔ اس سطح پر پہنچ کر، وہ بے نیاز ہو کر، خدا سے بھی شکایت کرنے سے گریز کرتے ہیں:

سفینہ جب کہ کنارے پہ آلگا غالب　　خدا سے کیا ستم جورِ ناخدا کہیے

ایک اور اخلاقی پیغام جو غالب کے فلسفۂ اخلاق کا اہم جزو ہے وہ عزتِ نفس ہے۔ انسان کو مجبوری و اضطرار میں بھی خوداعتمادی کو ہاتھ سے نہیں جانے دینا چاہیے۔ غالب کے ہاں یہ رویہ محبوب کی سرگردانی میں بھی باقی رہتا ہے:

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سربن کے کیوں پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

وہ خودآگاہی اور اس پر جمے رہنے کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ مذاہب کا فرق کچھ نہیں۔ کردار کی مضبوطی عقیدہ کی بنیاد ہے:

وفاداری بشرطِ اُستواری اصل ایماں ہے
مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

اسی لیے وہ مردانہ وار اپنی غلطی کا اعتراف کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں:

قاصد کو اپنے ہاتھ سے گردن نہ ماریے　　اس کی خطا نہیں ہے یہ میرا قصور ہے

ان عام اخلاقی رویوں کے ساتھ ان کے ہاں: ''کسب کمال کُن کہ عزیزِ جہاں شوی'' والا وہ پہلو بھی نمایاں ہے

جو ''مشرق'' میں ضرب المثل کا درجہ اختیار کر گیا ہے اور انیسویں صدی کے ''مغرب'' میں نطشے سے منسوب کیا جاتا ہے کہ انسان کو کسی کام میں صاحب کمال ہونا چاہیے۔ غالب کی نظر بھی یہیں ٹھہرتی ہے:

جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال، اچھا ہے　　ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا

وہ سچائی کی بھی ترغیب دیتے ہیں۔ عام روزمرہ کے اخلاق کی بھی علوی سطح پر تلقین کرتے ہیں۔ ان کی وہ ساری غزل جس کا مطلع یہ ہے:

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی　　میرے دُکھ کی دوا کرے کوئی

اسی اخلاقی فلسفے کو اجاگر کرتی ہے۔ غالب نے اپنی نظر اور اپنے منفرد لہجے سے اس خشک فلسفۂ اخلاق کو جس شعریت کے ساتھ بیان کیا ہے، وہ انھیں کا حصہ ہے۔

غالب نے اپنی شاعری میں فکر و فلسفہ کو اس درجے پر پہنچایا ہے۔ جس پر گوئٹے نے، یورپ کو اپنی شاعری سے پہنچایا تھا۔ غالب کا فلسفہ، یوں محسوس ہوتا ہے کہ تمام تر الہامی ہے اور اس کا اہم ثبوت یہ ہے کہ جو فلسفیانہ باتیں انھوں نے اپنی شاعری میں کہی ہیں اُن میں ہر قسم کا فلسفہ دیکھا جاتا رہا ہے اور دیکھا جاتا رہے گا۔ وہ باتیں جو وہ کہہ گئے ہیں اور جس طرز ادا سے کہہ گئے ہیں ان میں فلسفہ کی وہ جان و روح ہے جس تک انسان محض منطق سے نہیں پہنچ سکتا اور نہ منطق سے وہ اثر پیدا کر سکتا ہے جو غالب، اقبال یا گوئٹے کی شاعری کرتی ہے۔ یہ اثر صرف الہام ہی سے حاصل ہو سکتا ہے۔ عبدالرحمٰن بجنوری نے جو غالب کے کلام کو الہامی کہا ہے تو وہ اسی لیے اپنی جگہ صحیح ہیں۔ غالب انسان اور کائنات کا مطالعہ کرتے ہیں اور ساز دو عالم انھیں دل کا آئینہ دکھاتا ہے۔ اس مطالعے میں اُن پر حقائق منکشف ہوتے ہیں۔ یہ انکشافات اپنے اندر حقیقت کا پورا جلوہ لیے ہوئے اور پہلودار ہیں۔ انھیں جس طرف سے اور جس طرح دیکھیے ایک نئی حقیقت سامنے آتی ہے۔ منطقی فلسفہ یک رُخہ ہوتا ہے اور اس میں نہ شک کی گنجائش ہوتی ہے اور نہ مختلف معانی اس سے برآمد ہوتے ہیں۔ الہام ہی بقول برگساں تجربہ کے اس مقام پر انگلی رکھ دیتا ہے جو پورے تجربے کی روح کا مرکز ہے۔ غالب چونکہ ہر علوی خیال کی شہ رگ پر انگلی رکھ دیتے ہیں اس لیے مختلف فلسفے ان کی مختلف النوع آرا کا احاطہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے فلسفے کی صحیح معنی میں وہ ہی داد دے سکتا ہے جو منطقی فلسفے کے بجائے الہامی قوت کو پہچانتا ہو۔ جیسے آج کل فلسفۂ وجودیت کی اہمیت ہے اور وہ بھی غالب کے ہاں الہامی شان کے ساتھ واضح طور پر نظر آتا ہے۔ اسی طرح آئندہ اور آنے والے زمانوں میں بھی مشرق یا مغرب میں جیسے جیسے نئے نئے فلسفے سامنے آئیں گے غالب کی شاعری ان کی بھی ترجمانی کر کے اپنا زاویۂ نظر پیش کرے گی اور اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ غالب نے اس دائمی فلسفے کی روح اپنی فکر و شاعری میں نچوڑی ہے جس کی کوکھ سے نئے نئے فلسفے جنم لیتے ہیں۔ غالب اسی لیے آفاقی شاعر ہیں۔

خوش طبعی، زندہ دلی و ظرافت:

غالب کے مزاج، فکر اور شاعری کی ایک اور بنیادی خصوصیت خوش طبعی، زندہ دلی اور ظرافت ہے۔ یہ خوش طبعی و شگفتگی وہ الفاظ کے الٹ پھیر سے پیدا نہیں کرتے بلکہ پوری سنجیدگی سے ایسے معنی پیدا کرتے ہیں کہ شعر پڑھنے یا سننے والے کے دل کی کلی کھل اٹھتی ہے۔ ان کے اندازِ ظرافت کو "ذہنی ظرافت" کا نام دیا جاسکتا ہے۔ یہ شگفتگی معنی کے اندر اس طرح بُنی ہوئی ہے کہ خود معنی اس کے مخصوص تار و پود سے برآمد ہوتے ہیں:

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

کہاں مے خانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

عشق نے غالب نکما کردیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

زندہ دلی و ظرافت کا یہ پہلو نہ صرف ان کی شاعری میں بلکہ دوستانہ مراسم میں بھی نظر آتا ہے۔ ان کے وجود میں دو آدمی ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک غم کی طرف جھکتا ہے اور دوسرا اسی غم کو ظرافت، شگفتگی اور زندہ دلی سے روشن کر دیتا ہے۔ ان کے خطوط اس کی بہترین مثال ہیں، جہاں غم و الم جاں کاہ واقعات، تقدیر کا جبر اور زندہ دلی و شگفتہ بیانی ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں۔

غالب کے ہاں ظرافت کے کئی رنگ ہیں۔ ایک رنگ وہ ہے جسے تمسخر کہا جاسکتا ہے۔ یہ تمسخر بھی شائستگی لیے ہوئے ہے اور اسی لیے یہ بھی زندہ دلی و خوش طبعی کے ذیل میں آتا ہے:

غنچۂ نو شگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسہ کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

دھول دھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن

شیخ جی کعبے کا جانا معلوم
آپ مسجد میں گدھا باندھتے ہیں

ان کی خوش طبعی و ظرافت میں اکثر ڈرامائی اور افسانوی صورت حال پیدا ہوجاتی ہے:

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے
میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

خوش طبعی کی وجہ سے اکثر خیال کا سنجیدہ پہلو یا غم ناک بات بھی پُر تاثیر ہو جاتی ہے:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے
غلطی ہائے مضامیں مت پوچھ
لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں
وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

غالب کے ہاں ہمیں وہ ادراک ملتا ہے جسے ٹی ایس ایلیٹ متحد حساسیت (Unified Sensibility) کہتا ہے جس میں شاعر اپنے تجربے کی کئی سطحیں ایک ساتھ پیش کرتا ہے اور یہ سب بیک وقت وہاں موجود ہوتی ہیں۔

غالب کی فطرت کا بنیادی عنصر احساسِ ظرافت ہے۔ وہ ساری زندگی کو ایسی وسیع النظری سے دیکھتے ہیں کہ انھیں ہر چیز سے ہم دردی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی ہمہ گیر فطرت ان کے ہاں خوش طبعی، شگفتگی، زندہ دلی، خود پر ہنسنے اور اپنا مذاق اُڑانے کا حوصلہ پیدا کر دیتی ہے۔ ساتھ ہی اسلوب بیان کا بانکپن ہر جگہ، شائستگی کے ساتھ، برقرار رہتا ہے۔ ان کی تخیل میں ذکاوت بھی شامل ہے اور یہ ذکاوت (WIT) ان کے مزاج اور ان کے تخلیقی عمل کا جزو لاینفک ہے۔ اس ذکاوت نے ان کی شاعری میں گہری کشش پیدا کر دی ہے اور اسی لیے ان کی شاعری، موقع ومحل کے مطابق، اپنے پڑھنے والوں کا تذکیہ (کیتھارسس) بھی کرتی ہے۔ یہ کام اس نے کل بھی کیا تھا، آج بھی کر رہی ہے اور آنے والے کل میں بھی کرے گی۔ غالب فی الحقیقت ایک عظیم آفاقی شاعر ہے۔

حواشی:

[۱] گلِ رعنا، میرزا غالب، مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، ص ۴، ادارہ تحقیقات پاکستان، دانش گاہ پنجاب لاہور ۱۹۶۹ء

[۲] ایضاً، ص ۸

[۳] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، حاشیہ ص ۱۰۷، نامی پریس کانپور، ۱۸۹۷ء

[۴] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اول، ص ۱۳۹، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۵] دیوانِ غالب (کامل)، مرتبہ کالی داس گپتا رضا، ص ۲۶-۳۲، بمبئی ۱۹۸۸ء

[۶] غزلیات فارسی، مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، خاتمہ دیوان فارسی، ص ب، دانش گاہ پنجاب، لاہور ۱۹۶۹ء

[۷] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم ص ۶۳۷، لاہور ۱۹۶۹ء

[۸] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۵۵۷، لاہور ۱۹۶۹ء

[۹] یہ سنین دیوانِ غالب (کامل) مرتبہ کالی داس گپتا رضا، بحولہ بالا سے لیے گئے ہیں۔ دیکھیے ص ۱۷۱، ۱۸۵، ۲۳۳، ۲۷۴

[۱۰] خطوطِ غالب، غلام رسول مہر، جلد اول، ص ۲۱۶-۲۱۷، لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۱] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اول، ص ۲۱۵-۲۱۶، لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۲] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۵۵۰

[۱۳] بوطیقا، ارسطو، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۴۵، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۸ء

[۱۴] قصائد و مثنویات فارسی، غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۵۰-۵۹، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۵] اس بحث کے لیے دیکھیے ''تنقید اور تجربہ'' ڈاکٹر جمیل جالبی۔ میں مشمولہ مضامین، ص ۳۰۹-۳۲۸، لاہور ۱۹۸۸ء

(ب) غالب کا طرز ادا:

جس طرح غالب کا عالم خیال نئے نئے فلسفوں کو جذب کرنے کی گنجائش رکھتا ہے، اسی طرح غالب کا طرز بھی، طرز ادا کے جدید نظریات پر، پورا اُترتا ہے۔ غالب کے سب سے پہلے نقاد، جس نے غالب کے طرز پر رائے دی ہے، الطاف حسین حالؔی ہیں۔ ان کے نزدیک غالب کے طرز کی خصوصیات جدتِ مضامین، طرفگیِ خیالات، نئی نئی تشبیہات، استعارات و کنایات کا برمحل برتاؤ اور شوخی و ظرافتِ کلام ہے۔ لیکن ایک بات واضح ہے کہ صرف علم بیان اور علم بدیع کے وسیلے سے غالب کے طرزِ ادا کو نہیں سمجھا جا سکتا اور چونکہ ایسا نہیں ہوا اس لیے ان کے طرزِ ادا اور رنگِ سخن کو مشکل، مبہم، مصنوعی اور فارسی زدہ کہہ دیا گیا حالانکہ دیکھنا تو یہ چاہیے تھا کہ ایک جدت پسند طبیعت، اپنے ''انقلابی'' مزاج کو فن کا جامہ پہنانے کے لیے کن کن مراحل سے گزری ہے، کہاں کہاں لڑکھڑائی ہے اور پھر کس طرح کامیابی سے ہم کنار ہوئی ہے۔ یاد رہے کہ غالب کا طرز کامل طرز نہیں ہے اور وہ اس لیے کہ وہ ایسے وقت میں تخلیقی اُفق پر نمودار ہوئے جب ایک روایت فرسودہ ہو کر بے معنی ہو رہی تھی اور غالب کو جدید شعور و فکر کے دائرے میں داخل ہونے کے لیے ایک نئی زبان ایجاد کرنے کی ضرورت تھی۔

غالب کے زمانے تک اظہارِ بیان کے دو راستے مقرر تھے۔ ایک راستہ اُستاد ذوق کا تھا جس میں اُردو زبان کو بول چال کی زبان سے قریب تر رکھنے کی کوشش میں محاوروں اور روزمرہ کو کثرت سے استعمال کیا جاتا تھا۔ شاعری کی یہی راہ پسندیدہ و مقبول تھی۔ دوسرا راستہ، فارسیت، کا تھا جس کے ذریعے اعلیٰ خیالات ادا کیے جا سکتے تھے۔ غالب نے اپنے لیے یہی راستہ اختیار کیا اور اس لیے کیا کہ ان کی فکر کا اظہار صرف محاورات، رعایتِ لفظی و معنوی یا لفظوں کے مروجہ معنی سے نہیں ہو سکتا تھا اسی لیے انھوں نے فارسی زبان کا سہارا لے کر ''زبانِ غالب'' ایجاد کی۔ ان کے کلام میں صاف و سادہ غزلیں، جو سہل ممتنع کے ذیل میں آتی ہیں، موجود ہیں لیکن جب وہ بلند پروازی پر آتے ہیں اور تخیل کی وسعت و گہرائی میں ڈوبتے ہیں تو اُن کی زبان وہ ہو جاتی ہے جو ''اے تازہ وارданِ بساطِ ہوائے دل'' والی غزل میں یا جو ''دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں'' والے قصیدے میں ملتی ہے اور جب وہ عام خیالات و جذبات کی سطح پر رہتے ہیں تو ان کا رنگ ''ہاں مہِ نو سُنیں ہم اُس کا نام'' والے قصیدے اور ''ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے'' والی غزل کا سا ہو جاتا ہے۔ غالب نے زبان کی پوری وسعت کو سامنے رکھا اور زبان کی دونوں حدوں اور ان حدوں کے تمام مدارج سے اپنے موضوع کے مطابق کام لیا۔ اسی لیے غالب کے کلام میں کئی سطحوں اور معیاروں کی زبان نظر آتی ہے۔ اظہار پر فارسی زبان کے گہرے اثرات کو دیکھ کر یہ کہہ دینا کہ غالب بنیادی طور پر فارسی کے شاعر ہیں یا اس دعوے کے رد میں اُن کا صاف اردو کلام پیش کرنا دراصل ان کی شخصیت کو ایک ہی رُخ سے دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ غالب کی

شخصیت کی طرح ان کی زبان کی حدیں اور اس کا دائرۂ عمل بھی وسیع ہے۔ ایک طرف وہ اپنی روایتِ شاعری میں پوری طرح رچے ہوئے ہیں اور ساتھ ہی اس سے بغاوت کرنے والا وہ ذہن بھی رکھتے ہیں جس نے ایک ایسا باغ کھلایا ہے جس کے پھولوں کی خوشبو اور رنگ سب سے الگ و مختلف ہیں۔

لسانی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو غالب ان لوگوں میں بھی ممتاز ہیں جنھوں نے شعوری و لاشعوری طور پر حسبِ ضرورت ایک ''نئی زبان'' بنائی جو روایتی شاعری کو پسند کرنے والوں کی سمجھ سے بالا تھی۔ اسی سے ملتے جلتے تخلیقی عمل کی وجہ سے جیسے انگریزی زبان کے شاعر ملٹن نے اپنی تخلیقی زبان کی بنیاد لاطینی پر رکھی تھی، اسی طرح غالب نے اس کی بنیاد فارسی پر رکھی اور یہی وہ اظہارِ بیان ہے جسے اقبال نے اختیار کیا اور جس سے اردو زبان کے دوسرے جدید شعرا نے بھی استفادہ کیا۔ غالب نے، جیسے جیسے وہ اپنے تخلیقی عمل سے گزرے، اردو زبان کے مزاج اور اس کی بنیادی خصوصیات کو بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا اُن کی پہلودار، تہہ دار اور پیچیدہ ہستی نے نہ صرف زبان کی ساخت پر اثر ڈالا بلکہ تراکیب کے وضع کرنے اور نثری جملوں کی تعمیر میں بھی جدت کی۔ اردو زبان کے اظہار میں مردانہ پن اور پختگی پیدا کی۔ اردو زبان، جو عام طور پر جذبات کے ادا کرنے کا ذریعہ تھی، اس میں فکر کی بلندی، تہہ داری، گہرائی اور لطافت پیدا کرنے کی صلاحیت پیدا کی۔ غالب کے زمانے میں ان کی زبان کی قوت و صلاحیت کو پہچاننے والے بہت کم تھے لیکن آج، جب کہ ہم دنیا کے بہترین، لطیف ترین اور عمیق خیالات سے واقف ہو گئے ہیں، غالبؔ کا طرزِ ادا ہمیں فطری اور موزوں و مناسب نظر آتا ہے۔ غالب ہی نے اردو زبان کو عقلیت کے رنگ میں رنگا اور ان کے اس تخلیقی عمل کی کوکھ سے اقبال جیسے شاعر کی پیدائش ممکن ہوئی۔ اُن کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ علم زبان کے سارے نکات سے واقف تھے۔ انھوں نے زبان کے بندھے ٹکے اصولوں سے انحراف کر کے اردو زبان کو ایک نئے اعلیٰ معیار پر لا کھڑا کیا اور آج ان کی زبان و بیان کی غلطیاں خود اصول بن کر رائج و مستند ہو گئی ہیں۔

مختصر یہ ہے کہ نئی زبان کو بنانے میں ان کی شاعرانہ فطرت جو کچھ دیکھ رہی تھی اُسے ایک نئے زبان و بیان کی ضرورت تھی۔ غالب نے عام طرز کو اپنی ضرورت کے مطابق بدلا، خیال کے دریا کو کوزے میں بند کرنے اور کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ معنی ادا کرنے کا سلیقہ دیا۔ خود تنگنائے غزل اور دو مصرعوں میں سب کچھ کہہ دینے کی ضرورت بھی اس بات کی متقضی تھی۔ غالب کی فطرت میں ارتکاز کی طرف چونکہ رجحان موجود تھا اسی لیے انھیں طرزِ بیدل میں حد درجہ کشش محسوس ہوئی۔ اس عمل میں وہ آگے بڑھ کر مابعد الطبیعیاتی شاعری کے دائرے میں آ گئے اور اسی طرز نے الہام کا سہارا لے کر ان کے طرزِ ادا کی معنی خیزی میں اضافہ کر دیا۔ مصرعوں کی ساخت، تراکیب کی متاثر کرنے والی جدت، استعارات میں دور دراز کی مناسبتیں سب ان کے پیچیدہ مگر متحد تجربے کی آئینہ دار ہیں۔ ان کے ہاں تخیل و ذکاوت اور خیالات و جذبات کے امتزاج سے زبان ایک نیا روپ دھار لیتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کوئی پُر اسرار قوت ہی انھیں اس راستے پر لائی ہے

اور یہی جدید زمانے کا راستہ ہے۔ آج زبان و بیان کے نئے معیار سامنے آئے ہیں جن میں سادگی سے زیادہ گہری سنجیدگی و تہہ داری پر زور ہے۔ غالب کے زبان و بیان کا یہی معیار ہے۔ وہ مشاہدے سے استعارہ پیدا کریں یا علم سے، اُن کی بات غور کے بعد ہی سمجھ میں آتی ہے۔ اس طرزِ ادا کی وجہ سے ان کے اشعار کی خوبی یہ ہے کہ آپ جتنا زیادہ اور بار بار انھیں پڑھیں گے اتنے ہی زیادہ معنی ان میں نظر آئیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے زمانے اور جدید شعور کے ساتھ وہ روز بروز زندہ و تازہ ہوتے جا رہے ہیں۔ طرزِ غالب کی سب سے اہم خصوصیت ''متحد حساسیت'' ہے یعنی اس میں تخیل و ذکاوت اور رومانی و کلاسیکی رجحان مل کر ایک ہو گئے ہیں۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا　　　کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا
(۱۸۱۶ء)

نہ اتنا بُرشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ
مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی
(۱۸۲۱ء)

کمالِ گرمیِ سعیِ تلاشِ دید نہ پوچھ　　　برنگِ خار، مرے آئینے سے جوہر کھینچ
(۱۸۲۱ء)

یہ اُس وقت کے شعر ہیں جب غالب کی عمر ۱۹ تا ۲۴ سال تھی جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کوئی الہامی قوت ہی اُن سے یہ کام لے رہی تھی۔ ان اشعار میں جو استعارے ہیں وہ فوراً سمجھ میں نہیں آتے مگر انھیں آورد ہرگز ہرگز نہیں کہہ سکتے۔ یہاں تہہ دار خیال کو غالب اپنی ''نئی زبان'' ہی میں بیان کر رہے ہیں۔ یاد رہے کہ یہ خیال شاعر کے ذہن میں آئینے کی طرح صاف ہے لیکن وہ اتنا بڑا، اتنا پے چیدہ اور پہلودار ہے کہ اُسے سمیٹ کر خوب صورتی کے ساتھ دو مصرعوں میں بند کرنا غالب جیسا شاعر ہی کر سکتا تھا۔ ان اشعار کو غور سے پڑھیے اور دیکھیے تو یہ پہلے بجلی کا سا جھٹکا (Shock) دیتے ہیں اور یہی ان کی ''آمد'' کی دلیل ہے اور پھر وہ ''فکر'' کی دنیا میں لے جاتے ہیں، جہاں غور و فکر کے ساتھ ان کے تجربے کی تہیں کھلتی ہیں اور اسی کے ساتھ گنجینۂ معنی کا طلسم کھلتا جاتا ہے:

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے　　　مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

حالؔی نے اس خصوصیت کو ''ندرت'' کہہ کر اس کی معنی خیزی کا پورا حق ادا نہیں کیا لیکن وہ لوگ جو جدید مابعد الطبیعیات کے رنگ سے واقف ہیں جانتے ہیں کہ غالب کہاں پہنچ رہے ہیں۔ خدا بخشے اقبال نے اس نکتہ کو پا لیا تھا۔

یہی رجحان غالب کو نادر تراکیب تراشنے کی طرف لے جاتا ہے جو اُن کے طرزِ ادا کا خاص جوہر ہے اور جن کے ذریعے وہ محض پُرشکوہ الفاظ کا نمائش ذخیرہ تیار نہیں کر رہے ہیں بلکہ اپنے مخصوص خیال کو مختصر

ترین الفاظ اور دو مصرعوں میں سمیٹ کر پیش کر رہے ہیں۔ ہیرے کی طرح ترشی ہوئی ان تراکیب سے فکر و خیال کا ٹھاٹھیں مارتا سمندر ہمارے سامنے آجاتا ہے اور تجربہ ان تراکیب کی اکائی میں سمٹ کر اثر و تاثیر کی شدت میں اضافہ کر دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ تراکیب مثلاً:

نقش فریادی، سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود، جوہرِ اندیشہ، طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا، ہمتِ دشوار پسند، مجموعۂ خیال، تالیف نسخہ ہائے وفا، چارہ سازیِ وحشت، فیضِ بے دلی، شرمندہ معنی، گزرگاہِ خیال، جلوۂ برقِ فنا، دیدۂ عبرت نگاہ، دشمنِ ایمان و آگہی، ہوسِ ناونوش، دامانِ باغبان و کفِ گُل فروش، جنت نگاہ، فردوس گوش، پرتوِ نقشِ خیالِ یار، گنجینۂ گوہر، خیالِ حسن، جراحت تحفہ، سوادِ چشمِ بسمل، نواسنجانِ گلشن اور اسی قسم کی متعدد بندشیں اور تراکیب ہماری زبان کا حصہ بن گئی ہیں۔ خود غالب بھی ان تراکیب کو ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' کہتے ہیں۔ ہمارے متعدد ادیبوں، شاعروں اور دانشوروں نے اپنی کتابوں، مضامین، ناول اور ڈراموں کے نام انھیں تراکیب سے مستعار لے کر اپنی فکر و تجربہ کے نقوش اُبھارے ہیں اور اپنی نظم و نثر میں، غالب کی زبان سے، اظہار کے وسیلوں کو آسان بنایا ہے۔ اگر گزشتہ سوڈیڑھ سو سال کی نظم و نثر کا جائزہ لیا جائے تو اُردو زبان پر طرزِ غالب کے فیضان کا اندازہ کیا جاسکتا ہے اور یہ بھی معلوم کیا جاسکتا ہے کہ یہ تراکیب کتنے مختلف متنوں اور کتنے مختلف معانی میں کس کس طریقے سے استعمال ہوئی ہیں۔

ان تراکیب اور بندشوں کی امیجری (Imagery) میں جو چیز نمایاں ہے وہ آتش، آگ، برق، گرمی اور متعلقات ہیں۔ اس گرمی سے سوز کا عالم پیدا ہوتا ہے۔ نفس آتش فشاں اور خون گرم ہو جاتا ہے۔ بے تابی اور تخلیقی اضطراب جلوہ دکھاتے ہیں۔ یہ آگ اور گرمی سارے ''دیوانِ غالب'' کے اظہار بیان میں موجود ہے اور براہِ راست معنی سے جُڑی ہوئی ہے:

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا
عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا
نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسدؔ
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے
پھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کیے ہوئے
ڈھونڈے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

آگ اور گرمی کی یہ امیجری غالب کے تخلیقی مزاج کا حصہ تو ضرور ہے لیکن اگر ہم ان سے کوئی ایسا نظام بنانے کی کوشش کریں جیسا کہ مغرب کے جدید اشاریت پسندوں کے ہاں ملتا ہے تو ہمیں اس میں اس لیے کامیابی نہیں ہوگی کہ غزل کی داخلی دنیا میں کسی منظم اشاریت کی گنجائش نہیں ہے۔ غالب کو تصوف ورثے میں ضرور ملا تھا جس کا مسئلہ وحدت الوجود اُن کے ہاں نئے نئے نقش اُبھارتا ہے اور غالب کے بنیادی تصورات ایک تار میں پیوست ہو جاتے ہیں لیکن اس سے آگے یہ نظام کوئی صورت اختیار نہیں کرتا۔ ہمارے تصوف کے لیے عام طور پر زندگی ایک فریب ہے اور دُنیا دنی ہے جس سے ترکِ دنیا کا تصور اُبھرتا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ دنیا کو ترک کر کے کوئی مربوط نظامِ فکر نہیں بنایا جا سکتا۔

ان سارے اثرات کے ساتھ غالب کی امیجری میں ایک خیال انگیز ثروت اور معنی خیز لطافت کا دھیما لحن بھی سنائی دیتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں:

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا　　ہاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

اور تصورات کے غلبے سے متاثر ہو کر کہتے ہیں:

کثرت آرائیٔ وحدت ہے پرستاریٔ وہم　　کر دیا کافر اِن اصنامِ خیالی نے مجھے

تخیلی پیکر اور اپنی عقلیت پسندی کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش اُن کے ہاں موجود ہے جو انھیں جدید دور سے ملا دیتی ہے۔ غالب کی آتش فشاں طبیعت نے ایک آگ لگا دی ہے۔ یہ آگ اس صنم تراشی کا پیش خیمہ ہے جس کے ساتھ اردو شاعری جدید دور میں داخل ہو جاتی ہے۔ غالب نے اتنے حقائق اتنے نپے تلے لفظوں اور واقعیاتی انداز میں پیش کیے ہیں کہ زندگی کے مختلف موڑوں پر ان کے اشعار بار بار ہمارا راستہ روک کر ذہن کی فضا کو روشن کر دیتے ہیں:

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا　　واماندگی شوق تراشے ہے پناہیں
ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا　　نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا
میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل　　دیکھ کر طرزِ تپاکِ اہلِ دُنیا جل گیا
بے اعتدالیوں سے سبک سب میں ہم ہوئے　　جتنے زیادہ ہو گئے اتنے ہی کم ہوئے

ایسے اشعار جو جدید زندگی کے مختلف تجربات و تصورات کے ساتھ ہمارا راستہ روک لیتے ہیں، وقت کے ساتھ اُن کی تعداد مسلسل بڑھ رہی ہے اور یہاں تک کہ مشکل سے مشکل اشعار بھی ضرب المثل بن کر عام و خاص کی زبانوں پر چڑھ گئے ہیں۔ اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ غالب دورِ جدید کے شعور کے ترجمان ہیں۔ فکر کی یہی وہ آفاقیت، ہمہ گیریت اور جامعیت ہے جو طرزِ غالب کا حصہ ہے۔

طرزِ غالب کے مزاج کی رنگارنگی میں بھی ایک ضبط، ایک ٹھہراؤ ہے۔ شعر پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ خیال، یہ تجربہ، یہ تصور اس سے بہتر طریقے سے ادا نہیں کیا جا سکتا تھا۔ خیال و احساس غالب کے ہاں اتنے واضح طور پر اور اتنی قوت کے ساتھ لفظوں کے سانچے میں ڈھلتا ہے کہ طرزِ غالب، خواجہ حیدر علی آتش کی طرح مصوری کے دائرے میں داخل ہو جاتا ہے اور پوری پوری تصویر ہماری نظروں کے سامنے آجاتی ہے مثلاً:

نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہوگئیں

رات کے وقت مے پیے ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ خدا کرے کہ یوں

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب
یار لائے مرے بالیں پہ اُسے، پر کس وقت

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم
میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

غیر پھرتا ہے لیے یوں ترے خط کو کہ اگر
کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو چھپائے نہ بنے

غزل میں مصورانہ منظر کشی کی اس طرح گنجائش نہیں ہے جس طرح مثنوی یا قصیدہ میں ہوتی ہے لیکن غالب کے ہاں کم از کم دو غزلیں ایسی ہیں جن میں یہ مصورانہ منظر کشی موجود ہے:

(الف)　پھر ہوا وقت کہ ہو بال کشا موجِ شراب
دے بطِ مے کو دل و دستِ شنا موجِ شراب

(ب)　پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی

غالب کے طرز میں وہی تنوع ہے جو اُن کے خیال و احساس میں ملتا ہے۔ ان کی انفرادیت ہر رنگ کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے اور اپنی مخصوص حدیں قائم رکھتی ہے۔ یہ مخصوص طرز ہر چھوٹے بڑے، سادہ و پیچیدہ تجربے میں یکساں طور پر اپنی تخلیقی سطح برقرار رکھتا ہے۔ ان کے طرز میں روایت بھی ہے اور اس سے انحراف بھی۔ غالب کے طرز میں اردو شاعری کی نسائی آوازیں غائب ہو جاتی ہیں اور مردانہ آوازیں قاری کو اپنے آہنگ اور زور و جوش سے متاثر کرتی ہیں۔ یہ مردانہ لہجہ بنیادی طور پر غالب کے فکر و خیال میں موجود ہے جو اُن کے طرز میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہی ان کی انفرادیت ہے جسے ہم، ان کی ٹوپی کی طرح، دور ہی سے پہچان لیتے ہیں۔

غالبؔ نے خیال جذبہ اور احساس کی بجلی کو الفاظ کی دھات میں منتقل کر دیا ہے اور اس کی وجہ سے ہر لفظ شاک (Shock) اور ہر شعر بہتی بجلی بن گیا ہے۔ ان کے طرز میں ایک شان، ایک وقار ہے جو ہمیں اپنے ساتھ لے جاتا ہے۔ غالب کے اشعار پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ہمارے سارے جسم میں بجلی سی دوڑ گئی ہے اور ہم اُسے بار بار پڑھتے ہیں اور ہر بار بجلی کی لہر تیز تر ہوتی جاتی ہے۔ طرز کی اس گرفت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ عموماً باتوں باتوں میں غالب کا کوئی شعر یاد آتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ جو باتیں ہم کر رہے تھے اُن کا احاطہ کر کے، جذباتی عنصر کی قوت کے ساتھ، ایک نقطے پر جمع کر دیا ہے۔ اب یہ نقطہ ہی ہمارا مرکز بن جاتا ہے اور کیف و سرور سے سرشار ہو کر اس کے چاروں طرف رقص کرنے لگتے ہیں۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ شعر کے پورے معنی سمجھ میں آنے سے پہلے ہی لفظوں کے اندر چھپے ہوئے ''راگ'' سے ہم پر کیف کا عالم طاری ہو جاتا ہے اور پھر شعر کی لطافتیں ہم پر ظاہر ہونا شروع ہوتی ہیں اور اس کی برقیت ہمارے دل و دماغ کے تاروں میں بہنے لگتی ہے اور اس کلیہ کی صداقت بھی ظاہر ہو جاتی ہے کہ عظیم شاعری کی پوری طرح تفہیم نہیں ہو سکتی اور اس کلیے کی بھی کہ طرز ہستی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔

الفاظ میں غالب ایسی جان ڈال دیتے ہیں کہ ہر لفظ بہت سے پہلو دکھانے لگتا ہے۔ حالؔی نے غالب کے کچھ پہلو دار اشعار کی تشریح کی ہے لیکن یہ اشعار زیادہ تر سادہ رنگ کے حامل ہیں جب کہ غالب کے طرز کی پہلوداری اور معنی خیزی ان اشعار میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے جو مبہم اور مشکل سمجھے جاتے ہیں اور جن سے معنی کی تہیں نکلتی آتی ہیں۔ غالب کا طرز اس مقام پر پہنچ گیا ہے جو لانجائنس کے نقطۂ نظر سے ''علویت'' (Sublimity) اور فن کاری کا کمال ہے۔ غالب کی اس انفرادیت کی تحلیل مشکل ہے لیکن اس کا اثر اپنی جگہ مستقل ہے۔

یہ انفرادیت ایک جادو ہے جو روایتی طرز اور روایتی کنایات و رمزیات میں بھی نئی جان ڈال دیتا ہے مثلاً رعایت لفظی و معنوی اردو شاعری کا ایک عام اور فرسودہ راستہ ہے مگر جب غالب اپنے طرز ادا سے اس میں رنگ بھرتے ہیں تو یہ فرسودہ پن غائب ہو جاتا ہے، الفاظ او رمحاورے رمز و کنایہ سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور رعایت لفظی و معنوی تخلیقی فن کا جزو بن جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر وہ ساری غزل پڑھیے جس کا مطلع یہ ہے:

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا			دل جگر تشنۂ فریاد آیا

اس غزل کو پڑھتے ہوئے ہمارا دھیان تک رعایت لفظی و معنوی کی طرف نہیں جاتا بلکہ یہ رنگ بھی غالب کی انفرادیت کے رنگ میں رنگ کر غالب جیسا ہو جاتا ہے۔ غالب کی پُر اسرار شاعرانہ قوت خس و خاشاک کو بھی لے اُڑتی ہے اور اس میں نئے اور تازہ پھول کھلا دیتی ہے۔ غالب نے اسی پُر اسرار شاعرانہ قوت کو ''ورائے شاعری چیزے دگر'' کہہ کر اور اسے الہام سے منسوب کر کے ''نوائے سروش'' کہا تھا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں　　غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

کبھی اسے جادو بیانی کہتے ہیں:

نگویم تازہ دارم شیوۂ جادو بیاناں را　　ولے در خویش بینم کارگر جادوئے آناں را

اور کبھی اسے ''وحی'' کہتے ہیں:

غالب آزردہ سروشے ست کہ از مستی قرب
ہم براں وحی کہ آوردہ غزل خواں شدہ است

اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ان کی غزل کا اثر اُس راگ میں ہے جو لفظوں کی صوتی کیفیات میں چُھپا ہوا ہے:

غالب کہ چرخ را بہ نوا داشت در سماع　　امشب غزل سرود و مرا بے قرار کرد

طرز کی اس علُویت میں، معنوی و صوری دونوں سطح پر، صوتی کیفیات اور موسیقانہ جھنکار اہم کام انجام دیتی ہے۔ کالرج نے کہا تھا کہ شاعری کی روح میں موسیقی اُبلتی ہے اور بڑا شاعر وہ ہے جو اپنا الگ ''راگ'' جگائے۔ غالب کے ہاں یہ موسیقانہ اثر اعجاز کے درجے پر پہنچ گیا ہے اور ان کی شاعری کے الہامی رنگ کا جزوِ اعظم ہے۔ غالب کا راگ اردو غزل کا اعجاز ہے۔ اُن کے فکر و احساس کی طرح تنگنائے غزل کی اس محدود موسیقی میں بھی ایک تنوع ہے۔ ہر غزل میں کیفیت (Mood) کے مطابق بحر استعمال کی گئی ہے اور بحروں کے رکنوں کو قاعدے کی حد تک آزادی سے برتا گیا ہے۔ اکثر ایسی جدت برتی گئی ہے جو روایتی کانوں کو نامانوس لگتی ہے لیکن موسیقی سے مانوس کان جانتے ہیں کہ خود غالب کی شاعری اور آواز کے لیے یہ آزادی کتنی ضروری تھی۔ غالب اپنے طرزِ ادا سے جو راگ جگاتے ہیں اس میں تین صفات قابلِ ذکر ہیں یعنی توانائی، آتش نفسی اور خوش طبعی و شگفتگی۔ توانائی اور آتش نفسی مردانہ آواز کو ابھارتی ہیں اور خوش طبعی و شگفتگی کا اُجلا پن دل و دماغ دونوں کو بھلا لگتا ہے اور تینوں صفات کی یک جائی اور وحدت پڑھنے والے کو اپنے ساتھ لے جاتی ہے چھوٹی بڑی دونوں قسم کی بحروں حتیٰ کہ نرم لہجے والی غزلوں میں بھی یہ صفات موجود ہیں مثلاً

رہی نہ طاقتِ گفتار اور اگر ہو بھی　　تو کس امید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے

عموماً پہلے مصرع کا لحن اور اس کی لَے دھیمی ہوتی ہے مگر دوسرے مصرع کی توانائی اُسے کہیں سے کہیں پہنچا دیتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ پہلے مصرع میں ایک تیر کمان پر چڑھایا گیا ہے اور کھینچ کر تیار کر لیا گیا ہے اور دوسرے مصرع سے وہ تیزی سے دل و دماغ کو اپنا ہدف بنا لیتا ہے:

تو اور آرائشِ خمِ کاکل　　میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں　　اُٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی

اس لحن اس راگ سے ایک توازن پیدا ہوتا ہے جس سے شگفتگی کا سا اثر پیدا ہوتا ہے۔ آگ کے شعلے میں شگفتگی، یہی طرزِ غالب ہے۔ راگ کے اثر سے الفاظ و معانی کی تہیں کُھلنے لگتی ہیں:

نالہ جز حسنِ طلب، اے ستم ایجاد نہیں ہے تقاضائے جفا، شکوۂ بیداد نہیں

یا یہ شعر دیکھیے:

سنبھلنے دے مجھے، اے نا اُمیدی، کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

یہ راگ ہمیں بے کل و مضطرب کر دیتا ہے لیکن ساتھ ہی ایسا توازن بھی پیدا کرتا ہے جس سے شگفتگی کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ یہ اس راگ کا تزکیاتی اثر (Kathartic) ہے جس سے شعر کو پھر سے بار بار پڑھنے اور دہرانے کی خواہش جنم لیتی ہے:

نہ کرتا کاش نالہ مجھ کو کیا معلوم تھا ہمدم
کہ ہوگا باعثِ افزائش دردِ دروں وہ بھی

راگ کی بے ساختگی دلوں کو مٹھی میں لے لیتی ہے۔ یہ راگ کہیں دھیما ہے، کہیں تیز ہے لیکن اثر میں آگ ہے۔ غالب کی یہ بے ساختگی تیزی اور تندی میں ملی ہوئی ہے اور ان کی شاعری کی روح میں شامل ہے جس کو بس اعجاز یا الہام ہی کہا جا سکتا ہے۔

غالب کے وہ اشعار جن کو مبہم بلکہ مہمل تک کہا گیا ہے اپنی موسیقی، اپنے راگ کے اعتبار سے مکمل ہیں۔ غالب کے ہاں بعض غزلیں ایسی ہیں کہ جن میں راگ کی کیفیت (Mood) ایسی ہے کہ غزل کا ہر شعر اس سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ اکثر ایسی غزلیں طویل بھی ہوتی ہیں۔ یہ یاد رہے کہ غزل کی ہیئت ہی ایسی ہے کہ اس میں خیال کا اتحاد ممکن نہیں ہوتا۔ ہر شعر اپنے الگ الگ معنی رکھتا ہے لیکن ساتھ ہی ساری غزل کی بحر ایک ہوتی ہے۔ قافیوں کا آہنگ اس میں توانائی پیدا کرتا ہے، ردیف اس آہنگ کو ترتیب دے کر اس کے جمال میں اضافہ کرتی ہے اور اس طرح موسیقانہ اتحاد پیدا کرنے کا سبب بنتی ہے۔ یہ موسیقانہ اتحاد غالب کی اُردو و فارسی غزلوں میں موجود ہے اور اسی وجہ سے ان کی غزلوں کے اکثر اشعار زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں مثلاً یہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر، سو خموش ہے

خیال، راگ، جذبہ تینوں کی ہم آہنگی مطلع سے مقطع تک برقرار رہتی ہے اور جب غزل میں یہ مصرع آتا ہے: ''اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل'' تو یہاں سے غزل قطعہ بند ہو جاتی ہے۔ ہر شعر راگ کی تیزی اور اثر میں اضافہ کرتا ہے اور جب غالب مقطع تک آتے ہیں:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

تو راگ اپنے کمال کو پہنچ جاتا ہے اور فنی اثر کا جادو سر چڑھ کر بولنے لگتا ہے۔ یہی کیفیت ان غزلوں میں ہے جن

میں سے چند کے مطلعے یہ ہیں:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

نالہ جز حسن طلب اے ستم ایجاد نہیں
ہے تقاضائے جفا، شکوۂ بیداد نہیں

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا بہ گردشِ رطل گراں بگردانیم

اسی طرح ان کی بعض دوسری غزلوں میں ایک پورے آرکیسٹرا کا سا اثر محسوس ہوتا ہے۔ اس راگ میں بڑا تنوع ہے۔ کہیں یہ حیرت و تعجب کے جذبے کو اُبھارتا ہے۔ جیسے اس غزل میں جس کا مطلع یہ ہے:

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے　　　آخر اس درد کی دوا کیا ہے

یا پھر کہیں غم کا جذبہ جو راگ میں درد پیدا کرتا ہے جیسے ع ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے' والی غزل میں یا اُس غزل میں جس کا مطلع یہ ہے:

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا　　　آتشِ خاموش کے مانند گویا جل گیا

راگ کا یہ اثر ایسی غزلوں میں بھی موجود ہے جو فارسیت لیے ہوئے نہایت پیچیدہ خیال کا اظہار کر رہی ہیں جیسے وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

شب خمارِ شوقِ ساقی رستخیز اندازہ تھا　　　تا محیطِ بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا

غالب کے قصیدوں میں بھی یہ تہہ دار راگ سامنے آتا ہے جس کا شاہکار خصوصیت سے وہ قصیدہ ہے جس کا مطلع اور ایک شعر یہ ہے:

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں　　　ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بیکسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

اس قصیدے میں غالب کے انفرادی راگ کی تندی و تیزی قدرے کم ہوگئی ہے اور مفکرانہ ضبط نے آفاقی گہرائی پیدا کر دی ہے جو پڑھنے والے کو ایک خاص کیفیت کے عالم میں لے جاتی ہے۔ شاعری میں موسیقی و راگ کے تعلق سے غالب اپنے دور سے بالاتر ہیں۔ یہ ان کے اردو و فارسی کلام اور طرز کی وہ امتیازی صفت ہے جس سے وہ غنائی شاعری کے لیے وہ راہیں کھول دیتے ہیں جن پر چل کر گزشتہ سوڈیڑھ سو سال کی اُردو شاعری نے

بہت کچھ سیکھا اور حاصل کیا ہے۔ آئندہ دور میں وہ ایک ایسے ہی ''مُغنّیِ آتش نفس'' کو آتا دیکھ رہے ہیں:

ڈھونڈے ہے اک مغنیِ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

انھیں کامل یقین ہے کہ وہ ''گلشنِ نا آفریدہ'' کے وہ عندلیب ہیں جس کی نغمہ خوانی کی شہرت آنے والے زمانوں میں ہوگی:

کوکبم را در عدم اوجِ قبولے بودہ است
شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن

غالب کی شاعری کا اصل امتحان اسی راگ سے ہوسکتا ہے جسے انھوں نے اپنی شاعری میں جگایا ہے۔ وہ اسی روایت پر چلتے ہیں جو انھیں فارسی و اُردو شاعری سے ورثے میں ملی ہے اور یہی بات ان کے کلام کے الہامی ہونے کا ثبوت ہے۔ وہ ایک طرف روایتی اصناف سخن کو کام میں لاتے ہیں، رموز و کنایات بھی وہی استعمال کرتے ہیں۔ تلمیحات بھی روایتی ہیں۔ وہ کوئی نیا نظریۂ شاعری بھی پیش نہیں کرتے لیکن جب وہ زندگی کے مشاہدے اور تجربوں سے گزرتے ہوئے اپنی بات کہتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ جس انداز سے چیزوں اور اس کے رشتوں کو دیکھ رہے ہیں وہ نئے ہیں اور جس طرز ادا سے وہ اسے بیان کر رہے ہیں وہ بھی نیا ہے۔ یہی ان کی انفرادیت ہے۔ وہ الفاظ کو نئی زندگی دیتے ہیں اور تراکیب و بندشوں سے اپنے تہہ دار خیال کو پیش کرکے اسے کچھ سے کچھ بنا دیتے ہیں اور ہمیں جدید دور میں لا کھڑا کرتے ہیں۔ یہ سب کچھ اس الہامی قوت کا فیض ہے جس کے زیر اثر غالب شاعری کرتے ہیں۔ اسی لیے وہ ایک ایسے منفرد و صاحب طرز شاعر ہیں جن کا رشتہ پوری طرح ماضی سے بھی جُڑا ہوا ہے اور آئندہ کے زمانوں سے بھی۔ اسی میں ان کی عظمت کا راز چھپا ہوا ہے۔ بقول اسلوب احمد انصاری: ''فکر اور جذبے کا جیسا سچا اور حسین امتزاج اور تخئیلی پیکروں میں مینا کاری اور قوس قزح کی جو بہار ہمیں غالب کے یہاں نظر آتی ہے، اس کی مثال اُردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی'' [۱]

غالب کا طرز ادا اس راستے کا رہبر ہے جو حالؔی نے نکالا اور جس کو اقبال نے کمال تک پہنچایا۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ آج نہ صرف اُن کی شاعری میں نئے نئے معانی اُجاگر ہو رہے ہیں بلکہ وہ نئے شاعروں کی راہبری بھی کر رہی ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ کسی الہامی قوت نے انھیں وہ طرز دیا کہ ہم اُنھیں عظیم کہے بغیر نہیں رہ سکتے جس کا احساس خود غالب کو بھی تھا اور جس کا اظہار انھوں نے محمد عبدالرزاق شاکر کے نام اپنے ایک خط میں یہ کہہ کر کیا ہے کہ ''نظم و نثر کے قلم رو کا انتظام ایزدِ دانا و توانا کی عنایت و اعانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام و نشان باقی و قائم رہے گا'' [۲]۔

غالبؔ کو اپنی ہستی اور اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے اظہار کے لیے ایک طرف ''نظم'' کی ضرورت تھی

جس میں مروجہ اصنافِ سخن کو استعمال کرتے ہوئے انھوں نے غزلیں، مثنویاں، قصائد، قطعات، رباعیات وغیرہ لکھیں اور دوسری طرف انھیں "نثر" کی ضرورت تھی جس میں انھوں نے خطوط اور متفرق تحریریں لکھیں۔ ان کی شاعری، اس دور کی روایتِ سخن کو، پوری وسعت و گہرائی کے ساتھ، عظمت تک پہنچاتی ہے اور ان کی نثر آنے والے دور کی تمام خوبیوں اور خصوصیات کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ غالب، شیکسپیئر اور گوئٹے کی طرح، شاعر اور نثر نگار دونوں حیثیتوں میں برابر کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ شاعر بھی عظیم ہیں اور نثر نگار بھی عظیم ہیں۔ ان کی آنکھ کبھی ایک رنگ میں وا ہوتی ہے اور کبھی دوسرے رنگ میں اور وہ دونوں پر اپنی انفرادیت وعظمت کا سکہ جما دیتی ہے۔ یہ دونوں اصنافِ ادب ایک ہی سکے کے دو رُخ ہیں۔

فن کار کی حیثیت سے غالبؔ کا شمار اُن ادیبوں میں کرنا چاہیے جو ذہنی طور پر متحرک اور فکری اعتبار سے پہلودار شخصیت کے مالک ہوتے ہیں اور جس راہ پر نکل جاتے ہیں اس پر پھول برسا دیتے ہیں اور اپنے مخصوص وانفرادی نقش ثبت کر دیتے ہیں۔ غالب نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو غیب والہام اور اسی نوع کی قوتوں سے بار بار وابستہ کیا ہے۔ یہی وہ قوت تھی جس نے ان سے کبھی غزل، قصیدہ اور مثنوی لکھوائی اور کبھی نثر میں خطوط وغیرہ لکھوائے۔ ان کے مزاج کی "آزادہ روی" اُن کے فن کی بنیاد ہے۔ وہ یوں تو "روایت" سے وابستہ نظر آتے ہیں اور اس روایت کے مخصوص نمائندوں سے اپنی ذہنی مطابقت کا اظہار بھی کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی وہ روایت سے آزاد ہونے اور اُسے اپنے طور پر استعمال کرنے کی کوشش میں لگے رہتے ہیں۔ انھیں اپنے بیان کے لیے کچھ اور وسعت کی ضرورت تھی۔ تاریخِ ادبیات بتاتی ہے کہ دنیا کا ہر بڑا شاعر اور ادیب جو بھی نئی روش اختیار کرتا ہے وہ ماضی میں ضرور شروع ہو چکی ہوتی ہے۔ نئی روش پر چلنے والا عام طور پر عظیم شاعر نہیں ہوتا البتہ اس روش کو درجۂ کمال تک پہنچانے والا عظیم شاعر ہی ہوتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈرامے بالکل نئی اور اچھوتی تخلیق معلوم ہوتے ہیں مگر تجزیہ کیجیے تو ان کی کوئی خصوصیت ایسی نہیں ہے جسے اُس سے پہلے کے ڈرامہ نگار برت نہ گئے ہوں۔ شیکسپیئر نے بعض غیر اہم خصوصیات کو اہم بنا کر اور بعض اہم کو غیر اہم بنا کر، نئی ترتیب اور نئے آہنگ سے یکجا کر دیا اور وہ صورت دے دی کہ وہ مروجہ روایت سے وابستہ بھی تھی اور اس سے الگ بھی۔ غالب نے بھی یہی کیا۔ غالب کے زمانے تک کوئی ایسی مثال کسی شاعر کے سامنے نہیں تھی جو کسی طرح عربی، فارسی اور اُردو روایت سے باہر کی ہوتی لہٰذا اس صورت میں ہمیں یہ نہیں دیکھنا چاہیے کہ غالب کیا کچھ نہ کر سکے بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ ایک روایت کے اندر رہ کر انھوں نے کیا کچھ کیا اور اُسے کیا سے کیا بنا دیا۔ کون سا فلسفہ ایسا ہے جس کی مثال ان کے کلام سے نہ دی جا سکے اور کون سا جذباتی اثر ہے جو اُن کے ہاں نہیں ملتا۔ ان کی آزادہ روی ہر رنگ سے بالاتر ہے اور وہ ہر رنگ پر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کر کے اسے درجۂ کمال تک پہنچا دیتے ہیں۔ ان کے گلستانِ ادب میں ایسے رنگا رنگ پھول کھلے ہیں جو ہر جگہ نئے پیکر میں ملبوس نظر آتے ہیں اور اس طور پر کہیں اور نظر نہیں آتے۔

جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ غزل کا ہر شعر، مضمون و خیال کے اعتبار سے الگ ہوتا ہے۔ یہی صورت ڈرامے میں ہوتی ہے کہ ہر کردار الگ الگ ہوتا ہے اور الگ الگ بات کرتا ہے۔ جس سے ڈرامے میں ارتقائی حرکت پیدا ہوتی ہے۔ ڈرامہ نگار کی طرح غالب کے ہاں بھی ہر کردار کے لیے الگ الگ رنگ بنانے کی پوری صلاحیت ہے۔ مجھے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ غزل کا ہر شعر ایک کردار کا مکالمہ ہے جس سے غزل میں ارتقائی عمل نمایاں ہوتا ہے۔ غالب کا فن ڈرامہ نگاری کا فن نہیں ہے بلکہ غزل کا فن ہے جس میں خود شاعر مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب کی غزلوں کو اس زاویے سے دیکھیے تو ان کے اندر بے شمار کردار موجود ہیں اور ہر کردار اپنا الگ خیال، اپنی الگ زبان، اپنا الگ لہجہ اور راگ رکھتا ہے۔ اکثر ایک ہی غزل میں مختلف کردار بولتے نظر آتے ہیں مثلاً ایک غم زدہ کردار اپنی ناامیدی کا یوں اظہار کرتا ہے:

رہی نہ طاقتِ گفتار اور اگر ہو بھی　　　تو کس امید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے

ایک کردار جس کی انا مجروح ہوئی ہے، یہ کہتا ہے:

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا　　　وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

اسی طرح ایک غزل کا کردار دل گرفتہ ہو کر آنسو بہاتا ہے اور کہتا ہے:

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

دوسرا اس سے ہمدردی رکھتے ہوئے تسلی دیتا ہے اور کہتا ہے:

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

پھر پہلا کردار خاموش ہو کر افسردگی کے ساتھ کہتا ہے:

غالبِ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا کیجیے ہائے ہائے کیوں

اردو غزل کو اس نئے زاویۂ نظر سے بھی دیکھنے کی ضرورت ہے۔ مجھے تو اس میں نئے در وا ہوتے نظر آ رہے ہیں۔ ہر غزل میں ایک الگ موڈ ہوتا ہے اور اُسے کسی ڈرامائی کردار کا مکالمہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ غالب کی سیال طبیعت ایک رنگ میں قرار نہیں پاتی اور طرح طرح کے رنگ اُبھارتی ہے لیکن ہر رنگ میں اُن کی انفرادیت موجود ہے اور یہی ان کا کمال ہے۔ اسی انفرادیت کی وجہ سے آپ غالب کے شعر کو کسی کے کلام میں نہیں ملا سکتے۔ وہ وہیں آپ سے مخاطب رہے گا کہ میں ان کا نہیں غالب کا زائیدہ ہوں۔

غالب کی شاعری میں عجیب زندگی، جان اور انفرادیت ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ نوائے سروش سُن کر وہ قلم چلا رہے ہیں۔ وہ بھٹکتے بھی ہیں، ان کے قدم لڑکھڑاتے بھی ہیں مگر ان کے سارے تخلیقی عمل میں نوائے

سروش ہمیں ضرور سنائی دیتی ہے۔ غالب کے ہم عصروں کے لیے شاعری ایک قسم کی ہنرمندی و دست کاری تھی اور وہ اسی لیے اُن پر ہنستے اور مذاق اُڑاتے تھے۔ اسی پر غالب نے کہا تھا:

ہمارے شعر ہیں اب صرف دل لگی کے اسدؔ
کھلا کہ فائدہ عرضِ ہنر میں خاک نہیں

غالب اس ''کھیل'' میں ایک زائد (ایکسٹرا) کھلاڑی کی طرح شریک ہوئے۔ وہ محض فن کار ہی نہیں بلکہ اپنی مخصوص نظر اور زندگی کا ایک خاص خداداد شعور و تجربہ بھی رکھتے تھے۔ دوسروں سے وہ خود کو خاندانی اور ذہنی اعتبار سے مختلف سمجھتے تھے۔ انھیں جو کچھ دکھائی دے رہا تھا وہ دوسروں کو نظر نہیں آرہا تھا۔ اپنے اس مخصوص تجربے کو ادا کرنے کے لیے ان کے پاس کوئی نیا طریقہ نہیں تھا اسی لیے انھوں نے مروجہ ہیئت اور طریقوں ہی سے کام لے کر اپنے نئے اور مخصوص تجربوں کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ یہ تجربے تخیلی بھی تھے اور ذہنی بھی۔ اردو شاعری میں اب تک محض تخیلی تجربوں کو ادا کرنے کی گنجائش پیدا ہوئی تھی۔ غالب کے سامنے عرفیؔ و بیدلؔ کی مثال ضرور موجود تھی جو تخیل و ذہن کا امتزاج کرتی تھی:

مطربِ دل نے مرے تارِ نفس سے غالبؔ ساز پر رشتہ، پئے نغمۂ بیدلؔ باندھا

مگر یہ راستہ بھی ان کے لیے ناکافی تھا اسی لیے وہ ہمیشہ یہی محسوس کرتے رہے کہ وہ اپنے دل کی بات پوری طرح نہ کہہ سکے:

نہ بندھے تشنگیِ شوق کے مضموں غالب
گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا
میں جو گستاخ ہوں آئینِ غزل خوانی میں
یہ بھی تیرا ہی کرم ذوق فزا ہوتا ہے

مگر جو میڈیم انھیں میسر تھا، اُسے وہ خوب خوب اپنے تصرف میں لائے اور انھوں نے ''آئینِ غزل خوانی'' کی شان میں گستاخی سے بھی گریز نہیں کیا۔ ان کا تجربہ ''مرکوزیت'' لیے ہوئے تھا، اسی لیے معنی خیز تھا۔ ان کے اظہار کے لیے صرف موجود اُردو زبان کافی نہیں تھی اس لیے انھیں اپنے تجربے کے اظہار کے لیے فارسی زبان کی مدد اور سہارے کی بھی ضرورت تھی۔ مگر اس پر بھی پوری بات اور پورے مطلب کو دو مصرعوں میں سمو دینا مشکل بلکہ بہت مشکل تھا۔ اسی لیے ہم اکثر مقامات پر دیکھتے ہیں کہ کہیں ان کے تجربے کے پیچھے موجود معانی دب گئے ہیں۔ کہیں یہ تجربہ ایسے چھپ جاتا ہے کہ بہت غور کرنے پر معنی تک رسائی ہوتی ہے۔ ان کی اس مشکل کو ان کے ہم عصر نہ سمجھ سکے۔ ان کا مخصوص تجربہ، جس طرز کا متلاشی تھا، وہ آسان اور روایتی نہیں تھا۔ اُسے آسان بنانا بھی مشکل تھا۔ اس دور میں اُن کا یہی تخلیقی مسئلہ تھا لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ان کے طرز نے خود کو قائم کرلیا اور پڑھنے والے، غور و فکر کے بعد، ان کے اشعار کو سمجھ کر لطف لینے لگے۔ اُن کے کلام کی

جتنی شرحیں لکھی گئی ہیں اور آج تک لکھی جا رہی ہیں کسی دوسرے شاعر کو یہ مرتبہ حاصل نہیں ہوا۔ آج غالب کے اشعار قدم قدم پر ہمارے دلوں اور ذہنوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ غالب کو خود بھی یہی احساس تھا کہ وہ ''عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ'' ہیں اور ان کے شعر کی شہرت اُن کے بعد ہوگی:

ع　　　شہرت شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن۔

غالب ایک ایسی شاعری کے موجد ہیں جس کو پوری طرح محسوس کرنے سے پہلے، سمجھنا بھی ضروری ہے۔ یہی چیز ان کو اُردو کے تمام شعرا سے ممتاز کرتی ہے اور انھیں دنیا کے دانش ور (Intellectual) شاعروں کی صف میں لا کھڑا کرتی ہے۔ ان کی شاعری اپنا پورا اثر ایک دم نہیں ڈالتی بلکہ جیسے جیسے ہم اس سے مانوس ہوتے جاتے ہیں اس کا اثر بڑھتا جاتا ہے۔ ان کے شعر کا غنائی اثر ہمیں ایک دم سے پکڑ تو ضرور لیتا ہے چاہے ہم اُسے پوری طرح سمجھیں یا نہ سمجھیں مگر جیسے جیسے ہم اس پر سر دُھنتے جاتے ہیں ویسے ویسے ہم اُسے سمجھتے بھی جاتے ہیں اور ہمارے لطف میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ پھر ہم اُس مقام پر پہنچ جاتے ہیں جہاں معنی و اثر ایک ساتھ، ایک شعلے کی طرح، ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔ یہ عمل خاص طور پر اُن غزلوں میں ہوتا ہے۔ جنھیں صاف اور آسان کہا جاتا ہے لیکن یہاں بھی معنی خیزی قیامت کی ہوتی ہے۔ بقول اختر اقبال کمالی: ''غزل کی شاعری میں جانی پہچانی کیفیات کو سلیقے اور حسن کے ساتھ پیش کرنے کی مثالیں تو بکثرت ملتی ہیں لیکن ''شناسائی'' میں ''اجنبیت'' کا یہ احساس، یہ چونکا دینے والی کیفیت غالب ہی کا حصہ ہے جس کی بدولت کلامِ غالب کثرتِ مطالعہ کے باوجود کبھی فرسودہ معلوم نہیں ہوتا'' [۳]۔

غالب ایک ایسے دور کے فرد ہیں جب زندگی کی پرانی اور آنے والے دور کی قدریں ایک دوسرے سے برسرِ پیکار تھیں۔ وہ اُن شاعروں میں سے نہیں ہیں جو ایک معاشرے کے عروج یا کمال کے وقت ظہور کرتے ہیں اور اُن کو جو 'میڈیم' ملتا ہے وہ ارتقا کرتا ہوا ہوتا ہے اور وہ اسے کمالِ ارتقا تک پہنچا دیتے ہیں بلکہ ایسے دور میں ظہور کیا جب ایک معاشرہ مٹ رہا تھا اور ان کا کام یہ تھا کہ وہ اسے مٹنے سے بچائیں۔ انھوں نے اس مٹتے ہوئے زمانے کے تمام نقوش کو اپنایا، انھیں طرح طرح سے بنایا اور اُبھارا۔ اس عمل میں کبھی کامیاب ہوئے کبھی ناکام مگر ایسا ضرور کر گئے کہ جیسے جیسے زمانہ گزرتا جاتا ہے وہ انھیں فارسی روایت کی تقلید کے دور کا سب سے بڑا اور سب سے اہم شاعر تسلیم کرتا جاتا ہے۔

۲

اگر برصغیر پاک و ہند کی تہذیبی تاریخ کو غور سے دیکھا جائے تو ولی دکنی سے لے کر داغ دہلوی تک شاعری ایک ہی تہذیبی احساس کی ترجمانی کر رہی ہے۔ اردو شاعری کی وہ تمام روایات جن کی ابتدا حسن شوقی، قلی قطب شاہ اور ولی سے ہوتی ہیں اور جس میں میر، سودا اور درد جیسے بڑے شاعر اسی روایت کے منظر کو روشن

کرتے ہیں، اختتام پر ذوق و غالب، انیس و دبیر، آتش و ناسخ اور داغ و امیر مینائی تک پہنچتی ہے۔ یہ سب شاعر اسی طویل تہذیبی دور کا حاصل ہیں۔ غالب نے اردو شاعری کو فکر کے ساتھ فن کی عظمت سے معمور کرنے کا کام کیا۔ اردو شاعروں میں ذہنی و فکری عنصر اگر کہیں ملتا ہے تو وہ غالب کے ہاں ہے۔ فلسفہ سب باندھ لیتے ہیں۔ ناسخ نے بھی باندھا ہے۔ تصوف پر سب ہی کا روایتی عقیدہ ہے۔ میر و آتش نے بھی باندھا ہے مگر غالب ان تمام ذہنی و فکری عوامل کی تہوں تک پہنچتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ فلسفی شاعر کی وہ ہمارے ہاں پہلی مکمل مثال ہیں، اسی لیے اقبالؔ نے ان کا مقابلہ گوئٹے سے کیا ہے اور آج جب بڑے شاعر کے لیے مفکر ہونا بھی ضروری سمجھا جاتا ہے، ہمیں اُردو ادب میں کوئی دوسرا دکھائی نہیں دیتا۔

یہ بھی مسلم ہے کہ مقبولیت کے اعتبار سے بھی کوئی دوسرا غالب تک نہیں پہنچتا۔ ایک طرف وہ بڑے اعلیٰ پایہ کے شاعر ہیں اور لوگ ان کے اشعار پر غور و فکر میں مصروف رہتے ہیں۔ دوسری طرف عام انسان بھی ان کے نام اور اشعار سے واقف ہے۔ اُن پر اردو میں چھوٹی بڑی کئی فلمیں بھی بن چکی ہیں۔ عامی بھی ان کی غزلیں گاتے ہیں اور خواص بھی ان کی غزلوں سے لطف اُٹھاتے ہیں۔ رقص و سرود کی محفلوں میں غالب کی غزلوں کی فرمائش ہوتی ہے۔ عام اردو داں سے پوچھا جائے کہ اردو زبان کا سب سے بڑا شاعر کون ہے تو وہ غالب ہی کا نام لے گا۔ ان معنی میں انھیں اردو زبان کے قومی شاعر (National Bard) کا درجہ اسی طرح حاصل ہو جاتا ہے جیسے انگریزی میں شیکسپیئر کو، روسی زبان میں پشکن کو، جرمنی میں گوئٹے کو، فرانس میں وکٹر ہیوگو کو اور امریکہ میں لانگ فیلو کو حاصل ہے۔ ہر شخص، چاہے وہ کچھ جانتا ہو یا نہ جانتا ہو، غالب کا نام لے کر کھِل اُٹھتا ہے۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ غالب سے زیادہ قابلِ اقتباس اور حوالے کے لیے موزوں (Quotable) کوئی دوسرا شاعر نہیں ہے۔ اُن کے اشعار، اقوال کی طرح، ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ سفرِ زندگی کے مختلف موڑوں پر غالب کے شعر ذہن کے دریچوں سے جھانکتے ہیں اور ہمارے معمولی تجربے کو عجیب انداز میں روشن کر دیتے ہیں۔ ان کے کلام کی یہ صفت کہ وہ قوم کے ہر فرد کے لیے مختلف مواقع پر تسکین کا باعث ہوتا ہے، اردو کے کسی اور شاعر کو شاید ہی حاصل ہو۔ غالب کا ایک شعر ایک قول کا سا درجہ رکھتا ہے جو انسان کے دل سے خاص موقع پر اسی طرح برآمد ہوتا ہے جیسے یہ شعر یا مصرع خود اس نے کہا ہو۔ غالب کے ساتھ ہر شخص کا اپنا الگ معاملہ ہے۔ اتنے مختلف انسانوں کے اتنے مختلف تجربات اور غالب کی ہمراہی وہ اعجاز ہے جس سے غالب کی شاعری کے تنوع کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ غم کے عالم میں ان کے غم زدہ اشعار کا تزکیہ (Katharsis) کر دیتے ہیں اور بے کسی کے عالم میں امید کی وہ روشنی دیتے اور دل میں وہ عزم پیدا کرتے ہیں جس کا مشکل سے کوئی دوسرا مقابلہ کر سکتا ہے۔ غالب کی یہ بڑائی بھی قابلِ توجہ ہے کہ اُن کی نثر بھی ان کی شاعری کی طرح زندہ ہے۔ وہ پورے مصنف ہیں۔ ایک طرف یک طرفہ نظر رکھنے والے نقاد جیسے عبداللطیف مرحوم تھے، ان کے ہاں بیان کی غلطیاں نکالتے ہیں اور ان کو انگریزی شاعر گرے (Gray) کی

طرح عبوری دور (Transitional) کے شاعر کا درجہ دیتے ہیں اور دوسری طرف وہ لوگ ہیں جیسے عبدالرحمٰن بجنوری جو اُن کے کلام کو الہامی کہتے ہیں اور ان کی ہر خامی میں پنہاں راز کو بتاتے اور دکھاتے ہیں۔ یاد رہے کہ غالب کو کسی تنقیدی کمرے کے اندر بند نہیں کیا جا سکتا۔ جب بھی یہ کوشش ہوتی ہے تو وہ ذرا دیر بعد کمرے سے باہر تازہ ہوا میں کھڑے اور اپنے شعر سناتے نظر آتے ہیں۔ چاہے وہ نظم لکھیں یا نثر ان کے ہاں ادب کی روح، اپنی پوری زندگی کے ساتھ موجود رہتی ہے۔ بیسویں صدی کے عظیم شاعر اقبال نے انھیں اُستاد تسلیم کیا ہے۔ اس صدی کے فکشن نگار اکثر ان کے اشعار ہی سے اپنی تصنیف کے نام رکھتے ہیں اور ان کے اشعار کو اپنے ناول، افسانوں، ڈراموں کا موٹو (Motto) بناتے ہیں۔ اقبال نے غالب کے بارے میں جو نظم لکھی تھی اس کے دو شعر یہ ہیں:

فکر انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا		ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا
لطفِ گویائی میں تیری ہم سری ممکن نہیں		ہو تخیل کا نہ جب تک فکرِ کامل ہم نشیں

اقبال ہی نے غالب اور گوئٹے کا مقابلہ کیا۔ اپنی نظم ''شعرا'' میں اقبال نے براؤننگ، بائرن، رومی اور غالب کے روپ دکھائے ہیں اور غالب کی زمین ہی میں دوسرے شعرا سے اشعار کہلوائے ہیں۔ دنیا کے عظیم شاعروں کی طرح غالب بھی قوم کے رگ و پے میں سرائیت کر گئے ہیں اور ہمارے بہترین تہذیبی ترجمان بن گئے ہیں۔ تخلیقی صلاحیتوں اور معیارِ عظمت کے اعتبار سے وہ رومی، حافظ، شیکسپیئر، دانتے اور گوئٹے وغیرہ ہی کی صف میں کھڑے ہیں لیکن غالب، آزاد طبعی کے باوجود، ایک ایسے طائر ہیں جو ایک پنجرے میں محصور ہو اور پر پھڑ پھڑا رہا ہو مگر وہ ظرف تنگ نائے غزل کے حصار کو تخلیقی سطح پر قبول نہیں کر لیتے بلکہ ''آئینِ غزل خوانی'' سے ''گستاخی'' کر کے اسے توڑ کر نکلنے کی کوشش بھی کرتے ہیں:

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر		کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے
گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی		یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا

ان کے جنونِ عشق کے انداز وہی ہیں جو کھلی فضا میں اُڑنے والے آزاد پرندوں کے ہوتے ہیں۔ ان کی شاعری وہ اعجازِ مسیحائی ہے جو ہماری قوتِ فکر کو متاثر کرتا ہے اور معنی کا ایک بحرِ بے کراں سامنے لاتا ہے جس میں ہم زندگی بھر غوطہ زن رہتے ہیں۔ شاعرانہ قوت کا یہ پُراسرار زور غالب کو عظمت و علوّیت کی سطح پر لا کر آفاقی شاعروں کے ساتھ لا کھڑا کرتا ہے۔ غالب کو شدید احساس تھا کہ ان کے عہد اور ان کے زمانے والوں نے انھیں نہیں سمجھا۔ علائی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: ''مجھے اپنے ایمان کی قسم میں نے اپنی نظم و نثر کی داد بہ اندازۂ بالیست پائی نہیں۔ آپ ہی کہا آپ ہی سمجھا۔ قلندری و آزادگی، ایثار و کرم کے دواعی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں بقدر ہزار یک ظہور میں نہ آئے''[۴]۔

(۳)

اردو غزل پر غالب کے اثرات:

اگر یہ کہا جائے کہ غالب اُردو کے سب سے بڑے غزل گو ہیں تو لوگ اس سے اختلاف کرتے ہوئے شاید یہ کہیں گے کہ غزل کا جو معیار حافظ و سعدی نے قائم کیا تھا اس پر میرؔ زیادہ پورے اُترتے ہیں۔ میر شاعری کا بحرِ بے کراں ہیں مگر جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ غالب کے بعد اُردو غزل نے جو رنگ بدلا تو وہ میر کے ساتھ مگر اس سے زیادہ غالب سے متاثر ہوئی۔ غالب نے غزل کو ایک نیا رُخ دیا اور یہ رُخ اتنا اہم تھا کہ اس نے غزل گوئی اور ''جدید نظم'' کے لیے وہ راہ کھول دی جس پر آج تک شاعر اپنا تخلیقی سفر طے کر رہے ہیں۔ اب یہاں یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ وہ نئی راہ کیا تھی؟ اختصار کے ساتھ اس کا تجزیہ یوں کیا جا سکتا ہے کہ:

(۱) غزل کے مخصوص موضوع یعنی عشق کو غالب نے ترک نہیں کیا بلکہ اس تصورِ عشق میں زندگی کے رنگا رنگ موضوعات شامل کر دیے۔ اس سے دو صورتیں سامنے آئیں۔ ایک یہ کہ اس میں عاشقانہ شاعری کی رمزیت و اشاریت تو قائم رہی مگر اس میں ایسی معنی خیزی پیدا ہوگئی کہ غزل کے اشعار زندگی کے اور پہلوؤں کی ترجمانی بھی کرنے لگے۔ اس طرح غزل میں غیر معمولی وسعت پیدا ہوگئی۔ دوسری صورت یہ سامنے آئی کہ عشق و عاشقی کو الگ کر کے حالات و واقعاتِ زمانہ، انسانی نفسیات کی گہری پرتیں اور زندگی کے اخلاقی و مثبت پہلو غزل میں شامل ہو گئے۔ اس دوسری صورت کو الطاف حسین حالؔی اور اقبالؔ نے اُٹھایا۔ ایک نے غزل کو اخلاقی لے دی اور دوسرے نے اس پیغمبرانہ صفت سے معمور کر دیا۔

(۲) غالب کی غزل نے ''تنقیدِ حیات'' کو اپنے دامن میں سمیٹ کر اُسے نئی وسعتوں سے ہم کنار کیا۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ ''تنقیدِ حیات'' کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ شاعر اپنی شاعری کے ذریعے جن تصورات کو پیش کرے ان کا اطلاق ساری زندگی پر ہوتا ہو اور وہ ''حق'' معلوم ہوں۔ غالب کا تخلیقی عمل اس کی دو صورتیں اختیار کرتا ہے۔ ایک یہ کہ غالب اپنی غزل میں اپنی نفسیات کے باطن اور انسان کے باطن کا ایسا عالَم پیش کرتے ہیں جو عام عالَم سے الگ بھی ہے اور بالکل انفرادی بھی:

نگہ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے اسدؔ
ہے چراغاں خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے
(۱۸۱۶ء)

دوسری صورت یہ بنی کہ غالب نے خارجی طور پر زندگی کا ایسا نقشہ پیش کیا کہ زندگی کی یہ خارجی تصویر، جس پر باطن کی چوٹ پڑ رہی ہے، واضح طور پر سامنے آ گئی اور شعر میں زمانہ، انسان اور تہذیب ایک ساتھ نظروں کے سامنے آ گئے:

یا شب کو دیکھتے تھے کہ گوشۂ بساط　　دامانِ باغباں و کفِ گل فروش ہے
یا صبح دم جو دیکھیے آ کر تو بزم میں　　نے وہ سرور و سُور نہ جوش و خروش ہے

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی　　　　اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

(۳) غالب کی تنقیدِ حیات میں زندگی کے مثبت پہلوؤں پر زیادہ زور ہے۔ اُن کے اشعار غم سے ڈھاتے نہیں ہیں بلکہ امید و حوصلہ دیتے ہیں۔ اُردو کے دو بڑے شاعروں میں میرؔ غم زدہ کرتے ہیں اور میر انیس رُلاتے ہیں۔ غالب ناکامیوں میں بھی امید و حوصلہ کی جھلک دکھاتے ہیں:

دیوار بارِ منت مزدور سے ہے خم　　　　اے خانماں خراب نہ احساں اُٹھایئے

(۴) غزل کے طرزِ ادا کے لحاظ سے غالب نے غزل کی روایتی سادگی میں فارسی تراکیب، مشکل پسندی، لطیف معنی اور مابعد الطبیعیاتی رمزیت کا اضافہ کیا اور اُن کے بعد قابلِ ذکر غزل گویوں اور نظم نگاروں نے، زمانے کے اثرات و رجحانات کو دیکھ کر اس طرز سے اپنے اظہار کو قوت عطا کی۔ اقبال کے رنگ میں غالب کا تخلیقی رنگ نمایاں ہے جسے خود اقبال کی انفرادیت نے ایک نئی صورت دے دی ہے۔

(۵) غالب نے غزل میں اپنی مخصوص آواز سے گہری موسیقیت کا اضافہ کیا جو میر کے دھیمے لہجے اور راگ سے مختلف ہے اور جس میں کیف کا وہ عالم ہے کہ شعر الہام معلوم ہوتا ہے۔ اس موسیقیت نے غالب کے بعد کی غزل کو متاثر کیا۔

(۶) غالب نے بدلتی ہوئی زندگی کی آنے والی ضروریات کا اندازہ لگا کر، شاعری کے معنی اور بیان میں، جو تبدیلیاں کیں، اُس نے اردو شاعری اور خصوصاً غزل کا رُخ موڑ دیا۔ یہ شعر کہہ کر:

بقدرِ شوق نہیں ظرفِ تنگنائے غزل
کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

غالب نے اپنے تخلیقی مسئلے کو بیان کیا ہے۔ اس وسعت کو انھوں نے مسلسل اور قطعہ بند غزلوں میں تلاش ضرور کیا ہے مگر دراصل یہ اردو شاعری میں نظم گوئی کی آمد و رواج کا خواب تھا جس کی تعبیر جلد ہی حالؔی کے ہاں مل جاتی ہے۔

ان چند باتوں کا اظہار کر کے جب ہم غالب کے بعد کی غزل پر نظر ڈالتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ غالب نے غزل گوئی کا ایک ''مقدمہ'' (Thesis) پیش کیا جو ذوق والی روایتی غزل کی ''ضد'' (Anti Thesis) تھا۔ اس کو تمام اہم غزل گویوں نے قبول کیا اور ہر ایک نے اپنی انفرادیت اور تخلیقی تقاضوں سے اپنے فن میں اس کا ''امتزاج'' (Synthesis) پیش کیا۔ اس کا سراغ بھی غالب کی غزل سے ملتا ہے۔ غالب کے اثر کو ان کے شاگردوں نے تو قبول کیا ہی تھا لیکن ساتھ ہی جوان، ہم عمر اور بزرگ معاصرین مثلاً صدر الدین آزردہ، نواب مصطفیٰ خان شیفتہ اور نوجوان الطاف حسین حالؔی اور دوسرے شعرا نے بھی قبول کیا۔ کسی نے ان کے بیان کی ندرت کو اپنایا، کسی نے خوش طبعی و شگفتگی کو قبول کیا، کسی نے اپنی غزل میں محاورہ و روز مرہ کے زور کو ترک کر کے معنی کی دنیا آباد کرنے کی کوشش کی، کسی نے تصوف و مابعد الطبیعیاتی زاویوں کو اختیار

کیا لیکن ساتھ ہی غزل کی ذوق والی روایت بھی اپنا رنگ دکھاتی رہی۔ یاد رہے کہ تہذیبیں اور اُن کی کوکھ سے پیدا ہونے والے فنون ایک دَم سے نہیں بلکہ اطمینان سے دم توڑتے ہیں۔ یہ عمل مغلیہ تہذیب کے ساتھ بھی اسی طرح ہوا۔ غالب کی معنی خیزی کا اثر ہر رنگ کے غزل گویوں پر ہوا۔ حالؔی نے غزل کے خارجی روپ کا اثر غالب ہی سے لیا اور غالب کے بعد کے شعرا میں اُن کا طرزِ ادا جادو بن کر سر چڑھ کر بولا۔ تہ دار اور پے چیدہ خیالات و معانی کے اظہار کے لیے فارسیت کا اثر اردو غزل میں غالب ہی کے ذریعے مقبول ہوا۔ اسی طرح غالب کی امیجری کو بھی دوسرے شعرا نے اپنی شاعری میں تخلیقی رنگ اُبھارنے کے لیے اپنایا۔ اقبالؔ، غالبؔ اور حالؔی سے مل کر بنے ہیں۔ حالی نے انھیں مقصدِ شاعری کا عطیہ دیا تو غالب نے مابعد الطبیعیاتی اظہار کے لیے اپنے طرزِ ادا کا تحفہ پیش کیا۔ اسی لیے غالب اور اقبال کے طرز میں گہری مناسبت و مشابہت پائی جاتی ہے۔ غالب کی غزل کی مخصوص آگ اور مخصوص راگ بھی اقبال کے ہاں ایک انفرادی صورت اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ غالب کی انفرادیت اُردو شاعری کی وہ نئی بنیاد ہے جس پر آگے چل کر ایک بڑی عمارت ایستادہ ہوئی۔

عہد حاضر کے نامور غزل گویوں مثلاً حسرت موہانی، اصغر گونڈوی، یگانہ چنگیزی، فانی بدایونی، فراق گورکھپوری، جگر مراد آبادی اور فیض احمد فیض کو دیکھیے یا نظم گو شعرا جیسے جوش ملیح آبادی وغیرہ کو دیکھیے ان سب پر غالب کا اثر واضح اور نمایاں ہے۔ یگانہ غالب شکن ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں لیکن اس بُت شکنی سے جو وہ نیا بُت بناتے ہیں وہ خود غالب کے ردِعمل کی پیداوار ہے۔ حسرت موہانی کی غزل کے لحن و راگ میں غالب کا لحن شامل ہے مثلاً یہ غزل ہی لیجیے جس کا مطلع اور ایک شعر یہ ہے:

نگاہِ ناز جسے آشنائے راز کرے　　　وہ اپنی خوبیِ قسمت پہ کیوں نہ ناز کرے
جنوں کا نام خرد پڑ گیا خرد کا جنوں　　　جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے

اصغر گونڈوی پر بھی غالب کا اثر نمایاں ہے۔ وہ اپنی غزل میں غالب ہی کا راگ جگاتے ہیں اور خصوصاً جب مسائل تصوف اور مابعد الطبیعیاتی امور کو اپناتے ہیں تو وہ غالب کی آواز سے قریب تر ہو جاتے ہیں:

عشووں کی ہے نہ اس نگہِ فتنہ زا کی ہے　　　ساری عطا مرے دلِ شورش زدہ کی ہے
نہ یہ شیشہ نہ یہ ساغر نہ یہ پیمانہ بنے　　　جانِ مے خانہ تری نرگسِ مستانہ بنے
رند جو ظرف اٹھا لیں وہی ساغر بن جائے　　　جس جگہ بیٹھ کے پی لیں وہی میخانہ بنے

اصغر گونڈوی کے ہاں تراکیب تراشنے کا رجحان بھی غالب ہی کے اثر سے ان کی غزل میں آیا ہے۔ فانؔی بدایونی کے رنگِ سخن میں غالب کی آواز کا اثر واضح اور نمایاں ہے۔ فانی درد و غم کے شاعر ہیں لیکن طرزِ ادا میں ان پر غالب کا اثر گہرا ہے:

شاید میں در خورِ نگہِ گرم بھی نہیں　　　بجلی تڑپ رہی ہے مرے آشیاں سے دور

بہار نذرِ تغافل ہوئی خزاں ٹھہری خزاں شہیدِ تبسم ہوئی بہار آئی

جگر مراد آبادی نے، جن کی شہرت کی بنیاد مشاعروں پر قائم تھی، ہمیشہ غالب کو اپنا ہیرو تسلیم کیا اور غالب کے راستے پر چلنے کی کوشش میں اپنے طرزِ اظہار کے گیسو سنوارتے رہے مگر ایسے جیسے جھول رہے ہوں:

بہارِ لالہ و گل شوخیِ برق و شرر ہوکر وہ آئے سامنے لیکن حجاباتِ نظر ہوکر

تقدیر نے اسے بھی نظر سے چھپا دیا روئے لپٹ کے گردِ پسِ کارواں سے ہم

فراق گورکھپوری کا مزاج غالب کے مزاج سے لگا نہیں کھاتا۔ اُن کا لحن میر و آتش سے زیادہ قریب ہے لیکن طرزِ ادا میں وہ غالب کو نظر انداز نہیں کرتے۔ یہاں غالب بھی اُن کا ساتھ دیتا ہے۔ اسرار الحق مجاز اور معین احسن جذبی کے ہاں بھی غالب کا ہلکا سا اثر نظر آتا ہے۔ فیض ایک ایسے شاعر ہیں جنھوں نے غزل میں بہت کچھ شامل کیا ہے۔ اُن کی غزل پر غالب کا اثر خصوصاً غم روزگار کے تعلق سے بہت واضح ہے۔ اُن کے طرزِ ادا، ان کے لحن اور لفظیات میں بھی غالب کی سانس ہوا لے رہی ہے:

ہے خبر گرم کہ پھرتا ہے گریزاں ناصح گفتگو آج سرِ کوئے بتاں ٹھہری ہے

ادائے حسن کی معصومیت کو کم کر دے گناہ گار نظر کو حجاب آتا ہے

غم عشق اور غم روزگار کی آویزش میں غالب کے ہاں تصورِ محبوب بدل جاتا ہے۔ غالب کا یہ شعر پڑھیے:

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

فیض کے ہاں بھی جو تصورِ محبوب اُس نظم میں جس کا ایک مصرع ''مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ'' ہے غم عشق پر غم روزگار غالب آجاتا ہے۔ یہ بھی نئے زمانے کی بدلتی ترجیحات کا نتیجہ ہے جسے غالب نے اپنے طور و انداز سے دیکھ لیا تھا۔

ان سب غزل گویوں پر غالب کے اثر کی ایک جھلک سے یہ بات یقیناً واضح ہو جاتی ہے کہ غالب کی غزل گوئی خود ایک روایت بن گئی ہے اور غالب کے بعد کی غزل اسی روایت سے مستفیض ہوئی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو غالب کے خیال اور طرز کی وسعت ہے جو ہر نئے شاعر کی انفرادیت سے مفاہمت کا پہلو پیش کر دیتی ہے اور دوسری وجہ بدلتے ہوئے زمانے کے راگ و رنگ سے غالب کی وہ ہم آہنگی ہے کہ جو شاعر آتا ہے وہ اُن کی زبان اپناتا ہے اور اپنی طرح پر اُن کا سا راگ چھیڑتا ہے۔ غالب ایک ایسے زمانے میں منظر پر بلند و نمایاں ہوئے جب وہ بدل رہا تھا۔ مروجہ روایتِ غزل دم توڑ رہی تھی اور نئی غزل غالب کی کوکھ سے جنم لے رہی تھی اسی لیے اُن کے بعد نئے شعرا کے لیے غالب کے تتبع کے علاوہ کوئی اور راستہ نہیں تھا۔ غالب نے نئی غزل کو جنم دیا اور اسے پروان بھی چڑھایا۔ غالب گزر جانے والے زمانے سے زیادہ آنے والے زمانے کے فرد ہیں اور اسی لیے ان کا اثر وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتا جاتا ہے اور بڑھتا رہے گا۔

حواشی:

[۱] کلامِ غالب کا ایک رُخ، اسلوب احمد انصاری، مشمولہ "تنقید غالب کے سو سال"، مرتبہ سید فیاض محمود، ص ۴۹۴، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۲] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، ص ۵۱۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۳] کلام غالب میں تمثالِ شعری کا مقام، اختر اقبال کمالی، مشمولہ تنقیدِ غالب کے سو سال، مرتبہ سید فیاض محمود، ص ۵۷۳، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۴] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص ۳۰۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

چھٹا باب

غالب کی فارسی شاعری

ہندوستان میں فارسی زبان اوراس کے شعروادب کی روایت، دہلی سلطنت کے قیام کے ساتھ ہی، اہمیت اختیار کر چکی تھی اور یہی روایت آگے چل کر شہنشاہ اکبر کے عہد سے ہوتی نہ صرف غالب کے زمانے تک جاری وساری رہی بلکہ بیسویں صدی عیسوی میں اقبالؔ کی شاعری کی صورت میں بھی ہم تک پہنچی۔ میر وسودا، مومن وشیفتہ، آزردہ وصہبائی اور بے شار چھوٹے بڑے شاعروں نے اردو کے ساتھ ساتھ فارسی میں بھی طبع آزمائی کی۔ انیسویں صدی تک ہماری تاریخ کے بنیادی مآخذ فارسی زبان ہی میں ملتے ہیں۔ اس زمانے میں کم وبیش تمام تعلیم یافتہ افراد فارسی زبان وادب سے واقف تھے۔ غالبؔ نے بھی، اپنے ہم عصروں کی طرح، اپنی تعلیم کی ابتدا فارسی زبان سے کی۔ اس دور میں فارسی زبان کی وہی حیثیت واہمیت تھی جو آج انگریزی زبان کی ہے۔ غالب نے بھی، فارسی کی اہمیت وحیثیت کے پیش نظر، فارسی زبان کو شعر گوئی اور نثر نگاری کا ذریعہ بنایا لیکن آج ہم دیکھتے ہیں کہ اُن کی شہرت وعظمت کی بنیاد ان کے مختصر اُردو دیوان اور اُن کے اُردو خطوط پر قائم ہے۔ ۱۸۰۲ اشعار پر مشتمل دیوانِ اُردو نے غالب کی شہرت کو چار دانگ عالم میں پہنچا دیا ہے، جب کہ دس ہزار چار سو چوبیس اشعار [۱] پر مشتمل ان کا کلیاتِ فارسی ہماری نظروں سے اوجھل ہے۔ غالب نے اپنی فارسی شاعری اور فارسی نثر پر فخر کرتے ہوئے خود کو فارسی شاعر کہلوانے اور منوانے پر ہی زور دیا ہے:

میں کون اور ریختہ کیا اس سے مدعا
جز انبساطِ خاطرِ حضرت نہیں مجھے

فارسی بیں تا بہ بینی نقشہائے رنگ رنگ
بگذر از مجموعۂ اردو کہ بیرنگِ من است

فارسی بیں تابدانی کا ندر اقلیم خیال
مانی وارژنگم و آں نسخۂ از تنگِ من است

''یادگار غالب'' میں مولانا حالی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''مرزا کے کلام میں جو چیز سب سے زیادہ گراں قدر ہے وہ ان کی فارسی نظم ونثر ہے'' [۲]

مرزا غالب اُن تمام نامور شعرائے فارسی کے کلام سے گہری واقفیت رکھتے تھے، جنھوں نے فارسی شعروادب میں تخلیقی سطح پر کارہائے نمایاں انجام دیے تھے۔ ان سب کے اثرات ان کے زبان وبیان پر نظر آتے ہیں اور انھیں شعرا سے وہ سند لیتے تھے اور ان میں بھی انوری، عرفی، خاقانی، طالب آملی، ظہوری، نظیری،

علی حزیں اور بیدل وغیرہ کو وہ اُستاد مانتے تھے۔ بیدل کا اُن کا شاعری پر گہرا اثر ہے اور وہ اس لیے بھی کہ بیدل اور غالب کے مزاج کی بہت سی خصوصیات مشترک ہیں۔ مفکرانہ وحکیمانہ نظر اور تصوف سے لگاؤ میں دونوں ایک دوسرے سے قریب تر ہیں۔ دونوں رجائی خیال کے دل دادہ ہیں اور آتش پسندی وشعلہ نوائی میں ایک دوسرے سے مشابہ ہیں۔ دونوں کے لیے زندگی ایک جدو جہد اور عزم واستقلال کا نام ہے۔ دونوں مشکل پسند ہیں اور طرزِ ادا میں مابعد الطبیعیاتی رنگ کے حامل ہیں۔ طرزِ بیدل کا تتبع غالب کے ہاں محض تقلید نہیں ہے بلکہ ان کے مزاج وفطرت کا تقاضا ہے۔ قصیدہ گوئی میں وہ عرفی سے حددرجہ متاثر ہیں۔ انھوں نے کم و بیش پندرہ قصیدے عرفی کی زمین میں کہے ہیں اور عُرفی ہی کی طرح مفکرانہ وحکیمانہ انداز اختیار کیا ہے۔ دونوں میں جدتِ طبع بھی تھی اور خود پرستی وخودستائی بھی۔ مضمون آفرینی بھی دونوں کے مزاج میں شامل تھی:

کیفیت عرفی طلب از طینتِ غالب　　　جام و گراں بادۂ شیراز نہ دارد

غزل میں بھی نظیری کا اثر غالب کے ہاں موجود ہے لیکن ان سب اثرات کے باوجود وہ اپنی جدتِ طبع وذکاوت سے ان تمام اثرات سے بالاتر ہو کر نکل گئے اور اپنا الگ رنگ بنایا۔

قصیدہ:

غالب نے جن اصنافِ سخن میں اپنا سکہ بٹھایا، وہ قصیدہ، غزل اور مثنوی ہیں۔ قصیدہ غالب کے دور تک فارسی واردو دونوں زبانوں میں سب سے اہم صنفِ سخن تھی۔ خواجہ میر درد کو اس لیے آدھا شاعر کہا گیا تھا کہ انھوں نے کوئی قصیدہ نہیں لکھا۔ ناسخ کو غالب نے ''یک فنا'' اس لیے کہا تھا کہ ناسخ صرف غزل کہتے تھے۔ قصیدے اور مثنوی سے ان کو کوئی علاقہ نہ تھا۔ [۳]

غالب کے کلیاتِ فارسی مطبوعہ ۱۸۶۳ء میں ۶۴ قصیدے ہیں۔ سات قصیدے ''سبد چیں'' اور ''باغ دودر'' میں شامل ہیں۔ اس طرح ان کے کُل فارسی قصائد کی تعداد ۶۴+۷=۷۱ ہو جاتی ہے۔ ان میں بارہ قصیدے حمد، نعت اور منقبت میں ہیں۔ ایک اکبر شاہ ثانی اور پندرہ بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ہیں۔ تین ملکہ وکٹوریا، ایک لارڈ آکلینڈ، دو لارڈ ڈلن برا، ایک ایک چارلس مٹکاف، جیمز ٹامسن، پرنسپ، ہربرٹ ماڈک، اینڈر یو اسٹر لنگ، ولیم فریزر، کالون، ہارڈنگ، ایڈمنسٹن، کیننگ، منٹگمری، لارڈ الگن اور لارڈ لارنس کی مدح میں ہیں۔ تین ولی عہد بہادر فتح الملک مرزا فخرو کی مدح میں، ایک ایک شاہانِ اودھ نصیر الدین حیدر، امجد علی شاہ اور دو واجد علی شاہ کی مدح میں کہے گئے ہیں۔ ایک قصیدہ ضریحیہ ہے جس کے آخر میں مجتہد العصر سید محمد اور سلطانِ عالم واجد علی شاہ کا ذکر آیا ہے۔ تین قصیدے نواب یوسف علی خاں کی مدح میں ہیں جن میں وہ قصیدہ بھی شامل ہے جو غُسلِ صحت پر کہا گیا تھا۔ ان کے علاوہ دو قصیدے وزیر الدولہ نواب ٹونک کی مدح میں، ایک ایک راجا الور شیو دھیان سنگھ اور مہاراجا پٹیالہ کی مدح میں، ایک نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی مدح میں، ایک مفتی

صدر الدین آزردہ اور ایک ضیاء الدین احمد نیر ورخشاں کی مدح میں لکھا ہے۔ ان کے علاوہ ایک مختار الملک سالار جنگ اوّل کی مدح میں اور ایک قصیدہ حسبیہ ہے۔ تین قصیدے نواب کلب علی خاں کی مدح میں اور ایک نظام دکن افضل الدولہ کی مدح میں ہے۔

جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں شاہی کے زمانے میں قصیدہ، ایران و ہندوستان میں موضوع و فن دونوں اعتبار سے، سب سے اہم صنفِ سخن تھا۔ اس میں، ممدوح کی مدح کے ساتھ، عہدِ حاضر کے تاریخی واقعات بھی موضوعِ سخن بنتے تھے۔ قدیم اُردو شاعری میں نصرتی کے وہ قصائد، جو ''علی نامہ'' کا حصہ ہیں، مدح کے ساتھ معاشرتی، سیاسی و تاریخی واقعات پر بھی روشنی ڈالتے تھے۔ اس زمانے میں قصیدہ گو شاعر بھی تھا اور مورخ بھی۔ دانشور بھی تھا اور معلم اخلاق بھی۔ لیکن دورِ زوال میں اس کا دائرہ محدود ہو گیا تھا۔ غالب کے فارسی قصائد بھی موضوع کے اعتبار سے محدود ہیں اور بیشتر قصائد، حمد، نعت و منقبت کو چھوڑ کر، عام طور پر مدحیہ ہیں جو ایک طرف رسم دربار کو پورا کرتے ہیں اور دوسری طرف معاشی و مالی مسائل کا حل بن جاتے ہیں۔ قصیدہ ہی ہر شاعر کے اظہارِ کمال کا ذریعہ تھا اور اسی سے شاعر کی عظمت، حیثیت اور کمالِ فن کا تعین ہوتا تھا۔ ''قصیدے کے شاعری ہی ایک ایسی بلند پایہ شاعری تھی جس میں دیوزادوں جیسا تخیل اور صنّاعوں جیسی میناکاری اپنے بہترین امتزاج کے ساتھ ملتی تھی۔ مرزا خود بھی ارباب سخن میں اس شخص کو مکمل شاعر نہیں مانتے تھے جو قصیدہ نہیں کہہ سکتا تھا'' [۴]

قصیدہ کی، جیسا کہ ہم جانتے ہیں، ہیئت مقرر ہے۔ یہ چوں کہ طبقۂ خواص اور عظیم ہستیوں کے لیے لکھا جاتا ہے، اس لیے اس میں علم و فن، جدّتِ طبع، مضمون آفرینی کا جم کر اظہار کیا جاتا ہے۔ مطلع، تشبیب، گریز، مدح، مدعا اور دُعا قصیدے کے اجزائے ترکیبی ہیں۔ مرزا غالب نے اپنے تخلیقی جوہر، کمالِ فن اور شاعری کا اپنے قصائد میں پوری طرح اظہار کیا ہے۔ اُن کے ہاں ''مطلع، ایسی بے ساختگی سے سامنے آتا ہے کہ سننے والا متوجہ ہو جاتا ہے۔ پھر ''تشبیب'' سے وہ سننے والے کو اپنی رنگینیٔ گفتار سے متاثر کرتے ہیں۔ اس میں موقع و محل کے مطابق کبھی تصوف و حکمت اور فلسفہ و علم نجوم کے نکات پیش کرتے ہیں۔ کبھی دلچسپ پیرائے میں موسم کا حال بیان کرتے ہیں، نمودِ صبح کی دلکش منظر کشی کرتے ہیں، کبھی ناقدریٔ زمانہ کا ساز پُر اثر انداز میں چھیڑتے ہیں جس میں خودستائی کا بیان اثر و تاثیر پیدا کرتا ہے۔ ''گریز'' بھی غالب کے قصیدوں میں فنی اعتبار سے خاص طور پر قابلِ توجہ ہے۔ وہ تشبیب سے اس خوب صورتی سے گریز کی طرف آتے ہیں کہ سننے والے کے دل کی کلی کھل اُٹھتی ہے۔ اسی طرح گریز سے مدح کی طرف آتے ہیں تو یہاں بھی یہی فطری انداز برقرار رہتا ہے لیکن غور سے دیکھیے تو یہاں مدح کے دو رنگ سامنے آتے ہیں۔ ایک وہ مدح جو دل سے نکلی ہے اور جو حمد، نعت و منقبت والے قصیدوں میں خاص طور پر نمایاں ہے اور ایک وہ مدح جو حالات کے تقاضوں کے باعث اُن کی ضرورت تھی۔ قصیدے کا اصل مقصد بھی مدح اور مدعا ہوتا ہے باقی اجزائے ترکیبی کمالِ فن و شاعری سے متاثر کرنے کے کام آتے ہیں۔ غالب کی اَنا انھیں مدح سے روکتی ہے لیکن قصیدہ بغیر مدح کے بے معنی ہے

اس لیے وہ مدح میں بھی ممدوح کی اصل حیثیت کو پیشِ نظر رکھتے ہیں۔ تفتہ کے نام ایک خط میں خود لکھتے ہیں: ''وہ روش ہندوستانی فارسی لکھنے والوں کی مجھ کو نہیں آتی کہ بالکل بھاٹوں کی طرح بکنا شروع کریں۔ میرے قصیدے دیکھو، تشبیب کے شعر بہت پاؤ گے اور مدح کے شعر کمتر۔ نثر میں بھی یہی حال ہے۔ نواب مصطفیٰ کے تذکرے کی تقریظ ملاحظہ کرو کہ ان کی مدح کتنی ہے۔ مرزا رحیم الدین بہادر حیاؔ تخلص کے دیوان کے دیباچے کو دیکھو، وہ جو تقریظ دیوان حافظ کی، موجب فرمائش جان جاکوب بہادر لکھی ہے، اُس کو دیکھو کہ فقط ایک بیت میں اُن کا نام اور اُن کی مدح آتی ہے اور باقی ساری نثر میں کچھ اور ہی اور مطالب ہیں'' [۵]

غالب نے اپنے قصیدوں کی تشبیب میں بہت زورِ کمال دکھایا ہے اور مدح میں ممدوح کے واقعی رتبے کو عام طور پر پیشِ نظر رکھا ہے مثلاً جب وہ نعت میں حضور اکرمﷺ کی مدح کرتے ہیں تو اُن کے دل کی آواز پڑھنے والے کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ اسی طرح جب منقبت میں وہ حضرت علیؓ کی مدح کرتے ہیں تو جوشِ عقیدت میں مدح کا رنگ خلوصِ دل کا اظہار کرتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہاں ان کا دل اور دماغ دونوں پوری طرح شامل ہیں۔ جب وہ شاہوں کی مدح کرتے ہیں تو یہاں بھی ممدوح کی تاریخی حیثیت اور حقیقی اہمیت سامنے رہتی ہے اور مدح مدح میں فرق نمایاں رہتا ہے مثلاً جب وہ بہادر شاہ ظفر کی مدح کرتے ہیں تو اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

اے بہادر شہ خور جلوۂ کیواں پایہ	آں بہادر شہ مہ رایت مریخ سناں
آنکہ از سطوتِ وے رعشہ دور بر اجرام	آنکہ از ہیبت وے لرزہ فتد در ارکاں
آں عدو کُش کہ بیک چو بہ دو جاریش کند	می جہد بسکہ جدا گانہ تیرش پیکاں
حکم شہ راست بر آفاق روائی و رواست	چرخ گرداں چہ کند گرنہ پذیرد فرماں
نتواں گفت کہ رمضاش علی الرغم قضاست	خود قضا باخودش انباز کند در جریاں
گردشِ چرخ بہ پیش دُم رخشش دم سیر	نیک ماناست بہ غلطیدنِ گوئے از چوگاں

مگر جب وہ ملکہ وکٹوریا کی مدح کرتے ہیں، جن کا اقبال ترقی پر ہے، تو یہ اشعار سامنے آتے ہیں:

آں داد گر کہ عہدِ وے از بس فجستگی	یاد از زمانِ سنجر و نوشیر واں دہد
روشن دلے کہ روشن آز آں گشت آفتاب	کافاق را مثالے ازو درعیاں دہد
فرخ دمیکہ عیسی از آں زیست جاوداں	کش فرخی بہ زندگی جاوداں دہد
وکٹوریا کہ کاتب قسمت ز دفترش	توقیعِ خسروی بہ جہاں خسرواں دہد
اندیشہ گر بہ قرض برد رہ بہ منظرش	افلاک راز دور بہ پستی نشاں دہد
فطرت کہ از برائے نمودارِ ہر کمال	آرد مثال وراطۂ درمیاں دہد
تا ہبرِ کاخ جاہِ وے آورد نردباں	زاں لحہ لحہ :بعد کہ دور زماں دہد
زو نقشِ سطح خاک کہ گر کو تہی کند	ایں خشت زیر پایۂ آں نرد باں دہد

یہاں بھی مدح کے انداز میں مبالغہ شامل ہے مگر یہ مبالغہ قرینِ قیاس ہے۔ وہ قصائد جو دوست احباب کی مدح میں لکھے گئے ہیں ان میں غالب کا رنگِ مدح الگ ہے اوران کی مدح بہت کچھ حقیقی ہونے کی وجہ سے دل سے نکلی ہے مثلاً نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی مدح میں جو قصیدہ لکھا گیا ہے وہ اس لیے بھی توجہ کے قابل ہے کہ ایک تو اس کی بحر چھوٹی ہے اور دوسرے یہ بحر غالبؔ نے شیفتگی و شگفتگی سے اس طرح استعمال کی ہے کہ ان کے خلوص کی آواز آج بھی پڑھنے والے تک پہنچ جاتی ہے اور ممدوح کی انفرادیت روشن ہو جاتی ہے:

آں ہُمائے تیز پروازم کہ بال	درہوائے مصطفیٰ خاں می زنم
آن سِی خواجہ کا ندر خواجگی	از عطایش موجِ عماں می زنم
عرفی و خاقانیش فرماں پذیر	سکہ در شیراز و شرواں می زنم
او خرامد مست و من چاوُش وار	بانگ براجرام و ارکاں می زنم
خوبیِ خویش بد آموزِ من است	دم زیاری میزنم ہاں می زنم
باغِ مدحش تشنۂ نطقِ من است	قطرہ چوں ابر بہاراں می زنم

غالبؔ کے فارسی قصیدوں میں جدتِ طبع موجود ہے۔ مضمون آفرینی کو جدتِ ادا سے ملا کر وہ اپنے قصائد میں ایک نیا رنگ پیدا کر دیتے ہیں۔ ندرتِ خیال ان کے قصائد کی نمایاں خصوصیت ہے۔ وہ شعرائے فارسی کے اثر کو، جن میں عرفیؔ سب سے زیادہ نمایاں ہے، اپنی جدتِ طبع، ندرتِ خیال، قدرتِ بیان اور ذہانت و طباعی سے ایک ایسا نیا رنگ دے دیتے ہیں جو ان کا اپنا منفرد و الگ رنگ ہے۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے کہ ''اردو میں کوئی شاعر یا ادیب اُن کے مقابل کا موجود نہیں۔ فارسی میں اُن کے معاصرین میں نہ ہندوستان میں اور نہ ایران میں کوئی بھی اُن کے پائے کا نہ تھا'' [۶] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''موضوعات کے اعتبار سے اُن کا دائرہ محدود رہا ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ اُن کی ذہانت و طباعی قدم قدم پر اپنا رنگ دکھاتی ہے۔ ان کے قصائد مضمون آفرینی، نازک خیالی، جدّتِ ادا کے نمونوں سے بھرے پڑے ہیں۔ اس بنا پر یہ قصیدے اکثر غزل کے حدود میں داخل ہو گئے ہیں چنانچہ انھوں نے بعض اوقات غزل کی زمینوں میں قصیدے لکھے ہیں ...... خلاصہ یہ کہ غالب غزل گو شاعر کی حیثیت سے اپنا جواب نہیں رکھتے لیکن قصیدہ گوئی میں وہ اس بلند مقام تک نہیں پہنچ سکے جہاں قدیم فارسی شاعر پہنچ چکے تھے'' [۷] محدود موضوعات کے باوجود قصیدہ گوئی میں ہندوستان کے شعرا میں ان کے پائے کا کوئی دوسرا نہیں ہے۔

غالب کا اصل کمال آج دراصل ان کی فارسی غزل میں نظر آتا ہے۔ جہاں وہ ہر اثر سے بلند اُٹھ کر، وارفتگی کے عالم میں، اپنی انفرادیت کا سکہ بٹھاتے ہیں۔ یہ شعر ان کی تمام فارسی شاعری کی تفسیر ہو سکتا ہے:

خطے برہستیِ عالم کشیدیم از مژہ بستن	زخود رفتیم و ہم با خویشتن بردیم دنیا را

فارسی غزل:

آج کی طرح انیسویں صدی میں بھی "غزل"، فارسی واُردو دونوں زبانوں میں، سب سے زیادہ مقبول صنف سخن تھی۔ جب غالب نے غزل سرائی شروع کی تو اس وقت ہندوستان کے شعرا پر فغانؔی کا اثر چھایا ہوا تھا اور اسی لیے بیدلؔ اور ناصر علی کا رنگِ سخن بھی مقبول عام رنگ تھا جس میں مابعد الطبیعیاتی فکر اور تصوف کی لے شامل تھی۔ یہ سب شاعر مضمون آفرینی، خیال بندی، دقت پسندی، پیچیدہ معانی اور نازک کاری کے پرستار تھے۔ ان کی شاعری جذبے سے عاری تھی اور اس طرح حافظ شیرازی کی لے سے بالکل الگ تھی۔ اسی روایت نے ناسخ کو متاثر کیا تھا اور اسی کی بنیاد پر انھوں نے اپنے رنگِ سخن یعنی "طرزِ جدید" کی بنیاد رکھی تھی۔ جیسے اس دور کے شعرا نے، حافظؔ کی جذبے والی شاعری کو ترک کر دیا تھا، اسی طرح اردو شاعروں نے اس دور میں، خصوصاً وہ جو لکھنؤ میں مقیم تھے، میرؔ کی جذبے والی شاعری کو ترک کر دیا تھا۔ بدلے ہوئے تہذیبی حالات اور مذاقِ سخن میں یہ رنگ ناسخ اتنا مقبول ہوا کہ سارے ہندوستان کے شعرا پر ایک گہرا اثر بن کر چھا گیا۔ غالبؔ نے اپنی فارسی غزل میں خیال بندی، پیچیدہ معانی، مضمون آفرینی کے اسی راستے کو اختیار کیا اور اپنے ذہنی و فکری تجربوں کو، فنی پختگی کے ساتھ ملا کر ایک ایسا رنگ بنایا جس میں حسب ضرورت ہلکا سا جذبہ بھی شامل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کی فارسی غزل، اپنے والہانہ لہجے کے ساتھ، ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے۔ اپنے اس الگ رنگ کو نمایاں کرنے کے لیے انھوں نے مختلف ایرانی نژاد فارسی شعرا کے اثرات بھی قبول کیے لیکن ان اثرات کو جو شعور طور پر اپنا الگ رنگ بنانے میں استعمال کیا۔ یہ الگ رنگ ان کی کلاہِ پاپاخ کی طرح سب سے الگ ہے۔ یہ الگ پن غالب کا مزاج ہے جو ان کی زندگی میں قدم قدم پر نظر آتا ہے اور خطوط میں بھی کھل کر سامنے آیا ہے۔ ان کی فارسی غزل حافظؔ یا میرؔ کی طرح جذبہ واحساس کی شاعری نہیں ہے لیکن انھوں نے نظیریؔ، حافظ اور میر سے جذبے کو لے کر مضمون آفرینی اور تفکر کے اندر اس طرح شامل کیا ہے کہ ان کا رنگ سخن، اثر و تاثیر کے ساتھ، منفرد ہو گیا ہے۔ "غالب کی دل کی شاعری بھی ان کے دماغ کی تابع ہے، اسی وجہ سے ان کے یہاں وہ گہرا جذباتی رنگ نہیں ملتا جو شفائی، وحشی یزدی، شرف قزوینی وغیرہ کا خاصہ ہے" [۸]

غالب اپنی فارسی غزل میں بہت سے فارسی شعرا کو خراج تحسین پیش کرتے ہیں۔ خاتمۂ دیوان فارسی میں غالبؔ نے جو عبارت لکھی ہے اس میں شیخ علی حزیں، طالب آملی، عرفی شیرازی، مُلّا ظہوری اور نظیری کے اثرات کا اعتراف کیا ہے۔ دیوانِ غزلیات میں بھی بہت سے فارسی شعرا کے نام آئے ہیں لیکن سوائے بیدلؔ کے وہ کسی ہندوستانی نژاد فارسی شاعر کا نام نہیں لیتے۔ اس عمل سے غالب سب ہندوستانی فارسی گو شعرا کو مسترد کر دیتے ہیں اور خود کو فارسی گویانِ ایرانی نژاد شعرا کی صف میں شامل کر لیتے ہیں جن میں وہ سب بڑے شعرا شامل ہیں جن کا ذکر انھوں نے اپنے کلام اور اپنی تحریروں میں کیا ہے۔ یہ بھی ان کا شعوری عمل تھا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کا خیال ہے کہ "میرزا منفرد ذہانت اور غیر معمولی قابلیت کے مالک تھے اور ان کی قابلیتوں کو کسی

دوسرے کے حوالے کے بغیر بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ تسلیم ہے کہ غالب اور ان شعرا کے مابین کچھ ذہنی مماثلتیں بھی ہوں گی اور یہ مسلم کہ میرزا نے ان کے بعض اسالیب کی پیروی بھی کی ہے مگر غالب کی شاعری کی حیثیت مستقل ہے...... انھوں نے نقالی کسی کی نہیں کی...... شاعر صرف اسالیب سے نہیں بنتا، تجربات سے بنتا ہے۔ غالب پورا شاعر تھا۔ اس کے فارسی کلام میں بھرپور تجربات ملتے ہیں اور ان کو یکجا کیجیے تو ظہوری تو کیا وہ کسی کے بھی فیض یافتہ معلوم نہیں ہوتے'' [۹]۔ غالب نظیری کی مشہور غزل کی زمین: ناز کردن، گداز کردن میں غزل لکھتے ہیں تو یہاں بھی وہ نظیری کے رنگ و مزاج کی پیروی نہیں کرتے بلکہ اپنے رنگ میں اپنے مزاج کی غزل کہتے ہیں جو نظیری سے زیادہ عرفی کے رنگ و مزاج سے قریب ہے لیکن اسے اگر عرفی کے کلام میں ملا دیں تو وہ اس سے بھی مختلف نظر آئے گی۔

غالب کی فارسی غزل میں استعارہ خاص کردار ادا کرتا ہے جو بیدل کے ہاں موجود ہے لیکن نظیری کی ''معاملہ بندی'' میں نہیں ہے۔ غالب کے ہاں تخیل اور تہہ دار فکر مل کر اُس انسانی تجربے کا اظہار کرتے ہیں جس سے وہ خود دوچار ہوئے ہیں اور جس میں جذبے کی ہلکی سی چاشنی بھی شامل ہے۔ اپنے اظہار میں اثر و تاثیر پیدا کرنے کے لیے وہ صنعتِ مبالغہ کو بھی بڑے سلیقے سے استعمال کرتے ہیں۔ ''غالب جب حُسن کی خارجی جزئیات کی مصوری کرتے ہیں تب بھی اُن کی ذہنی پرواز حقیقت سے تخیل کی طرف ہوتی ہے۔ استعارہ ان کا رفیق اور مبالغہ اُن کا معاون ہوتا ہے'' [۱۰] ان کی غزل مردانہ لہجے و مزاج کی حامل ہے۔ غالب حالاتِ زمانہ کے سامنے ہتھیار نہیں ڈالتے بلکہ مردانہ وار ان کا مقابلہ کرتے ہیں۔ یہ اُن کا مزاج ہے اور یہی مزاج ان کی غزل میں موجود ہے۔

غزل کے اُن اشعار میں بھی، جہاں وہ نکاتِ تصوف بیان کرتے ہیں، وہ دنیا اور متحرک زندگی کو فراموش نہیں کرتے اور اسی کے ساتھ عظمتِ آدم اُن کی فکر میں شامل رہتی ہے:

زآفرنشِ عالم غرض جُز آدم نیست　　　بگردِ نقطۂ ما دَورِ ہفت پرکار است

نیست باغنود نہا، برگِ پُر کشود نہا　　　از عدم برون آمد، سعی آدم از من پُرس

آدم پر اس اعتقاد کی وجہ سے اُن کی فارسی شاعری میں وہ رجائیت ہے جو اس دور میں، جب ہر قدر زیر و زبر تھی اور سارا نظامِ جہاں بدل رہا تھا، مستقبل پر انسان کے یقین و اعتماد کو بحال و مضبوط کرتی ہے۔ اپنی شاعری میں غالب ہر جگہ، باہمت انداز میں، پُرعزم نظر آتے ہیں۔ اپنی مثنوی ''رنگ و بُو'' میں بھی غالب نے ''وہم'' کو چھوڑ کر ہمتِ عالی اختیار کرنے پر زور دیا ہے:

پیرویٔ وہم مکُن زینہار　　　سرز گریبان حقیقت برآر

آنکہ دریں پردہ سگالی بود　　　از اثر ہمتِ عالی بود

یہی بات وہ طرح طرح سے اپنی غزل میں بھی کہتے ہیں:

بہ وادیٔ کہ دراں خضر را عصا خفت است　　　بسینہ می سپرم رہ اگرچہ پا خُفتست

گر بود مشکل مرنج اے دل کہ کار | چوں رود از دست آساں می رود
بسانِ موج می بالم بہ طوفان | بہ رنگِ شعلہ می رقصم در آتش
چہ ذوقِ رہروی آنرا کہ خار خارے نیست | مرو بہ کعبہ اگر راہ ایمنی دارد

غالب اپنے اس ذوقِ جدو جہد میں بالکل مست ہو جاتے ہیں اور اُن کی غزل میں ان کی منفرد نظر سے وہ معجز نما راگ پیدا ہو جاتا ہے کہ ان کا کلام نہ صرف ہندوستان کی تاریخ میں بلکہ خود فارسی ادب کی تاریخ میں منفرد مقام حاصل کر لیتا ہے۔ پندرہ اشعار کی وہ غزل، اس معجز نما راگ کی ایک مثال ہے، جس کا مطلع یہ ہے:

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم | قضا بہ گردشِ رطل گراں بگردانیم

اسی طرح کی بہت سی غزلیں فارسی دیوان غالب کی زینت ہیں۔ ان کے علاوہ ان کے دیوان میں متعدد اشعار ایسے ہیں جو بڑے فارسی شعرا کی طرح زبان زد خاص و عام ہیں مثلاً:

بیاورید گر اینجا بود زباندانے | غریب شہر سخنہائے گفتنی دارد
خارہا از اثرِ گرمیِ رفتارم سوخت | منتے بر قدم راہ روانست مرا
مانبودیم بدیں مرتبہ راضی غالب | شعر خود خواہشِ آں کرد کہ گردد فنِ ما
وداع و وصل جداگانہ لذتے دارد | ہزار بار برو صد ہزار بار بیا
گر بہ معنی نہ رسی جلوۂ صورت چہ کم ست | خمِ زلف و شکنِ طرفِ کلاہے دریاب
غالب ثنائے خواجہ بہ یزداں گذاشتیم | کاں ذاتِ پاک مرتبہ دانِ محمدؐ ست
ہمہ محسوس بود ایزد و عالم معقول | غالب ایں زمزمہ آواز نخواہد خاموش
مقصودِ ماز دیر و حرم جز حبیب نیست | ہر جا کنیم سجدہ بداں آستاں رسد
بامن میاویز اے پدر فرزندِ آزر را نگر | ہر کس کہ شد صاحب نظر دینِ بزرگاں خوش نکرد
اگر بہ دل نہ خلد ہر چہ از نظر گذرد | زہے روانیِ عمرے کہ در سفر گذرد
ہفت آسماں بہ گردش وما درمیانہ ایم | غالب دگر مپرس کہ برما چہ می رود
تابادہ تلخ ترشود وسینہ ریش تر | بگذارم آبگینہ و در ساغر افگنیم
آغشتہ ایم بر سر خارے بہ خونِ دل | قانونِ باغبانیِ صحرا نوشتہ ایم
کوکبم را در عدم اوجِ قبولے بودہ است | شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدہ

یہی صورت ان کی مثنویات میں بھی نظر آتی ہے۔

فارسی مثنویات:

غالب کے کلیاتِ نظم فارسی میں گیارہ مثنویاں شامل ہیں۔ اگر وہ مثنویاں بھی شمار کر لی جائیں جو کلیات کی

اشاعت کے بعد لکھی گئیں اور وہ بھی جو نثر فارسی میں ملتی ہیں تو ان کی چھوٹی بڑی مثنویوں کی تعداد ۱۱+۱۳=۲۴ ہو جاتی ہے۔ غلام رسول مہر نے یہ چوبیس مثنویاں اپنے مرتبہ مجموعے:
''قصائد و مثنویاتِ فارسی'' میں شامل کر دی ہیں۔ ان مثنویوں میں ''چراغِ دیر''، ''بادِ مخالف''، ''تقریظ آئین اکبری'' اور ''ابر گہربار'' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

''چراغِ دیر'' غالب نے دہلی سے کلکتہ جاتے ہوئے، بنارس میں قیام کے دوران (۲۷-۱۸۲۶ء) قلم بند کی۔ اس وقت ان کی عمر کم و بیش تیس سال تھی۔ یہ مثنوی اپنے شاعرانہ محاسن کی وجہ سے خاص اہمیت کی حامل ہے۔ اس میں بنارس کے قدرتی مناظر اور وہاں کے حُسنِ انسانی کو جمالیاتی انداز میں اس طرح بیان کیا ہے کہ ۱۰۸ اشعر کی یہ مثنوی اپنے پُراثر و دل گداز بیان سے بنارس کو ایک نئے رنگ میں سامنے لاتی ہے۔ اس مثنوی کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس وقت حد درجہ دل برداشتہ تھے اور ان کے اندر ایک طوفان برپا تھا۔ وہ اہلِ وطن کی بے تعلقی، بے مہری، بدسلوکی، کم التفاتی اور اپنے حالات، طویل سفر اور مالی الجھنوں کے باعث پریشان تھے:

شکایت گونہ دارم ز احباب	کتانِ خویش می شویم بہ مہتاب
ز دہلی تابروں آوردہ بختم	بہ طوفان تغافل دادہ رختم
کس از اہلِ وطن غمخوارِ من نیست	مرا در دہر پنداری وطن نیست

بنارس آ کر انھیں قدرے سکون میسر آیا تو بنارس ان کے دل میں اُتر گیا اور انھوں نے دل کھول کر اس کی تعریف کی:

تعالیٰ اللہ بنارس چشم بد دور	بہشت خرم و فردوس معمور
بنارس را کسے گفتہ کہ چین است	ہنوز از گنگ چینش برجبین است
شگفتے نیست از آب و ہوا یش	کہ تنہا جاں شود اندر فضا یش
سوادش پائے تخت بُت پرستاں	سراپایش زیارت گاہِ مستاں
عبادت خانۂ نا قوسیان است	ہمانا کعبۂ ہندوستان است

اس کے بعد وہ سرزمینِ بنارس کے حسن و جمال سے پُر مناظر کا ذکر کرتے ہیں جو سحر آفریں ہیں۔ پھر کہتے ہیں کہ ایک رات ایک روشن بیان سے انھوں نے پوچھا کہ ہر طرف قیامت کے آثار ہویدا ہیں۔ نیکی دُنیا سے اُٹھ گئی ہے۔ وفا و مہر ختم ہو گئے ہیں۔ ایمان بھی نام کا رہ گیا ہے۔ باپ بیٹے سے اور بیٹا باپ کے خون کا پیاسا ہے۔ بھائی بھائی کا دشمن ہے تو پھر قیامت کیوں نہیں آتی۔ یہ سُن کر مردِ روشن بیان ہنستا ہے اور کاشی کی طرف اشارہ کر کے کہتا ہے کہ قیامت اس لیے نہیں آتی کہ خدا نہیں چاہتا کہ یہ رنگین شہر برباد ہو۔ ''غالب کی تمام مثنویوں میں یہی ایک مثنوی ایسی ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ ان پر بھی ایک زمانہ اعادۂ شباب کا آیا تھا'' [۱۱] بیان کی رنگینی، شاعرانہ دل کشی اور قوتِ شعر گوئی کے لحاظ سے یہ ایک خوب صورت و پُر اثر مثنوی ہے۔

''بادِ مخالف'' وہ مثنوی ہے جو کلکتہ کے قیام کے دوران لکھی اور مشاعرے میں پڑھی گئی۔ اس میں غالب نے کلکتہ کے فارسی گویوں سے خود دارانہ انداز میں اور ان پر کیے گئے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے، معذرت چاہی ہے۔ اس مثنوی سے غالب نے تین کام لیے۔ ایک یہ کہ اہلِ کلکتہ کو معلوم ہو جائے کہ وہ یہاں مقدمہ کی پیروی کے لیے آئے ہیں کسی ہنگامہ آرائی کے لیے نہیں۔ دوسرے یہ بھی واضح ہو جائے کہ وہ اپنی شاعری میں کن اصولوں پر چلتے ہیں اور ان کے اصولِ استناد کیا ہیں۔ تیسرے یہ بھی کہ ان سب اعتراضات کا اسناد کے ساتھ جواب بھی دے دیا جائے جو اُن پر اہلِ محفل نے کلکتہ میں کیے تھے اور جو صحیح نہیں تھے تاکہ یہ ہنگامہ ختم ہو جائے۔ یہ مثنوی غالب کے تعلق سے تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ اس معرکے کا تفصیل ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں اس لیے ان کو یہاں دُہرانا غیر ضروری ہے۔ یہ مثنوی اپنے زورِ بیان کی وجہ سے غالب کی ایک اہم و شاہکار مثنوی ہے۔ پہلے وہ اہلِ محفل سے مخاطب ہوتے ہیں:

اے تماشائیانِ بزمِ سخن　　وے مسیحا دمانِ نادر فن
اے گراں مایگانِ عالم حرف　　خوش نشینانِ ایں بساط شگرف
اے سخن پرورانِ کلکتہ　　وے زباں آورانِ کلکتہ
اے شگرفانِ عالم انصاف　　بہ سفارت رسیدہ از اطراف
ہمچو من آرمیدۂ ایں شہر　　بہر کارے رسیدۂ ایں شہر
گرچہ ناخواندہ میہمانِ شماست　　بے سخن ریزہ چینِ خوانِ شماست
کار احباب ساختن رسم است　　میہماں را نواختن رسم است
درد مندے جگر گداختۂ　　از غمِ دہر زہرہ باختۂ
با من ایں خشم و کیں دریغ دریغ　　من چناں تاں چناں دریغ دریغ

اس کے بعد ایک ایک کر کے ان اعتراضات کا جواب دیتے ہیں جو محفل مشاعرہ میں ان پر کیے گئے تھے اور پھر کہا کہ جو کچھ میں عرض کر رہا ہوں وہ صرف اس لیے کہ میرے جانے کے بعد کوئی یہ نہ کہے کہ ایک ''شوخ چشم و زشت خُو'' دلی سے یہاں آیا تھا اور دلوں پر زخم لگا کر چلا گیا۔ میں نہیں چاہتا کہ دلی بدنام ہو اور "خونِ دہلی بود بہ گردنِ من" پھر قتیل کا ذکر کرتے ہیں:

فیضے از صحبتِ قتیلم نیست　　رشک بر شہرتِ قتیلم نیست
ماشاءاللہ کہ بد نمی گویم　　وانہم از پیش خود نمی گویم
مگر آناں کہ پارسی دانند　　ہم بریں عہد ورائے و پیمانند
کہ زاہلِ زباں نبود قتیل　　ہرگز از اصفہاں نبود قتیل

اس کے بعد قتیل کی مدح میں چند اشعار لکھ کر کہتے ہیں کہ میں قتیل کو ایرانی نہیں کہوں گا اور نہ قتیل کو سعدی ثانی کہوں گا لیکن وہ مجھ سے ہزار بار بہتر ہے:

لیک از من ہزار بار بہ است　　　از من و ہمچو من ہزار بہ است
من کفِ خاک و او سپہر بلند　　　خاک را کے رسد بہ چرخ کمند

اس کے بعد کہتے ہیں کہ یہ مثنوی میرا معذرت نامہ ہے بلکہ آشتی نامہ ہے:

از من نارسائے ہیچ مداں　　　معذرت نامہ ایست زی یاراں
بُو کہ آید ز عذر خواہی ما　　　رحم برما و بے گناہی ما
آشتی نامہ وداد پیام　　　ختم شد و السلام والاکرام

اس مثنوی کا ہر شعر اگلے شعر سے مربوط اور گہرے تسلسل کا حامل ہے۔ مصرعے بھی ایک دوسرے سے پیوست ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایک قادر الکلام شاعر اور پختہ کار وکیل اپنا مقدمہ بزم سخن کی عدالت کے حضور میں پیش کر رہا ہے۔ روانی و برجستگی نے اس کے اثر و تاثیر کو دو چند کر دیا ہے۔ ''تقریظ آئین اکبری'' بھی مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ سر سید احمد خاں جس زمانے میں مراد آباد کے صدر الصدور تھے، انھوں نے بڑی محنت اور جدید اصول تدوین کے مطابق ''آئین اکبری'' مرتب کی اور غالبؔ سے تقریظ کے لیے کہا۔ غالب نے منظوم تقریظ تو لکھ دی مگر اس میں یہ بتایا کہ تم اس دَور میں اکبر بادشاہ کے آئین کی بات کر رہے ہو، اب تو نئے زمانے اور نئے آئین کی بات کرو۔ انگریزوں کے آئین اور اُن کے انداز کو دیکھو۔ وہ تو ایسا آئین لائے ہیں جو اس سے پہلے دیکھنے میں نہیں آیا۔ انھوں نے عدل و دانش کو بہم کر دیا ہے اور ہندوستان کو جدید آئین سے متحد کر دیا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے پتھر سے آگ پیدا کی ہے۔ بھاپ سے چلنے والی کشتی ایجاد کی ہے اور بغیر چراغ کے شہر کو روشن کر دیا ہے:

پیش ایں آئیں کہ دارد روز گار　　　گشتہ آئینِ دگر تقویم پار

اور کہا:

مُردہ پروردن مبارک کار نیست　　　خود بگو کاں نیز جز گفتار نیست
غالب آئینِ خموشی دلکش است　　　گرچہ خوش گفتی، نہ گفتن ہم خوش است
درجہاں سید پرستی دینِ تست　　　از ثنا بگور دعا آئینِ تست

اس مثنوی کی اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں غالب نے عہدِ جدید کی آمد کا استقبال کیا ہے اور مُردہ پروری اور آئینِ قدیم کو مسترد کر دیا ہے۔ یہی وہ نیا شعور ہے جو غالب کی فارسی و اردو شاعری کو دوام بخشتا ہے۔ اس کا ہر شعر ایک دوسرے سے مربوط ہے اور ان کا نقطۂ نظر ہر شعر سے واضح ہوتا اور کھلتا ہے۔ فکرِ غالب کے مطالعے میں یہ مثنوی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ سر سید احمد خاں نے اس تقریظ کو اشاعت کے وقت ''آئینِ اکبری'' میں شامل نہیں کیا۔ حالی نے ''یادگارِ غالب'' میں لکھا ہے کہ غالب ''جو آئین اِس کتاب میں لکھے ہیں اُن کو اِس زمانے کے آئینوں کے مقابلے میں ہیچ و پوچ سمجھتے تھے'' [۱۲]۔

مثنوی ''ابر گہر بار'' غالب کی سب سے طویل مثنوی ہے جو ۱۹۲۸ ابیات پر مشتمل ہے [۱۳]۔ مولانا

حالی نے لکھا ہے کہ مرزا غالب کا ''ارادہ آنحضرت ﷺ کے غزوات بیان کرنے کا تھا مگر چونکہ یہ ان کی آخری تصنیف تھی اور اخیر عمر میں طرح طرح کے عوائق اور موانع پیش آئے اس وجہ سے غزوات کے شروع کرنے کی نوبت نہ پہنچی۔ صرف دیباچے کے چند عنوانات لکھنے پائے تھے کہ مکروہاتِ روزگار نے گھیر لیا مگر یہ مثنوی ان کی تمام مثنویوں میں ممتاز ہے'' [۱۴]۔

یہ مثنوی کلیات نظم فارسی میں شامل ہے اور اس کا عنوان ''مثنوی ناتمام موسوم بہ ابر گہر بار یا اسد اللہ غالب'' ہے۔ یہ مرزا غالب کی آخری مثنوی ہے اور ایک مرتبہ ۱۲۸۰ھ/۱۸۶۰ء میں اکمل المطابع سے الگ کتابی صورت میں شائع بھی ہو چکی ہے۔ یہ مثنوی تمہید، مناجات، حکایت (جو مناجات ہی کا حصہ ہے)، نعت، بیان معراج، منقبت، مغنی نامہ اور ساقی نامہ پر مشتمل ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ جس مثنوی کے یہ حصے بطور مقدمہ لکھے گئے ہوں، وہ یقیناً بہت طویل ہوتی۔ دوسری بات یہ کہ اس میں غالب کا زورِ بیان اور جدتِ طرز ایسی پُر اثر ہے کہ معلوم ہوتا ہے غالب اپنے پورے وجود کے ساتھ اسے لکھ رہے ہیں۔ اس کے اظہار میں ایک والہانہ پن ہے۔ اس وقت نفسیاتی طور پر انھیں وہ سارے موانع و مسائل پریشان کر رہے تھے جن سے آدمی کو اپنے آخری وقت میں، مرگ کے احساس کے ساتھ واسطہ پڑتا ہے اور دل گدازی و رقت کی کیفیت اس کے باطن میں ہر دم موجود رہتی ہے۔ اس کیفیت نے مثنوی ابر گہر بار کے ہر شعر میں اثر و تاثیر کا جادو جگایا ہے۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اگر یہ مثنوی مکمل ہو جاتی تو بیانیہ شاعری کا ایک شاہکار ہوتی۔ نیاز فتح پوری نے لکھا ہے کہ ''میرزا کے لب ولہجہ، میرزا کے اندازِ فکر اور اس کے جوش بیان کا جو دلکش امتزاج مثنوی ابر گہر بار میں نظر آتا ہے اس کی دوسری مثال ادب فارسی میں مشکل ہی سے مل سکتی ہے۔ یہ مثنوی نہ صرف غالب کی شاعری بلکہ اس کی طبعی و طبیعیاتی فکر کی بھی بہترین نمائندہ ہے'' [۱۵]۔ اس مثنوی میں جوش و جذبہ بھی پوری طرح موجود ہے اور عقائد و فکر کے مابعد الطبیعیاتی مسائل بھی پوری طرح بیان میں آئے ہیں۔ احساسِ مرگ بھی شدت کے ساتھ اُبھرا ہے اور اسی کے ساتھ تصورِ قیامت اور اعمال کے حساب کتاب اور روز محشر کا بیان بھی، اثر و تاثیر کے ساتھ، آیا ہے۔ اس مثنوی میں لہجے کی دل دوزی اسی احساسِ مرگ کا نتیجہ ہے۔ اپنی حالتِ زار کو بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

زحسرت بہ دل بردہ دنداں فرو	زخجلت سر اندر گریباں فرو
در آں حلقہ می باشم و سینۂ	زغمہائے ایام گنجینۂ
ز آب و در آتش بسر بردۂ	زد شواری زیستن مردۂ
تن از سایہ خود بہ بیم اندروں	دل از غم بہ پہلو دو نیم اندروں
بہ بخشائے بر ناکسی ہائے من	تہی دست و در ماندہ ام وائے من
بہ دوشِ ترازو منہ بارِ من	نسنجیدہ بگوار کردارِ من
بہ کردار سنجی میزانِ رنج	گرانباری درد عمرم بسنج

اگر دیگراں رابود گفت و کرد | مرا مایۂ عمر رنج است و درد
چہ پُرسی چو آں رنج و درداز تو بود | غمے تازہ در ہر نورد از تو بود
زدودے کہ بر خیزد از سوزِ من | شود بیش تاریکی روز من

میدانِ حشر میں غالب کی باری آتی ہے تو وہ کہتے ہیں کہ اے اللہ مجھے کچھ کہنے کی اجازت دیجیے:

مرا نیز یارائے گفتار دہ | چو گویم براں گفتہ ز نہار دہ
دریں خستگی پوزش از من مجوے | بود بندۂ خستہ گستاخ گو
دل از غصہ خوں شُد نہفتن چہ سُود | چو نا گفتہ دانی بہ گفتن چہ سُود
ہمانا تو دانی کہ کافر نیم | پرستار خورشید و آذر نیم

پھر کہتے ہیں کہ یہی وہ باتیں ہیں جو دل کہنا چاہتا تھا۔ آج بھی یہ حسرت دل میں ہے کہ اگر تو میرے گناہوں کا حساب لے گا تو میں ہر جُرم، ہر گناہ کے برابر اپنی ایک حسرت رکھ دوں گا اور اگر میری حسرتیں میرے گناہوں سے زیادہ ہوئیں تو اے اللہ پھر حساب کی کیا صورت ہوگی؟ نعت میں بھی غالب نے اپنے دل کو نکال کر رکھ دیا ہے۔ اسی طرح معراج کا بیان بھی پُر اثر انداز میں آیا ہے اور یہی صورت منقبت اور ساقی نامہ کی ہے۔ جیسے نظیری کی زمین میں غالب نے غزل لکھی تو وہ رنگِ نظیری کے بجائے مزاجِ عُرفی سے قریب تر تھی، اسی طرح مثنوی ''ابر گہر بار'' فردوسی کی بحر اور انداز میں لکھی تو وہ رومی و بیدل سے قریب آ گئے۔ مثنوی ''ابر گہر بار'' سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کو طویل نظم لکھنے پر بھی، جب کہ افسانوی اور بیانیہ شاعری اُن کا میدان نہیں تھا، کس قدر کمال وقدرت حاصل تھی اور یہ قدرت اس مشق کا نتیجہ تھی جو ساری عمر قصیدہ پر انھوں نے کی اور اپنے تخلیقی کمال سے خود کو عظیم فارسی گویوں کی صف میں لا کھڑا کیا۔ آج جب کہ فارسی کا رواج بہت ہی کم ہو گیا ہے ضرورت اس امر کی ہے کہ ان کے سارے کلام کو کوئی اہل فارسی وارددواں، پوری تخلیقی قوت کے ساتھ، اردو میں ترجمہ کرے تاکہ غالب کی عظمت کا یہ پہلو بھی سامنے آ جائے۔ مولانا حالی نے ''یادگارِ غالب'' کی آخری سطروں میں لکھا ہے کہ ''لٹریری قابلیت کے لحاظ سے میرزا جیسا جامع حیثیات آدمی امیر خسرو اور فیضی کے بعد آج تک ہندوستان کی خاک سے نہیں اُٹھا اور چونکہ زمانے کا رُخ بدلا ہوا ہے، اس لیے آئندہ بھی یہ امید نہیں ہے کہ قدیم طرز کی شاعری وانشا پردازی میں ایسے باکمال لوگ اس سرزمین پر پیدا ہوں گے'' [۱۶]۔

نام بسخن غالب و روشن ترم از روز | بیہودہ چرا جلوہ دہم اسم و علم را

حواشی:

[۱] ''آنچه دریں اوراق از قطعه و مثنوی و قصیده و غزل و رباعی فراہم آمده ہمگی ده ہزار و چہار صد و بست و چہارم بیت است'' خاتمہ دیوان فارسی غالب مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، صفحہ ''ج''، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۲] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، نامی پریس کانپور ۱۸۹۷ء

[۳] خطوط غالب، جلد اوّل، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۲۱۴، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۴] تنقیدات مرتبہ پروفیسر نذیر احمد: مضمون ڈاکٹر تنویر احمد علوی بہ عنوان ''غالب کے فارسی قصائد'' ص ۱۲۱، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۹۷ء

[۵] خطوط غالب، جلد اوّل، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۴-۵، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۶] غالب کی فارسی قصیدہ گوئی، نذیر احمد، مشمولہ ''نذرِ منظور'' مرتبہ اسلوب احمد انصاری، علی گڑھ ۱۹۹۰ء

[۷] ایضاً، ص ۶۰

[۸] بازگشت، کبیر احمد جائسی، ص ۸۷، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۷۵ء

[۹] غالب کی فارسی شاعری، سید عبداللہ، ص ۵۲۸-۵۲۹، مشمولہ تنقیدِ غالب کے سو سال، پنجاب یونیورسٹی ۱۹۶۹ء

[۱۰] ایضاً، ص ۵۳۶

[۱۱] غالب کی مثنوی نگاری، نیاز فتح پوری، مشمولہ ''تنقیدِ غالب کے سو سال'' مرتبہ سید فیاض محمود، ص ۴۱۲، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۲] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، ص ۸۵، نامی پریس کانپور، ۱۸۹۷ء

[۱۳] ایضاً، ص ۳۳۶

[۱۴] ایضاً، ص ۳۳۶-۳۳۷

[۱۵] غالب کی مثنوی نگاری، نیاز فتح پوری، ص ۴۲۵، مشمولہ ''تنقید غالب کے سو سال''، مرتبہ سید فیاض محمود، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۶] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، ص ۴۳۸، نامی پریس کانپور، ۱۸۹۷ء

ساتواں باب

غالب کی اُردو نثر نگاری

مرزا غالب نے اُردو نثر میں جو کچھ لکھا اُس میں بیشتر تو اُن کے خطوط ہیں۔ ان کے علاوہ چند دیباچے اور تقریظیں، ایک خودنوشت سوانح، غدر سے متعلق ایک تحریر اور کچھ متفرق تحریریں شامل ہیں۔ ''قاطع بُرہان'' کے تنازع میں میرزا رحیم بیگ میرٹھی نے غالب کے خلاف ''ساطع بُرہان'' کے نام سے جو کتاب لکھی تھی، غالب نے ''نامۂ غالب'' میں اس کا جواب دیا ہے۔ یہ بھی خط کی صورت میں ہے۔ مولانا حالی نے ''یادگارِ غالب'' میں لکھا ہے کہ ''مرزا کی عام شہرت ہندوستان میں جس قدر اُن کی اردو نثر کی اشاعت سے ہوئی ہے ویسی نظم اردو اور نظم فارسی سے نہیں ہوئی'' [۱]۔ اردو خطوط نویسی کا یہ سلسلہ ۱۸۴۸ء سے شروع ہو گیا تھا [۲]۔ لیکن ۱۸۵۰ء سے جب وہ بہادر شاہ ظفر کی فرمائش پر ''مہر نیم روز'' لکھنے میں مصروف ہوئے تو پھر زیادہ تر خطوط اردو زبان میں ہی لکھنے لگے۔ اگر کسی نے فارسی میں خط لکھنے کی فرمائش کی بھی تو جواب دیا: ''فارسی کیا لکھوں۔ یہاں ترکی تمام ہے۔ اخوان و احباب یا مقتول یا مفقود الخبر۔ ہزار آدمی کا ماتم دار ہوں'' [۳]۔ خاتمہ ''پنج آہنگ'' میں غالب نے لکھا ہے کہ ''اکنوں آں روش فروگذاشتہ ام۔ سپش مانی الضمیر را کہ بریاران نزدیک و دور عرضہ باید دار، در زبان اردوئی و آں ہم سرسری و از تکلف بری رقم خواہد کرد تا زندگی آسان کروز'' [۴]۔

غالب نے اردو میں خطوط اپنی آسانی کے لیے لکھنے شروع کیے تھے۔ وہ اب اتنی محنت نہیں کر سکتے تھے جتنی اُن کے اپنے رنگ کے فارسی خطوط لکھنے کے لیے درکار تھی۔ حالی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''وہ فارسی نثریں اور اکثر خطوط، جن میں قوتِ متخیلہ کا عمل اور شاعری کا عنصر نظم سے بھی کسی قدر غالب معلوم ہوتا ہے، نہایت کاوش سے لکھتے تھے...... اور وہ بھی اپنی طرزِ خاص میں'' [۵]۔ لیکن جب کوئی اردو میں کچھ لکھنے کی فرمائش کرتا تو کہتے: ''میں اردو میں اپنا کمال کیا ظاہر کر سکتا ہوں۔ اُس میں گنجائش عبارت آرائی کی کہاں ہے؟ بہت ہوگا تو میرا اُردو بہ نسبت اوروں کے اُردو کے، فصیح ہوگا'' [۶]۔ ایک اور خط میں پھر لکھتے ہیں کہ ''میاں اُردو کیا لکھوں۔ میرا یہ منصب ہے کہ مجھ پر اُردو کی فرمائش ہو'' [۷]۔ غالب ہمیشہ فارسی شاعری اور فارسی نثر ہی کو وجہ افتخار جانتے رہے لیکن جب غالب نے سرسری طور پر تکلف سے بری اُردو میں خطوط لکھنے شروع کیے تو ان میں ایک رنگا رنگ، ہمہ گیر اور زندگی سے بھرپور شخصیت کا اس طرح اظہار ہوا کہ ہر طرف سے داد و تحسین کے ڈونگرے برسنے لگے اور ان خطوط سے اردو نثر نویسی میں ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ آج جو اُردو نثر کا دریا پھیل کر سمندر بن گیا ہے، اس کا ایک بڑا مخرج و منبع یہی اُردو خطوطِ غالب ہیں۔

''خطوطِ غالب'' کی مقبولیت کے پیشِ نظر اُن کے دوستوں اور شاگردوں نے اُن کی اشاعت کے

لیے کہا تو انھوں نے لکھا: ''اردو کے خطوط جو آپ چھاپا چاہتے ہیں، یہ بھی زاید بات ہے۔ کوئی رقعہ ایسا ہوگا کہ میں نے قلم سنبھال کر دل لگا کر لکھا ہوگا ورنہ صرف تحریر سرسری ہے۔ اس کی شہرت میری سخن وری کے شکوہ کے منافی ہے۔ اس سے قطع نظر کیا ضرور ہے کہ ہمارے آپس کے معاملات اوروں پر ظاہر ہوں۔ خلاصہ یہ کہ ان رقعات کا چھاپا میرے خلافِ طبع ہے'' [۸]۔ جب یہی بات ہرگوپال تفتہ نے اپنے خط میں لکھی تو غالب نے جواب دیا: ''رقعات کے چھاپے جانے میں ہماری خوشی نہیں ہے۔ لڑکوں کی سی ضد نہ کرو اور اگر تم تمھاری خوشی اسی میں ہے تو صاحب مجھ سے نہ پوچھو، تم کو اختیار ہے۔ یہ امر میرے خلافِ رائے ہے'' [۹]۔ لیکن جب فرمائشیں بڑھیں اور چاروں طرف سے تقاضے آنے لگے تو انھوں نے ان خطوط کی اشاعت کی اجازت دے دی۔ علائی کے نام ۱۸۶۳ء کے ایک خط میں لکھا: ''میرے چند احباب میرے مسودات اُردو کے جمع کرنے پر اور اس کے چھپوانے پر آمادہ ہوئے ہیں۔ مجھ سے مسودات مانگتے ہیں اور اطراف و جوانب سے فراہم کیے ہیں۔ میں مسودہ نہیں رکھتا۔ جو لکھا وہ جہاں بھیجنا ہوا وہاں بھیج دیا۔ یقین ہے کہ خط میرے تمھارے پاس بہت ہوں گے۔ اگر ان کا ایک پارسل بنا کر بسبیلِ ڈاک بھیج دو گے...... تو موجب میری خوشی کا ہوگا اور میں ایسا جانتا ہوں کہ اس کے چھاپے جانے سے تم بھی خوش ہو گے'' [۱۰]۔ خواجہ غلام غوث خاں بے خبر کے نام ایک خط میں اشاعت کے واسطے اپنے خطوط فراہم کرنے کے لیے لکھا: ''جتنے میرے خطوط آپ کو پہنچے ہیں وہ سب یا اُن سب کی نقل بطریق پارسل آپ مجھ کو بھیج دیں۔ جی یوں چاہتا ہے کہ اس خط کا جواب وہی پارسل ہو'' [۱۱]۔ جب علائی نے اپنے نام خطوط بھجوانے میں تامل کیا تو مرزا نے جواب میں لکھا ہے ''میرے خطوط اردو کے ارسال کے باب میں جو کچھ تم نے لکھا، تمھارے حسنِ طبع پر تم سے بعید تھا۔ میں سخت بے مزہ ہوا...... سنو بھائی! ان خطوط کا تم کو اخفا منظور ہے اور شہرت تمھارے منافی طبع ہے تو ہرگز نہ بھیجو۔ قصہ تمام ہوا اور اگر ان کے تلف ہونے کا اندیشہ ہے تو میرے دستخطی خط اپنے پاس رہنے دو اور کسی متصدی سے نقل اتروا کر...... بسبیل پارسل ارسال کر دو'' [۱۲]۔ غالب نے ۳۰ رمئی ۱۸۶۳ء کے خط میں ان خطوط ملنے کی رسید دی ہے [۱۳]۔

غالب کا ایک خط پہلی بار ۱۸۶۵ء میں شائع ہوا جو مرزا رحیم بیگ رحیم میرٹھی کے نام تھا۔ رحیم میرٹھی نے غالب کے رسالے ''قاطع بُرہان'' کے جواب میں ایک رسالہ ''ساطع بُرہان'' کے نام سے لکھا تھا۔ یہ خط ''ساطع بُرہان'' کے جواب میں غالب نے لکھ کر خود شائع کیا۔ یہ خط ''نامۂ غالب'' کے نام سے معروف ہے۔ دوسرا مجموعہ ''مہرِ غالب'' (۱۲۷۸ھ) کے تاریخی نام سے مرتب ہوا۔ اس میں وہ خطوط شامل تھے جو غالب نے چودھری عبدالغفور سرور کے نام لکھے تھے۔ سرور نے یہ مجموعہ مرتب کر کے خواجہ غلام غوث خاں بے خبر کو دے دیا اور کچھ عرصے بعد یہ مجموعۂ خطوط اور دوسرے خطوط کے ساتھ بے خبر نے منشی ممتاز علی خاں رئیس و مالک مطبع مجتبائی میرٹھ کو، غالب سے اجازت لے کر اشاعت کے لیے بھیج دیا جہاں سے غالب کی وفات سے چار مہینے پہلے یہ مجموعہ اور دوسرے خطوط کے ساتھ، جو ممتاز علی خاں نے جمع کیے تھے، ''عودِ ہندی'' کے نام سے اکتوبر ۱۸۶۸ء میں شائع ہوا۔ ناشر ممتاز علی خاں نے اپنے دیباچہ میں لکھا کہ ''پہلی فصل میں چودھری صاحب کے

مرتب کیے ہوئے خطوط اور ان کا لکھا ہوا دیباچہ، دوسری فصل میں میرے جمع کیے ہوئے رُقعات اور خاتمہ میں چند نثریں ہیں جو جنابِ غالب نے اوروں کی کتابوں میں تحریر فرمائی ہیں۔ ''عود ہندی'' اس کتاب کا نام ہے''[۱۴]۔ ''عود ہندی'' میں خطوط کی تعداد ۱۶۲ ہے۔ خطوط کا دوسرا مجموعہ، جو ۴۷۲ خطوط پر مشتمل ہے، ''اردوئے معلّیٰ'' کے نام سے اکمل المطابع دہلی سے ۶/مارچ ۱۸۶۹ء مطابق ۲۱/ذیقعد ۱۲۸۵ھ میں غالب کی وفات کے اُنیس دن بعد شائع ہو کر سامنے آیا۔ اس کے بعد مولانا الطاف حسین حالی نے غالب کے کچھ اور خطوط، اُن کے دیباچے، تقریظیں وغیرہ اُردوئے معلّیٰ حصہ دوم کے نام سے مرتب کیے اور اپریل ۱۸۹۹ء میں جلد اوّل و دوم ایک ساتھ ''اردوئے معلّیٰ'' ہی کے نام سے شائع ہوئی۔ ۱۹۲۲ء میں شیخ مبارک علی نے ۲۷ نئے خطوط پر مشتمل ایک ضمیمہ ''اردوئے معلّیٰ'' کے اپنے ایڈیشن میں شامل کر کے شائع کیا۔ یہ وہی خطوطِ غالب تھے جو اس سے پہلے مولانا حسرت موہانی کے رسالے ''اردوئے معلّیٰ'' ۱۹۰۷ء میں شائع ہو چکے تھے۔ ۱۹۳۷ء میں امتیاز علی خاں عرشی نے پہلی بار والیانِ رامپور اور چند دوسرے لوگوں کے نام غالب کے ۱۱۵ خطوط کا مجموعہ، جس میں چار فارسی خطوط بھی شامل ہیں، اپنے فاضلانہ مقدمہ کے ساتھ ''مکاتیبِ غالب'' کے نام سے شائع کیا [۱۵]۔ ۱۹۴۹ء میں میرن صاحب کے نواسے آفاق حسین نے ''نادراتِ غالب'' کے نام سے منشی نبی بخش حقیر کے نام غالب کے ۷۴ خطوط مرتب کر کے اپنے مقدمہ کے ساتھ کراچی سے شائع کیے۔ ان میں دو خط وہ بھی شامل ہیں جو ''اردوئے معلّیٰ'' میں پہلے شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے بعد رسائل و جرائد میں وقتاً فوقتاً غالب کے خطوط اور دوسری تحریریں دریافت و شائع ہوتی رہیں جنھیں خلیق انجم نے یکجا و مرتب کر کے ''غالب کی نادر تحریریں'' کے نام سے مکتبہ شاہراہ دہلی سے ۱۹۶۱ء میں شائع کیا۔ اس مجموعے کے کئی خط اور ان کے متن وغیرہ مزید تحقیق کے طالب ہیں۔ منشی مہیش پرشاد نے غالب کے تمام خطوط کو صحتِ متن کے ساتھ مرتب کرنے کا منصوبہ بنایا تھا اور اس کی ایک جلد ۱۹۴۱ء میں ''خطوطِ غالب'' کے نام سے ہندوستانی اکیڈمی الٰہ آباد سے ۱۹۴۱ء میں شائع ہوئی لیکن ان کی وفات ۱۹۵۱ء کے باعث یہ کام پورا نہ ہو سکا۔ ''خطوطِ غالب'' کی اسی پہلی جلد کو تصحیح و اضافے کے بعد مالک رام نے دوبارہ مرتب کر کے انجمن ترقی اردو (ہند) سے ۱۹۶۲ء میں شائع کیا۔ غالب کی صد سالہ برسی کے موقع پر ۱۹۶۹ء میں پنجاب یونیورسٹی لاہور نے ساری تصانیف و تالیفات، صحتِ متن کے ساتھ، دوبارہ شائع کیں۔ غلام رسول مہر نے ''خطوطِ غالب''، متن کی تصحیح اور مکاتیب کی تاریخ وار ترتیب کے اہتمام کے ساتھ، دو جلدوں میں مرتب کیے۔ اس میں ''مکاتیبِ غالب'' مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی اور ''نادراتِ غالب'' مرتبہ سید آفاق حسین کے مجموعوں میں شامل خطوط کے علاوہ کم و بیش دوسرے سب خطوط شامل ہیں[۱۶]۔ اس مجموعے میں خطوط کی تعداد ۶۷۵ سے زیادہ ہے۔ ''ادبی خطوطِ غالب'' [۱۷]، مرتبہ مرزا محمد عسکری کوئی نیا مجموعۂ خطوط نہیں ہے بلکہ انھوں نے وہ خطوط شامل و یکجا کر دیے ہیں جن میں علمی مباحث، ادبی اور زبان و بیان کے نکات یا اشعار کے معنی و تشریح غالب نے بیان کیے ہیں۔ اسی طرح انھیں خطوط کے الٹ پھیر کے ساتھ، چند اور دوسرے مجموعے وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے جن میں احسن مارہروی کا ''مکاتیب

الغالب''، جو نصابی ضرورت کے لحاظ سے غالب کے خطوط کا مختصر سا انتخاب ہے اور نظامی بدایونی کا ''نکاتِ غالب''، جس میں عنوانات کے تحت خطوطِ غالب کے اقتباسات دیے گئے ہیں، قابل ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ اس عرصے میں ''اردوئے معلّٰی'' کے مختلف و متعدد ایڈیشن مختلف ناشروں نے بھی شائع کیے جیسے مطبع مفید عام آگرہ کا ایڈیشن ۱۹۱۴ء اور محمد سعید تاجر کتب کلکتہ کا ایڈیشن ۱۹۲۲ء وغیرہ۔ ۱۹۶۷ء میں خلیل الرحمٰن داؤدی نے ''مجموعۂ نثر غالب اُردو'' [۱۸] کے نام سے ایک کتاب مرتب کی جس میں غالب کے اردو رسائل: نکات غالب و رقعات غالب، لطائفِ غیبی، سوالاتِ عبدالکریم، نامۂ غالب اور تیغِ تیز کے ساتھ متفرق نثر پارے بھی شامل ہیں۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے غالب کے خطوط کا تنقیدی ایڈیشن پانچ جلدوں میں (جلد اوّل ۱۹۸۴ء میں، جلد دوم ۱۹۸۵ء میں، جلد سوم ۱۹۸۷ء میں اور جلد چہارم ۱۹۹۳ء میں) انجمن ترقی اردو (ہند) سے شائع کیا۔ پانچویں جلد میں غالب کے اُردو خطوط کی تاریخ وار فہرست مرتب کی گئی ہے۔ اس فہرست میں غالب کے اُردو خطوط کی تعداد ۸۹۴ بتائی گئی ہے جب کہ جلد چہارم میں خطوط کی تعداد ۸۸۶ بتائی ہے۔ اس مجموعے میں ''نادراتِ غالب'' مرتبہ سید آفاق حسین اور ''مکاتیبِ غالب'' مرتبہ عرشی رامپوری (جو غلام رسول مہر کے مرتبہ ''خطوطِ غالب'' میں اخلاقی و قانونی وجوہ کی بنا پر شامل نہیں کیے گئے تھے) کے سب خطوط بھی شامل ہیں۔

۲

غالب کے خطوط سے ایک زندہ، جیتی جاگتی، بلا کی ذہین اور طباع شخصیت نظروں کے سامنے اُبھرتی ہے۔ یہاں پورا غالب اپنی ہستی کے اچھے برے، قوی اور کمزور پہلوؤں کے ساتھ چلتا پھرتا نظر آتا ہے۔ وہ ہر چھوٹے بڑے موضوع پر بات کرتا ہے۔ کُھل کر اپنی ذہنی الجھنوں اور مسائل کا ذکر کرتا ہے۔ مالی پریشانیوں اور قرض کی شراب پینے کا اظہار کرتا ہے۔ دوسروں پر بھی ہنستا ہے اور خود پر بھی۔ ادبی، تخلیقی، علمی اور زبان و بیان کے نکات پر اپنے خیالات کا کُھل کر اظہار کرتا ہے۔ چوٹیں بھی کرتا ہے اور اپنی بات منوانے کے لیے اپنی پوری شخصیت کو میدان میں لے آتا ہے۔ غصے اور ناراضی کا سخت الفاظ میں اظہار بھی کرتا ہے۔ برسات میں گھر کی چھتیں ٹپکنے کی داستان بھی مزے لے لے کر سناتا ہے۔ ہیضہ پھیلنے کی روئیداد بھی ہنستے بولتے، خوش طبعی کے ساتھ، سناتا ہے۔ حالاتِ غدر کو دردمندی کے ساتھ بیان کرتا ہے اور دلّی کی تباہی و بربادی کا نوحہ سناتا ہے۔ ساتھ ہی اُس کرب کا اظہار بھی کرتا ہے جس میں مسلمان اور اُن کی تہذیب اس دور میں مبتلا تھی اور ہر سطح پر خط لکھنے والے کی شخصیت موجود رہتی ہے۔ غالب کے یہ خطوط اپنی رنگارنگی، خوش طبعی، دلچسپ لہجے اور بات چیت کی زبان کی وجہ سے اپنے زمانے میں بھی مقبول تھے، آج بھی مقبول ہیں اور کل بھی مقبول رہیں گے۔

خطوط غالب سے زبان و بیان کا وہ ابدی راز سامنے آتا ہے جس سے ہمارے اہلِ قلم آج بھی

اپنے اسلوب کو نکھار سنوار کر پُر اثر بنا سکتے ہیں۔ ادبی اظہار کی زبان کا تعلق معاشرے کی اُس زندہ زبان سے ہوتا ہے جو بازار ہاٹ، گلی کوچوں اور ساتھ ہی ساتھ تعلیم یافتہ طبقے میں بولی جاتی ہے۔ کوئی ادبی زبان، عام بول چال کی زبان سے اپنا رشتہ ناتا توڑ کر تخلیقی سطح پر زندہ نہیں رہ سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ جب اور جہاں تحریری زبان عام زبان سے قریب تر ہوئی اس کے رنگ روپ اور قوتِ بیان میں نکھار اور تازگی پیدا ہوگئی۔ غالب کے خطوط میں یہ عام زبان، اُن کی شخصیت سے گھل مل کر، ایک نئے اسلوبِ بیان کو جنم دیتی ہے اور اس تخلیقی عمل سے فارسی طرزِ تحریر، جس میں عام بول چال کی زبان سے زیادہ استعاراتی زبان پر اور ''بات'' سے زیادہ ''بیان'' پر زور دیا جاتا تھا، ٹکسال باہر ہو جاتا ہے اور اردو نثر میں ایک ایسے باب کا اضافہ ہوتا ہے جس سے آنے والی نسلیں اپنا نیا راستہ دریافت کرتی ہیں۔ فارسی و اردو خطوط میں غالبؔ کی شخصیت مشترک ہے لیکن زبان کے استعمال اور پیمانے نے اُردو خطوط کی نثر کو مستقبل سے ملا دیا اور اسی کے ساتھ فارسی نثر کا اندازِ بیان ماضی کی جھولی میں جا گرا۔ اردو خطوط میں غالب کا معیار یہ تھا کہ بات اور مقصد کو اہمیت دی جائے اور اسے انشا پردازی سے دور رکھا جائے۔ عبدالجمیل جنون کے نام اپنے خط میں غالب نے لکھا ہے کہ ''میں نے آئین نامہ نگاری چھوڑ کر مطلب نویسی پر مدار رکھا ہے۔ جب مطلب ضروری التحریر نہ ہو تو کیا لکھوں'' [۱۹]۔ روزمرہ کی گفتگو کے اس بے تکلف انداز نے غالبؔ کے قلم میں ایسی شوخی و شگفتگی اور ایسی ظرافت بھر دی کہ نہ صرف ان کا اظہارِ بیان مؤثر ہو گیا بلکہ ان کی شخصیت بھی اظہار کے اس فطری ماحول میں زیادہ قوت و جماؤ کے ساتھ، لفظوں کے اندر سما گئی۔ خط سے زیادہ ذاتی کوئی اور تحریر نہیں ہوتی۔ یہ صرف دو آدمیوں کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے جسے کوئی تیسرا نہیں سنتا۔ غالب کے خطوط کا بھی یہی دائرہ ہے لیکن انھوں نے اس دائرے کو آفاقی دائرے سے ملا دیا ہے۔

غالب کی شاعری پرانی و مروجہ روایتِ شعر کے خاتمے کا اعلان ہے اور ان کی اُردو نثر ایک نئے دور کا آغاز ہے۔ غالب کی یہ نثر نئی قومی ترقی اور نئی تہذیب کی علَم بردار ہے اور بنیاد ہے۔ غالب کے خطوط وہ پہلے ادبی خط ہیں جو ایک ہمیشہ زندہ رہنے والے ناول کی طرح دلچسپ ہیں۔ ۱۸۵۷ء سے پہلے تک سارا معاشرہ اس غلط فہمی میں مبتلا تھا کہ یہ تہذیب ابھی زندہ ہے لیکن غدر کے بعد یہ طرزِ فکر ایک دم بدل گیا اور ہر چیز کا دستور تیزی سے بدلنے لگا۔ رسل و رسائل کی آسانیاں بڑھ گئیں، تجارت کے راستے کھل گئے۔ ریل گاڑی کا جال سارے ہندوستان میں بچھنے لگا۔ ڈاک کا نظام جدید خطوط پر استوار ہوا۔ اب لوگ ملازمتوں کے لیے ایک جگہ سے دوسری جگہ بلا پس و پیش آنے جانے لگے۔ نئی ملازمتوں کا یہی دستور العمل تھا کہ ایک جگہ پر ایک ملازم مقررہ مدت کے لیے رہے۔ اس طرح غالب کے بہت سے دوست واحباب اُن سے دور چلے گئے اور کچھ غدر کے بعد کی سنگین صورتِ حال کی وجہ سے دور دراز گوشوں میں جا چھپے اور کچھ پھانسی کے پھندے کی بھینٹ چڑھ گئے اور غالب دلّی میں تنہا رہ گئے۔ اب اپنی تنہائی کو دور کرنے اور دوستوں سے بات چیت کرنے کا واحد ذریعہ خط تھا جسے غالب نے پوری طرح استعمال کیا۔ خود ایک خط میں ہرگوپال تفتہ کو لکھتے ہیں کہ ''میں اس تنہائی میں

صرف خطوں کے بھروسے جیتا ہوں یعنی جس کا خط آیا، میں نے جانا وہ شخص تشریف لایا۔ خدا کا احسان ہے کہ کوئی دن ایسا نہیں ہوتا جو اطراف جوانب سے دو چار خط نہیں آ رہتے ہوں۔ بلکہ ایسا بھی دن ہوتا ہے کہ دو دو بار ڈاک کا ہرکارہ خط لاتا ہے۔ ایک دو صبح کو، ایک دو شام کو، میری دل لگی ہو جاتی ہے۔ دن ان کے پڑھنے اور جواب لکھنے میں گزر جاتا ہے'' [۴۰]۔ اس طرح خط نویسی غالب کی اپنی زندگی کے لیے ایک اہم ضرورت بن گئی تھی۔

غالب نے تنہائی کو دور کرنے کے لیے ایک تخیلی دنیا آباد کی جس میں ان کے دوست احباب، عزیز رشتہ دار، اپنے پرائے ان سے قریب نظر آنے لگے۔ اس دنیا کو واقعیاتی دائرے میں قائم رکھنے کے لیے اُنھوں نے اس زبان میں خط لکھے جس میں وہ اُن سے بولتے چالتے تھے۔ اس عمل سے ان کی تنہائی و دوری کا احساس کم ہو گیا۔ انھوں نے ''مراسلہ'' کو اسی لیے ''مکالمہ'' بنایا تا کہ دوستوں کے وجود کا احساس بڑھے اور اُن کے چھٹنے کا غم غلط ہو جائے۔ غالب اپنے پورے وجود کے ساتھ اپنے ہر خط میں شامل رہتے ہیں۔ وہ اپنی زندگی کے ہر پہلو کو خط میں لکھ کر مکتوب الیہ کو اپنے ساتھ لا بٹھاتے ہیں۔ میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں:

''کوٹھری میں بیٹھا ہوں۔ ٹٹی لگی ہوئی ہے۔ ہوا آ رہی ہے۔ پانی کا جھجر دھرا ہوا ہے۔
حقہ پی رہا ہوں۔ یہ خط لکھ رہا ہوں۔ تم سے باتیں کرنے کو جی چاہا، یہ باتیں کر لیں''۔

باتیں کرنا اور دل کی بات دوستوں سے کہنا، اُن پر ہنسنا یا آزردہ ہونا اور زندگی کے ہر معاملے میں احباب کو شریک کرنے کے عمل نے ان خطوط میں ایک زندہ انسان کو ہمیشہ کے لیے زندہ کر دیا ہے۔ اس سوچ نے خط نویسی کو ان کی زندگی کے لیے جنون کی حد تک اہم بنا دیا اور وہ دن رات اسی مشغلے میں مصروف رہنے لگے۔ مجروح کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں ''اللہ اللہ یہ دن بھی یاد رہیں گے۔ خط سے خط لکھے گئے ہیں۔ مجھ کو اکثر اوقات لفافے بنانے میں گزرتے ہیں۔ اگر خط نہ لکھوں گا تو لفافے بناؤں گا''۔

جنون کے ساتھ اس مشغلے میں لگ کر غالب نے مکالموں سے اپنے خطوں میں ایک ڈرامائی کیفیت پیدا کر دی ہے اور یہ خصوصیت ان کے خطوط کی انفرادیت اور اُن کی خواہشِ ملاقات کا بھرپور اظہار ہے۔ مراسلے کو مکالمہ بنانے کا یہ کام وہ پورے شعور کے ساتھ کرتے ہیں تفتہ کو لکھتے ہیں:

(۱) ''مجھ میں تم میں نامہ نگاری کا ہے کو ہے، مکالمہ ہے''۔

(۲) ''تحریر گویا وہ مکالمہ ہے جو باہم ہوا کرتا ہے۔ پھر تم کہو مکالمہ کیوں موقوف ہے''۔

حاتم علی مہر کے نام خط میں لکھتے ہیں:

(۳) میں نے وہ انداز تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلہ کو مکالمہ بنا دیا ہے۔ ہزار کوس سے بزبانِ قلم باتیں کیا کرو، ہجر و وصال کے مزے لیا کرو۔ کیا تم نے مجھ سے بات کرنے کی قسم کھائی ہے''۔

مراسلے کو مکالمہ بنانے کے عمل نے ان کے ہاں پورے پورے منظر آنکھوں کے سامنے لا کھڑے کیے ہیں۔ علائی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''میرا منظر سرِ راہ ہے وہاں بیٹھا ہوا یہ خط لکھ رہا ہوں۔ محمد علی بیگ ادھر سے نکلا''۔

''بھئی محمد علی بیگ لوہارو کی سواریاں روانہ ہو گئیں؟''

''حضرت ابھی نہیں''۔

''کیا آج نہ جائیں گی؟''

''آج ضرور جائیں گی، تیاری ہو رہی ہے''۔

میرن کے نام ایک خط میں مکالموں سے پورا نقشہ کھینچ دیتے ہیں:

''اے جناب میرن صاحب۔ السلام علیکم

''حضرت آداب''

''کہو صاحب! آج اجازت ہے میر مہدی کے خط کا جواب لکھنے کی''۔

''حضرت! میں کیا منع کرتا ہوں۔ میں نے عرض کیا تھا کہ اب وہ تندرست ہو گئے ہیں۔ بخار جاتا رہا ہے۔ صرف پیچش باقی ہے۔ وہ بھی رفع ہو جائے گی۔ میں اپنے ہر خط میں آپ کی طرف سے دعا لکھ دیتا ہوں۔ آپ پھر کیوں تکلیف کریں''۔

''نہیں میرن صاحب! اُس کے خط کو آئے ہوئے بہت دن ہوئے ہیں۔ وہ خفا ہوا ہوگا۔ جواب لکھنا ضرور ہے''۔

''حضرت! وہ آپ کے فرزند ہیں۔ آپ سے خفا کیوں ہوں گے''۔

''بھائی آخر کوئی وجہ تو بتاؤ کہ تم مجھے خط لکھنے سے کیوں باز رکھتے ہو''۔

''سبحان اللہ اے لو حضرت، آپ تو خط نہیں لکھتے اور مجھے فرماتے ہیں کہ تو باز رکھتا ہے''۔

''اچھا تم باز نہیں رکھتے مگر یہ تو کہو کہ تم کیوں نہیں چاہتے کہ میں میر مہدی کو خط لکھوں''۔

''کیا عرض کروں سچ تو یہ ہے کہ جب آپ کا خط جاتا اور وہ پڑھا جاتا تو میں سنتا اور خط اُٹھاتا۔ اب جو میں وہاں نہیں ہوں تو نہیں چاہتا کہ تمہارا خط جاوے۔ میں اب پنج شنبہ کو روانہ ہوتا ہوں۔ میری روانگی کے تین دن بعد آپ خط شوق سے لکھیے گا''۔

''میاں بیٹھو، ہوش کی خبر لو۔ تمہارے جانے نہ جانے سے مجھے کیا علاقہ۔ میں بوڑھا آدمی، بھولا آدمی، تمہاری باتوں میں آ گیا اور آج تک اُسے خط نہیں لکھا۔ لاحول ولا قوۃ''۔

اس مکالمے میں خط نہ لکھنے کی بات کو اس سلیقے اور شگفتگی سے مکالمہ میں بیان کیا ہے کہ اس سے نہ صرف ڈرامائی کیفیت پیدا ہوتی ہے بلکہ شگفتگی و شوخی کے ساتھ ساری بات بھی ان خیالی مکالموں میں سامنے آ جاتی ہے۔

القاب نہ لکھنے کی وجہ بھی یہی مکالمے ہیں۔ القاب سے خط رسمی ہو جاتا ہے۔ دوستوں کی آپس کی بات چیت میں القاب بے تکلفی کے راستے میں رکاوٹ ڈالتے ہیں، اس لیے غالب رسمی القاب و آداب کو خط کا

زائد حصہ شمار کرتے ہیں ایک خط میں خود لکھا ہے کہ ''القاب و آداب و خیریت گوئی و عافیت جوئی حشو و زوائد است و پختگان حشو را دفع نہند''۔ انوار الدولہ شفق کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔ ''یہ خط لکھنا نہیں ہے۔ باتیں کرنی ہیں اور یہی سبب ہے کہ میں القاب آداب نہیں لکھتا''۔ یہ بالکل نیا طریقہ تھا جس سے خط لکھنے کا قدیم آئین ٹوٹ گیا۔ غالب کے خطوط کو کھنگالیے تو وہ عام طور پر: ''بندہ پرور، صاحب میرے، بھائی صاحب، مرزا صاحب، بھائی، برخوردار کامگار، میاں، لو صاحب، میاں لڑکے، اہاہا، میری جان، مارڈالا یار تیری جواب طلبی نے، جانِ من و جانانِ من، صاحب، برخوردار، میرزا تفتہ، صاحب بندہ، آؤ میرزا تفتہ، میرے گلے لگ جاؤ، میری جان علائی ہمہ دان، جانِ غالب، علائی مولائی، جانا جانا، سید، اے جناب میرن صاحب، پیر و مرشد، قبلہ حاجات، مولانا بندگی، قبلہ، جناب عالی'' جیسے القاب ملیں گے۔ ان خطوط کی جان بے تکلفی ہے اور یہ القاب اس بے تکلفی میں نئی جان ڈالتے ہیں۔

غالب اپنے خطوں میں جو باتیں کرتے ہیں ان کے عام طور پر تین خاص موضوع ہوتے ہیں:

(۱) ذاتی معاملات: ان خطوط سے غالب کی زندگی اور ان کے ذاتی و نجی حالات سامنے آجاتے ہیں اور یہ خطوط غالب کی خود نوشت سوانح بن جاتے ہیں۔ ان میں ان کے خاندانی حالات بھی آجاتے ہیں، گھریلو زندگی کی جھلکیاں بھی آجاتی ہیں۔ ان کے رہن سہن، طور طریقے، غذا خوراک، ان کی نجی دلچسپیاں، لباس اور رکھ رکھاؤ، موسم کا حال، گرانی کی صورت، بیماری، علالت، مرنے کی پیشن گوئی، اپنا قطعہ تاریخِ وفات، زندگی سے ان کا گہرا پیار، لوگوں سے پر خلوص تعلقات، تنازعات و اختلافات، ان کی آرزوئیں اور تمنائیں وغیرہ کی واضح تصویریں سامنے آجاتی ہیں۔

(۲) عام حالات: ان خطوط سے اس دور کی تہذیب، غدر سے پیدا ہونے والی تباہی و بربادی، دورِ زوال کا انجام یہ سب کچھ سامنے آجاتا ہے۔ ان خطوط میں غدر کا حال اس لیے اور اہم ہو جاتا ہے کہ یہاں غدر کی تاریخ نہیں لکھی گئی ہے بلکہ اس سانحۂ عظیم کا جو عام سماجی، معاشی اور تہذیبی زندگی پر اثر پڑا اس کی زندہ تاریخ سے ہم آشنا ہو جاتے ہیں۔ غالب سیاست داں نہیں تھے لیکن وہ سماجی ابتری جو اس سانحۂ عظیم سے پھیلی اور نتیجے میں دہلی شہر اور اس کی مرکزی اہمیت جس طرح برباد ہوئی، اس کا اہم ماخذ غالب کے یہ خطوط ہیں۔

(۳) ادبی و علمی امور: غالب نے ان خطوط میں جس طرح ادبی و علمی نکات، لفظ و بیان کی باریکیاں اور ذوقِ شعری کو جس سادہ و عام زبان میں بیان کیا ہے، ان سے اس دور کے مذاقِ سلیم اور تنقیدی نظر کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ کہیں غالب عرفی کے اشعار کے معنی سمجھاتے ہیں اور کہیں اپنے اشعار کے۔ شاگردوں کے کلام کی اصلاح کرتے ہیں جن سے علم قواعد، علم بیان و عروض سے ان کی گہری واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ کبھی وہ اپنی شاعری کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر بیان کرتے ہیں۔ ان خطوط سے نہ صرف ان کا نظریۂ شاعری اخذ کیا جا سکتا ہے بلکہ ان کے تخلیقی عمل کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ غالب کے خطوط میں ایک رنگا رنگ دنیا آباد ہے۔

ان سب موضوعات کو ملا کر غالب کی ہستی، ان کی شخصیت، ان کے افکار و کردار، ان کی سماجی حیثیت اور ان کی ادبی سرگرمیوں کا بالکل اس طرح پتا چل جاتا ہے جیسے ہم خود برسوں سے اُن کے گھر پر اُن کے ساتھ رہ رہے ہوں۔ یوں تو ان کی شاعری بھی ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے مگر شاعری پر روایت اور اشاریت کی اتنی تہیں چڑھی ہوتی ہیں کہ ہم اس کے مطالعے سے ان کو براہ راست ایک ''کردار'' کی طرح نہیں جان پاتے۔ خطوط سے ہمیں وہ ذاتی انکشافات ملتے ہیں جو داخلی ادب کی جان ہیں۔ غالب اپنی ہر خوبی اور خامی پر بات کرتے ہیں اور ان کے لیے دلی ہمدردی ہمارے اندر پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ ہمدردِ انسانیت بھی ہیں۔ مرنجان مرنج انسان ہیں۔ کسی سے کوئی کد نہیں رکھتے۔ رکھتے ہیں تو اس بات پر کہ وہ خود کو صحیح سمجھتے ہیں۔ ان کے دل میں ہر ایک کے لیے جگہ ہے۔ وہ شراب پیتے ہیں مگر وہ بھی چھپ کر نہیں پیتے۔ بیوی سے بیزار بھی ہو جاتے ہیں لیکن اُس کا ہر طرح سے خیال رکھتے ہیں۔ جوانی میں انھوں نے عیاشی کی مگر اب اس عیش کی یادوں سے دل بہلاتے ہیں۔ بڈھے ہیں، بیمار ہیں، موت کا انتظار کر رہے ہیں اور مرنے کو بھی ایک فطری عمل جان کر اسے بھی خوش دلی سے قبول کرتے ہیں۔ حالتِ بیماری میں بھی شوخی سے باز نہیں آتے۔ جو بھی ان کے پاس بیٹھتا ہے خوش رہتا ہے۔ فقرہ بازی بھی کرتے ہیں اور لطیفوں سے بھی دل بہلاتے ہیں۔ ان خطوط کے ذریعے سے وہ ہم سے اتنے قریب آ جاتے ہیں جتنا اب تک کوئی اور شاعر نہیں آیا تھا۔ ان خطوط سے غالب کا ''کردار'' واضح کیا جا سکتا ہے۔ غالب کے بارے میں کم و بیش ہر بات کی سند یہ خطوط ہیں۔

ان خطوط کی تاریخی حیثیت بھی ہے اور سوانحی حیثیت بھی۔ تہذیبی و واقعیاتی حیثیت بھی ہے اور علمی و ادبی بھی لیکن ان سب کے ساتھ ان کی اصل حیثیت اس ''نثر'' کی ہے جو ان خطوط سے اُبھر کر سامنے آئی ہے اور جس نے امکانات کے نئے نئے راستے کھول دیے ہیں۔ اس نثر کا مطالعہ کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس میں ڈراما، فکشن، علمی و ادبی زبان اور جدید دور میں اردو نثر کی ضرورتوں کے ایسے نمونے ملتے ہیں جن پر اردو نثر آج چل رہی ہے۔ خطوطِ غالب اردو نثر کا بیش بہا خزینہ ہیں۔ سرسید نے اپنی نثر سے اردو کو بہت ترقی دی لیکن غالب نے یہ نثر اس وقت لکھنی شروع کی جب سرسید ''آثار الصنادید'' کے پہلے ایڈیشن میں فارسیت لیے ہوئے فارسی ترکیب نحوی والی نثر استعمال کر رہے تھے۔ غالب وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے صحیح معنی میں جدید اردو نثر ''ایجاد'' کی اور اس میں ایسا حُسن بھر دیا کہ اُن کے یہ خط آج بھی لطف دیتے ہیں۔ نظم چاہے کتنی ہی سادہ کیوں نہ ہو عام تجربے اور عام بول چال کی زبان سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس میں عروض و بحر کی پابندیاں شاعر کو سیدھی زبان کو بدلنے پر مجبور کرتی ہے اسی لیے اردو نثر عام طور پر شاعرانہ نثر ہے۔ اصل نثر جو ''نثریت'' سے معمور ہو، وہ ہے جس میں ''عقل'' کا زور ''تخیل'' کے زور پر غالب ہو۔ غالب کا نثر اسی تخلیقی عمل سے گزرتی ہے اور اسی لیے اس میں ہر قسم کا حُسن موجود ہے مگر وہیں تک جہاں تک اس کی ضرورت ہے۔ قدرتی رنگ بنیادی طور پر سادہ ہوتا ہے مگر جہاں مطلب سادگی سے ادا نہیں ہوتا وہاں غالب کے ہاں حسب ضرورت گل کاری آ جاتی ہے۔ یہی توازن اس نثر کا کمال ہے۔

سادہ نویسی کی تحریک غالب سے پہلے چل چکی تھی۔ میر امن اور اُن سے پہلے شاہ عالم کی ''عجائب القصص'' کی نثر کے بعض حصوں میں ہمیں سادگی کی روایت نظر آتی ہے لیکن یہ سادگی عبارت کی رنگینی میں اس طرح دبی اور چھپی ہوئی ہے کہ اسے تلاش کرنا پڑتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے منشی و مصنفین نثر میں سادہ نویسی اس لیے کر رہے ہیں کہ اُن سے ایسا کرنے کے لیے کہا گیا ہے لیکن غالب اپنے انداز کی نثر لکھنے کا کام، خود اپنی فطرت سے مجبور ہو کر فطری انداز میں کر رہے ہیں۔ انھوں نے نثر کی بنیادی خصوصیات کو قائم رکھتے ہوئے اس میں نہایت بے ساختگی کے ساتھ بہت سی خوبیاں اور لطافتیں پیدا کی ہیں۔ غالب الہامی فن کار تھے۔ شاعری میں بھی اور نثر میں بھی ان کی صریرِ خامہ نوائے سروش کا جادو جگاتی ہے اور ان کی شخصیت کا جادو، نظم اور نثر دونوں میں، سر چڑھ کر بولتا ہے۔ ان کی نثر بھی ان کی زندگی کی ترجمان ہے اور اس میں وہ سب اثرات و لطائف شامل ہیں جو غالب کی فطرت میں قدرتی طور پر شامل ہو گئے تھے۔

مرزا غالب وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے اسلوب کو شخصیت کا آئینہ دار بنایا۔ یہ کلیہ ان کی شاعری پر بھی پورا اترتا ہے مگر شاعری کے فنی اصول، جیسا کہ ہم نے ابھی لکھا ہے، اسے ہم سے دور رکھتے ہیں اور غالب کی شاعری ہمارے دلوں میں عظمت کا احساس پیدا کرتی ہے۔ ان کے خطوط پڑھیے تو وہ ہمارے اندر محبت اور ہمدردی کا جذبہ جگاتے ہیں۔ شاعری اور نثر دونوں کے غالب وہی ایک ہیں لیکن شاعر والے غالب کے سامنے ہم سر جھکاتے ہیں، انھیں حیرت سے دیکھتے ہیں لیکن نثر والے غالب سے ہم اتنے قریب آ جاتے ہیں کہ ہم ان کی باتوں میں ہمہ تن محو ہو جاتے ہیں۔ وہ ہمیں ایک ایسے انسان نظر آتے ہیں جو اپنے سے کم اور چھوٹوں کی بھی عزت کرتا ہے اور اپنی بڑائی سے نہیں بلکہ ہمدردی سے ہمارا دل موہ لیتا ہے۔ انھوں نے یہ خطوط دوستوں سے باتیں کرنے کے لیے لکھے تھے۔ دوستوں سے جب آدمی بات کرتا ہے تو وہ بناوٹ سے دور ہوتی ہے اور ہر بات بے تکلفی سے کہہ دی جاتی ہے۔ غالب کے خطوط اسی لیے خلوص و محبت پر مبنی انسانی رشتوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں نثر میں اسی لیے ''گنجلک پن'' نہیں ہے۔ اس میں بات، مقصد یا مفہوم آئینے کی طرح صاف و شفاف ہے اور جدید نثر کے بنیادی مقصد یعنی تشریح و توضیح (Exposition) کو وہ پوری طرح پورا کرتی ہے۔ لہٰذا سادگی، بے تکلفی، لطف بیان، کسے ہوئے جملے، زیادہ سے زیادہ بات کو کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کا عمل لیکن اس طور پر کہ عبارت میں ابہام پیدا نہ ہو اور وہ بات جو کہی جا رہی ہے وہ اندھیرے میں جگنو کی طرح چمکے، شگفتگی و ظریفانہ انداز سے ہر بات کو دلچسپ بنا دینا، ان کی نثر کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ یہاں نثر میں آمد ہی آمد ہے۔ یہ نثر زندگی کے مختلف مواقع پر مختلف احوال بیان کرتی ہے لیکن لطفِ بیان ہر جگہ قائم رہتا ہے۔ غالب کی نثر میں ایسا چٹورا پن ہے کہ پڑھنے والا انگلیاں چاٹتا رہ جائے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

''نورِ چشم، راحتِ جان میر سرفراز حسین جیتے رہو۔ تمہارے دستخطی خط نے میرے ساتھ وہ کیا جو بوئے پیرہن نے یعقوب کے ساتھ کیا۔ میاں یہ ہم تم بوڑھے یا جوان ہیں، توانا ہیں یا ناتواں ہیں، بڑے بیش قیمت ہیں یعنی

بہ ہر حال غنیمت ہیں۔ کوئی جلا بُھنا کہتا ہے: یادگار زمانہ ہیں ہم لوگ/ یاد رکھنا فسانہ ہیں ہم لوگ۔ وہی بالاخانہ ہے اور وہی میں ہوں۔ سیڑھیوں پر نظر ہے کہ وہ میر مہدی آئے، وہ یوسف مرزا آئے، وہ میرن آئے، وہ یوسف علی خاں آئے۔ مرے ہوؤں کے نام نہیں لیتا۔ بچھڑے ہوؤں میں سے کچھ گئے ہیں۔ اللہ اللہ ہزاروں کا میں ماتم دار ہوں۔ میں مروں گا تو مجھ کو کون روئے گا''۔

یہ سادہ نثر ہے مگر بے مزہ اور سپاٹ نہیں ہے۔ اس اقتباس میں غالب نے کوئی بڑی فلسفیانہ بات نہیں کہی ہے لیکن اسے جس چٹخارے اور لطفِ بیان کے ساتھ لکھا ہے وہی اصل بات ہے۔ غالب کی جدت پسند طبیعت سادگی میں بھی دلکش پہلو ڈھونڈھ نکالتی ہے۔ ان خطوط کی نثر میں وہ فارسی نثر نویسی کی مروج و مقبول روایت کو ترک کر دیتے ہیں اور اب اس کی جگہ خالص اُردو نثر سامنے آ کر اپنے وجود کو تسلیم کرا لیتی ہے اور اُردو نثر کو، نئی توانائی کے ساتھ، جدید دور میں داخل کر دیتی ہے۔ اس نثر نے ڈرامائی نثر، فکشن کی نثر، علمی مباحث کی نثر، تنقیدی نثر، تاریخی نثر، مذہبی نثر وغیرہ کے لیے ایسے امکانات اُبھارے کہ اُردو میں ہر طرح کی سادہ نثر لکھنے کا راستہ کُھل گیا۔ غالب کی نثر نے اردو نثر میں وہی کام کیا جو محمد شاہ کے زمانے میں دیوانِ ولی دکنی نے دہلی پہنچ کر کیا تھا کہ اس کے اشعار خورد و بزرگ کی زبان پر چڑھ گئے تھے [۲۱]۔

غالب کی ڈرامائی نثر کا نمونہ، مراسلہ کو مکالمہ بنانے کی بحث میں، پہلے دے آئے ہیں۔ اب دیکھیے کہ اپنی اس نئی نثر میں غالب حقیقت پسندانہ انداز میں جزئیات کے ساتھ کس طرح مختلف مناظر کی تصویر کھینچتے ہیں جس سے فکشن کی نثر کا راستہ کُھل جاتا ہے۔ اس قسم کے نقشے آپ کو نہ ''فسانۂ عجائب'' میں ملیں گے اور نہ ''عجائب القصص'' میں۔ یہ اپنے رنگ کی بالکل الگ جدید نثر ہے:

''۲۵ رمئی کو اول روز بڑے زور کی آندھی آئی۔ پھر خوب مینہ برسا۔ وہ جاڑا پڑا کہ شہر کرۂ زمہریر ہو گیا۔ بڑے دریبہ کا دروازہ ڈھایا گیا۔ قابل عطار کے کوچے کا بقیہ مٹایا گیا۔ کشمیری کٹرے کی مسجد زمین کا پیوند ہو گئی۔ سڑک کی وسعت دو چند ہو گئی۔ اللہ اللہ گنبد مسجدوں کے ڈھائے جاتے ہیں اور ہنود کی ڈیوڑھیوں کی جھنڈیوں کے پرچم لہراتے ہیں۔ ایک شیر زور اور چیل تن بندر رہوا ہے۔ مکانات جا بجا ڈھاتا پھرتا ہے۔ فیض اللہ خاں بنگش کی حویلی پر جو گلدستے ہیں، جن کو عوام گمزی کہتے ہیں، انھیں ہلا ہلا کر ایک ایک بنیاد ڈھا دی، اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ واہ رے بندر۔ یہ زیادتی اور پھر شہر کے اندر''۔

اس میں غالب نے بندر کہہ کر انگریز حاکموں کی طرف اس لطف بیان کے ساتھ اظہار کیا ہے کہ بات مکتوب الیہ تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ جزئیات نگاری اور واقعیاتی انداز میں بات کہنے کا طریقہ اُردو نثر میں پہلی بار متعارف ہوا ہے۔

غالب خطوط میں اپنی بات براہ راست اور بغیر کسی رسمی اظہار کے اس بے ساختگی سے کہتے ہیں کہ فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔ ساتھ ہی خط لکھنے اور خط پڑھنے والے دونوں کے پاؤں زمین پر ٹکے رہتے ہیں۔ میر مہدی مجروح کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''برسات کا نام آ گیا سو پہلے مجملاً سنو۔ ایک غدر کالوں کا، ایک ہنگامہ گوروں کا، ایک فتنہ انہدام مکانات کا، ایک آفت وبا کی، ایک مصیبت کال کی۔ اب یہ برسات جمیع حالات کی جامع ہے۔ آج اکیسواں دن ہے۔ آفتاب اس طرح نظر آ جاتا ہے جس طرح بجلی چمک جاتی ہے۔ رات کو کبھی کبھی اگر تارے دکھائی دیتے ہیں تو لوگ ان کو جگنو سمجھ لیتے ہیں۔ اندھیری راتوں میں چوروں کی بن آئی۔ کوئی دن نہیں کہ دو چار گھر کی چوری کا حال نہ سنا جائے۔ مبالغہ نہ سمجھنا، ہزار ہا مکان گر گئے۔ سیکڑوں آدمی جا بجا دب کر مر گئے۔ گلی گلی ندی بہہ رہی ہے۔ قصہ مختصر وہ اُن کال تھا کہ مینہ نہ برسا، اناج نہ پیدا ہوا۔ یہ پن کال ہے کہ پانی ایسا برسا کہ بوئے ہوئے دانے بہہ گئے۔ جنھوں نے ابھی نہیں بویا تھا، وہ بونے سے رہ گئے۔ سُن لیا دلّی کا حال''

یہ برسات کا ایک پہلو تھا۔ اب دوسرا پہلو دیکھیے:

''برسات کا حال نہ پوچھو، خدا کا قہر ہے۔ قاسم جان کی گلی سعادت خاں کی نہر ہے میں جس مکان میں رہتا ہوں عالم بیگ خاں کے کٹڑے کی طرف کا دروازہ گر گیا ہے۔ مسجد کی طرف دالان کو جاتے ہوئے جو دروازہ تھا، گر گیا۔ سیڑھیاں گرا چاہتی ہیں۔ صبح کے بیٹھنے کا حُجرہ جُھک رہا ہے۔ چھتیں چھلنی ہوگئی ہیں۔ مینہ گھڑی بھر برسے تو چھت گھنٹہ بھر برسے۔ کتابیں، قلم دان سب توشہ خانے میں۔ فرش پر کہیں لگن رکھا ہوا، کہیں چلمچی دھری ہوئی۔ خط لکھوں کہاں بیٹھ کر۔ پانچ چار دن سے فرصت ہے۔ مالک مکان کو فکر مرمت ہے۔ آج ایک امن کی صورت نظر آئی۔ کہا کہ آؤ میر مہدی کے خط کا جواب لکھیں''۔

یہی صورت ''گرمی'' ''سردی'' کے مناظر میں نظر آتی ہے۔ اپنی بات کے اظہار میں وہ ایسی پُر لطف جزئیات میں چلے جاتے ہیں کہ ان کے خطوط میں ناول کی سی دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

''مولانا غالب علیہ الرحمۃ ان دنوں بہت خوش ہیں۔ پچاس ساٹھ جزو کی کتاب امیر حمزہ کی داستان کی اور اسی قدر حجم کی ایک جلد بوستانِ خیال کی آ گئی ہے۔ سترہ بوتلیں بادۂ ناب کی توشک خانہ میں موجود ہیں۔ دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں۔ رات بھر شراب پیا کرتے ہیں''۔

اسی تخلیقی عمل میں وہ اکثر ناول کی سی واقعیت پر اُتر آتے ہیں اور نثر کے ایک نئے امکان کو اُبھارتے ہیں:

> ''ہفتے کے دن دو تین گھڑی دن چڑھے احباب کو رخصت کر کے راہی ہوا۔ قصہ یہ تھا کہ پلکھوے رہوں۔ وہاں قافلے کی گنجائش نہ پائی۔ ہاپوڑ کو روانہ ہوا۔ دونوں برخوردار گھوڑوں پر سوار پہلے چل دیے۔ چار گھڑی دن رہے میں ہاپوڑ کی سرائے میں پہنچا۔ دونوں بھائیوں کو بیٹھے ہوئے اور گھوڑوں کو ٹہلتے ہوئے پایا۔ گھڑی بھر دن رہے قافلہ آیا۔ میں نے چھٹانک بھر گھی داغ کیا۔ دو شامی کباب اس میں ڈال دیے۔ رات ہوگئی تھی شراب پی، کباب کھائے۔ لڑکوں نے ارہر کی کھچڑی پکوائی۔ خوب گھی ڈال کر آپ بھی کھائی اور سب آدمیوں کو بھی کھلائی۔ دن کے واسطے سادہ سالن پکوایا۔ ترکاری نہ ڈلوائی...... چار بجے پانچ کے عمل میں ہاپوڑ سے چل دیا۔ سورج نکلے بابوگڑھ کی سرائے میں آ پہنچا۔ چار پائی بچھائی۔

اس پر بچھونا بچھا کر حقہ پی رہا ہوں اور یہ خط لکھ رہا ہوں"

اس نثر سے فکشن کی نثر کے امکانات اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ غالب کو یہ معلوم ہے کہ فنی تاثر بڑھانے کے لیے کس رنگ میں کتنی بات کہنی ہے اور اس رنگِ بیان میں کتنی دور تک جانا مناسب ہے۔ رنگینی اور لطفِ بیان کے لیے وہ کہیں صنعتِ تجنیس استعمال کرتے ہیں جیسے امیر الدین احمد خاں کے نام ایک خط میں:

"میاں تمہارے دادا نواب امین الدین خان بہادر ہیں، میں تمہارا دِل دادہ ہوں"۔

کبھی صنعتِ ذو معنی کو استعمال کر کے لطفِ بیان میں اضافہ کرتے ہیں۔ جیسے:

"آج صاحبانِ عالی شان کی دعوت ہے۔ ٹِپن (ٹفن) اور شام کا کھانا یہیں کھائیں گے۔ روشنی اور آتش بازی کی وہ افراط کہ رات دن کا سامنا کرے گی۔ طوائف کا وہ ہجوم، حکام کا وہ مجمع، اس مجلس کو طوائف الملوک کہنا چاہیے"

کبھی صنعتِ تضاد سے لطفِ بیان کے فائدہ اُٹھاتے ہیں:

"غلہ گراں ہے۔ موت ارزاں ہے۔ میوہ کے مول اناج بکتا ہے"

اور کبھی روز مرہ و تجنیس کے ایک ساتھ استعمال سے حُسنِ بیان کو دلچسپ و پُر اثر بنا دیتے ہیں:

"جب داڑھی مونچھ میں بال سفید آ گئے۔ تیسرے دن چیونٹی کے انڈے گالوں پر نظر آنے لگے، اُس سے بڑھ کر یہ ہوا کہ آگے کے دو دانت ٹوٹ گئے۔ ناچار مسّی بھی چھوڑ دی اور داڑھی بھی"

کبھی استعارہ سے بیان کو دل کش بنا دیتے ہیں:

"۸/رجب ۱۲۱۲ھ (تاریخ پیدائش غالب) کو مجھ کو رُوبکاری کے واسطے یہاں بھیجا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ ۷/رجب ۱۲۲۵ھ کو (تاریخ شادی غالب) میرے واسطے حکم دوام حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی۔ دلی شہر کو زندان تصور کیا اور مجھے زندان میں ڈال دیا۔ نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا"

کبھی حسنِ اظہار اور فنی اثر بڑھانے کے لیے تلمیحات کا استعمال کرتے ہیں:

(الف) "تمہارے حال میں غور کی اور چاہا کہ اس کی نظیر بہم پہنچاؤں۔ واقعہ کربلا سے نسبت نہیں دے سکتا لیکن واللہ تمہارا حال اس ریگستان میں بعینہ ایسا ہے جیسا مسلم بن عقیل کا حال کوفے میں تھا"

(ب) "تمہارے دستخطی خط نے میرے ساتھ وہ کیا جو پیراہن نے یعقوب کے ساتھ کیا"۔

کبھی حُسنِ بیان اور تاثیر بڑھانے کے لیے عبارت کو مقفیٰ کر دیتے ہیں:

(الف) "سید صاحب! نہ تم مجرم نہ میں گنہ گار۔ تم مجبور، میں لاچار۔ لو اَب میری کہانی سنو۔ میری سرگزشت میری زبانی سنو"

(ب) "او میاں سید زادۂ آزادہ، دلّی کے عاشقِ دلدادہ، ڈھے ہوئے اردو بازار کے رہنے والے، حسد سے لکھنؤ کو بُرا کہنے والے، نہ دل میں مہر و آزرم، نہ آنکھوں میں حیا و شرم۔ نظام الدین ممنون کہاں، مومن کہاں۔

ایک آزردہ سو خاموش، دوسرا غالب وہ بے خود و مدہوش۔ نہ سخن وری رہی نہ سخن دانی، کس برتے پر تتا پانی۔ ہائے دلّی وائے دلّی، بھاڑ میں جائے دلّی"

یہ ضائع غالب نے نثر میں حُسن واثر بڑھانے کے لیے سلیقے اور ہنر مندی سے استعمال کیے ہیں اور جب یہ طرزِ ادا اس کمال کو پہنچ جاتا ہے جہاں الفاظ ایجاز کے ساتھ معنی سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں تو کمال کی سادہ و پُر اثر نثر سامنے آتی ہے:

(الف) "کل تمہارے خط میں دو بار یہ کلمہ مرقوم دیکھا کہ دلّی بڑا شہر ہے۔ ہر قسم کے آدمی وہاں بہت ہوں گے اے میری جان! یہ وہ دلّی نہیں ہے جس میں تم پیدا ہوئے ہو۔ وہ دلّی نہیں ہے جس میں تم نے تحصیل علم کیا۔ وہ دلّی نہیں ہے جس میں تم شعبان بیگ کی حویلی میں مجھ سے پڑھنے آیا کرتے تھے۔ وہ دلّی نہیں ہے جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں۔ وہ دلّی نہیں ہے جس میں اکیاون برس سے مقیم ہوں۔ ایک کمپ ہے۔ مسلمان اہلِ حرفہ یا حکام کے شاگرد پیشہ، باقی سراسر ہنود۔ معزول بادشاہ کے ذکور، جو بقیۃ السیف ہیں، وہ پانچ پانچ روپے مہینا پاتے ہیں۔ اناث میں سے جو پیرزن ہیں کٹنیاں اور جو جوان ہیں کسبیاں۔ امرائے اسلام میں سے اموات گنو......"

(ب) "کیا پوچھتے ہو کیا لکھوں۔ دلی کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر تھی: قلعہ، چاندنی چوک، ہر روز مجمع جامع مسجد کا، ہر ہفتے سیر جمنا کے پُل کی، ہر سال میلا پھول والوں کا۔ یہ پانچوں باتیں اب نہیں۔ پھر کہو دلّی کہاں۔ ہاں کوئی شہر قلمرو ہند میں اس نام کا تھا"

ان اقتباسات کے مطالعے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ غالب کے خطوط کی اس نثر میں کتنا تنوع ہے اور کتنے امکانات اُبھر کر سامنے آرہے ہیں۔ یہ نثر کسی بھی موضوع کو اپنے دامن میں سمیٹنے کی قوت وصلاحیت رکھتی ہے۔ غالب نے اسی طرز نظر میں علمی وادبی موضوعات کو بیان کیا ہے اور تنقیدی نثر کے امکان کو راستہ دکھایا ہے۔ یہ اقتباسات دیکھیے:

(الف) "فارسی کی تکمیل کے واسطے اصل الاصول مناسبت طبیعت کی ہے۔ پھر تتبع کلام اہل زبان لیکن نہ اشعار قتیل و واقف و شعرائے ہندوستان کہ یہ اشعار سوائے اس کے کہ ان کی موزونی طبع کا نتیجہ کہیے اور کسی تعریف کے شایاں نہیں ہیں۔ نہ ترکیب فارسی، نہ معنی نازک۔ ہاں الفاظ فرسودہ و عامیانہ جو اطفال دبستان جانتے ہیں اور جو متصدی نثر میں درج کرتے ہیں، وہ الفاظ فارسی یہ لوگ نظم میں خرچ کرتے ہیں۔ جب رودکی وعنصری وخاقانی ورشید وطواط اوران کے امثال ونظائر کا کلام بالاستیعاب دیکھا جائے اور اُن کی ترکیبوں سے آشنائی بہم پہنچے اور ذہن اعوجاج کی طرف نہ لے جائے تب آدمی جانتا ہے کہ ہاں فارسی یہ ہے......"

(ب) "رباعی کے باب میں بیان مختصر یہ ہے کہ اس کا ایک وزن معین ہے۔ عرب میں دستور نہ تھا سوائے عجم کے۔ یہ بحر ہزج میں سے نکالا ہے۔ مفعول مفاعلن فعولن، ہزج مسدس اخرب مقبوض مقصور۔ اس وزن پر فعلن بڑھا دیا ہے۔ مفعول مفاعلن فعولن فعلن۔ زحافات اس میں بعض کے نزدیک اٹھارہ اور بعض کے

نزدیک چوبیس ہیں اور وہ سب جائز اور روا ہیں اور بحر کا نام بحر رباعی ہے۔ رباعی سچ ہے کہ سوائے اس بحر کے اور بحر میں نہیں کہی جاتی اور یہ جو مطلع اور حسن مطلع کو رباعی کہتے ہیں، اس راہ سے ہے کہ مصرعے چار ہیں، ورنہ رباعی نہیں ہے نظم ہے''

اب دیکھیے اردو میں وہ املا کے مسائل کس صفائی و ایجاز کے ساتھ بیان کرتے ہیں:

(ج) ''ننگے پاؤں'' واو کے ضمے کا اشباع کیسا؟ یہ تو ترجمہ ''پابرہنہ'' کا ہے (یعنی یافتن سے) اور پھر پاؤں کی یہ املا غلط: پانو، گانو، چھانو، ''گھسیٹے گا'' نون کیسا؟ گھسیٹے گا، اس کی املا یوں ہے''

اب دیکھیے کہ سہل ممتنع کو کیسی صفائی و اختصار کے ساتھ بیان کرتے ہیں:

''سہل ممتنع میں کسرۂ لام توصیفی ہے۔ سہل موصوف اور ممتنع صفت...... سہل ممتنع اس نظم و نثر کو کہتے ہیں کہ دیکھنے میں آسان نظر آئے اور اس کا جواب نہ ہو سکے۔ بالجملہ سہل ممتنع کمال حُسن کلام ہے اور بلاغت کی نہایت ہے۔ ممتنع درحقیقت ممتنع النظیر ہے۔ شیخ سعدی کے بیشتر فقرے اس صفت پر مشتمل ہیں اور رشید وطواط وغیرہ شعرائے سلف نظم میں اس شیوے کی رعایت منظور رکھتے ہیں۔ خودستائی ہوتی ہے سخن فہم اگر غور کرے گا تو فقیر کی نظم و نثر میں سہل ممتنع اکثر پائے گا...... کلام ادق سہل ممتنع کے منافی ہے''

اب دیکھیے نثر کی قسموں کو کس صفائی کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنے والے کو اپنے موضوع پر پورا عبور حاصل ہے اور وہ اسے کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے:

''بندہ کی تحقیقات یہی ہے کہ نثر تین قسم پر ہے۔ مقفیٰ: قافیہ ہے اور وزن نہیں۔ مرجز: وزن ہے اور قافیہ نہیں۔ عاری: نہ وزن ہے نہ قافیہ۔ مسجع ہی مقفیٰ ہے کہ دونوں فقروں میں الفاظ ملائم اور مناسب ہم گر ہوں۔ نظم میں یہ صفت آپڑے تو اس کو مرصع کہتے ہیں اور نثر اس صنعت پر مشتمل ہو تو اس کو مسجع کہتے ہیں۔ اس قاعدے کو عبدالرزاق (مصنف مقدمات سہ نثر ظہوری) بدل سکتا ہے نہ صاحب قلزم ہفت گانہ''

یہی نثر غالب نے، لفظ و معنی کی بحث، قواعد وعروض اور ایطائے جلی و خفی کے مسائل، شاگردوں کے کلام پر اپنی اصلاحات، مذکر و مؤنث، علم نجوم کی توضیح، قواعدِ فارسی کے نکات، لغت نویسی کے اصول، تعقید اور حروف تہجی کے تلفظ تک کے مسائل کے بیان میں، استعمال کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ کہیں بھی اظہارِ بیان گنجلک اور بیان سپاٹ نہیں ہوا ہے۔ ایجاز و اختصار غالب کی نثر کا اعجاز ہے اور علمی، تحقیقی، تنقیدی و لسانی مباحث کی نثر کو ایسا ہی ہونا چاہیے۔ غالب کی نثر میں اتنے موضوعات اور اتنے پہلو بیان میں آئے ہیں کہ اتنی مشق اتنے رنگوں کے ساتھ اردو نثر نے اب تک نہیں کی تھی۔ وہ بے تکلفی، جو اچھی نثر کی جان ہے، یہاں موجود ہے بلکہ بعض خطوط میں تو انھوں نے بعض بازاری الفاظ بھی استعمال کیے ہیں جن سے ان کے اور مکتوب الیہ کے درمیان بے تکلفی اور اعتماد و خلوص کے رشتے کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے

ہیں:

''سنو میاں! میرے ہم وطن یعنی ہندی لوگ جو وادی فارسی دانی میں دَم مارتے ہیں، وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں، جیسا وہ گھا گس عبدالواسع ہانسوی لفظ ''نامراد'' کو غلط کہتا ہے اور یہ الّو کا پٹھا قتیل ''صفوت کدہ''، ''شفقت کدہ''، ''نشتر کدہ'' اور ''ہمہ عالم'' اور ''ہمہ جا'' کو غلط کہتا ہے۔ کیا میں بھی ویسا ہی ہوں جو ''یک زماں'' کو غلط کہوں گا۔ فارسی کی میزان یعنی ترازو میرے ہات میں ہے''

مرزا شہاب الدین احمد خاں ثاقب کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''وہ قاضی تو مسخرا ہے، چوتیا ہے۔ اُن کا خط دیکھ لیا۔ خیر ہاں علاء الدین کا خط گھنٹا پھر بھانڈ کے طائفے کا تماشا ہے۔ اب تم کہو اُستاد میر جان کو کیوں کر بھیجو گے۔ ان کو کہاں پاؤ گے...... عیاذاً باللہ! امیر خسرو قرآن کو کہ بسکون رائے قرشت و الف ممدودہ ہے قران بروزن 'پران' لکھیں گے؟ یہ دونوں غزلیں دو گدھوں کی ہیں شاید ایک نے مقطع میں حافظؔ اور ایک نے مقطع میں خسرو لکھ دیا ہو''

ایک اور خط میں تفتہ کو لکھتے ہیں کہ:

''میں ''برہانِ قاطع'' کا خاکہ اڑا رہا ہوں۔ ''چار شربت'' اور ''غیاث اللغات'' کو حیض کا لتّہ سمجھتا ہوں۔ ایسے گم نام چھوکروں سے کیا مقابلہ کروں گا''۔

خطوطِ غالب کی جو خصوصیات میں نے الگ الگ کر کے دکھائی ہیں وہ سب یا چند بیک وقت حسب ضرورت ان کے خطوط کے رنگ و مزاج میں رچی بسی ہوئی ہیں۔ خطوطِ غالب سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اعلیٰ ادبی نثر کبھی باسی نہیں ہوتی اور اس کا فنی اثر ہر دور میں جادو جگاتا ہے۔ غالب نے عام بول کی زبان میں اپنی فکر و مزاج کی رنگارنگی سے ایک ایسا اسلوبِ بیان پیدا کیا ہے جو ہمہ جہتی بھی ہے اور ہمیشہ مفید مطلب اور تازہ رہنے والا بھی ہے۔ غالب نے ایک جست میں اردو نثر کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔

خطوطِ غالب کی ایک اور خصوصیت خوش طبعی، شگفتگی اور ظرافت ہے۔ یہ خصوصیت ان کی فطرت، اُن کے خون میں شامل ہے۔ انھوں نے زندگی کو ایک وحدت کے طور پر قبول کیا ہے جس میں غم، خوشی، دُکھ سُکھ اور درد ایک ساتھ شامل ہیں۔ بڑا انسان وہ ہے جو شکایت نہ کرے بلکہ صبر و ضبط سے ہنس بول کر خوش طبعی سے اُن کا مقابلہ کرے۔ غالب کی زندگی کانٹوں بھری تھی لیکن وہ خوش طبعی کے ساتھ زندگی بسر کرنے کی قوت رکھتے تھے۔ حالؔی نے انھیں ''حیوان ظریف'' کہا ہے۔ اپنے خطوط میں غالبؔ، شگفتگی و ظرافت کے دائرے میں، ساری زندگی اور ہر قسم کے جذباتی تاثرات کو سمیٹ لیتے ہیں۔ یہی وہ سطح ہے جو ہمیں گوئٹے کے ہاں نظر آتی ہے۔ ''فاؤسٹ'' میں میفسٹو فلیس کا کردار تاریک منظر کو بھی روشن رکھتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے ''غدر'' کے حالات (خصوصاً ان لوگوں کے لیے جو اس المیے سے گزرے تھے اور جن کی نظروں کے سامنے ساری تہذیب

ڈھیر ہوگئی تھی اور معاشی بدحالی نے سب کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا) کا ذکر جب غالب اپنے خطوط میں کرتے ہیں تو غم والم کی تاریکی سے دل بیٹھنے لگتا ہے لیکن اس بیان میں بھی، اپنے مزاج کی شگفتگی سے، وہ اسے روشن رکھتے ہوئے عظیم تخلیقی انسان کی سطح کو برقرار رکھتے ہیں۔ مئی ۱۸۵۸ء کے ایک خط بنام میر مہدی مجروح میں، جب پنشن اور دوسرے ذرائع آمدنی مسدود ہو گئے تھے اور ہر طرف غم والم کے بادل چھائے ہوئے تھے، لکھتے ہیں:

''یہ میرا حال سنو کہ بے رزق جینے کا ڈھب مجھ کو آ گیا ہے۔ اس طرف سے خاطر جمع رکھنا۔ رمضان کا مہینہ روزے کھا کھا کر کاٹا، آئندہ خدا رازق ہے۔ کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو غم تو ہے۔ بس صاحب ایک چیز کھانے کو ہوئی، اگرچہ غم ہی ہو، تو پھر کیا غم ہے؟''

میر مہدی کی آنکھیں دُکھنے آ گئیں تو لکھا:

''تمہارے آنکھوں کے غبار کی وجہ یہ ہے کہ جو مکان دلّی میں ڈھائے گئے اور جہاں جہاں سڑکیں نکلیں جتنی گرد اُڑی، اس کو آپ نے از راہِ محبت اپنی آنکھوں میں جگہ دی''

انھیں کے نام ایک خط میں لکھا:

''ایک لطیفہ پرسوں کا سنو۔ حافظ مموبے گناہ ثابت ہو چکے۔ رہائی پا چکے۔ حاکم کے سامنے حاضر ہوا کرتے ہیں۔ املاک اپنی مانگتے ہیں۔ قبض و تصرف اُن کا ثابت ہو چکا۔ صرف حکم کی دیر۔ پرسوں وہ حاضر ہوئے۔ مسل پیش ہوئی۔ حاکم نے پوچھا: حافظ محمد بخش کون؟ عرض کیا کہ میں۔ پھر پوچھا حافظ ممو کون؟ عرض کیا کہ میں۔ اصل نام میرا محمد بخش ہے۔ ممو ممو مشہور ہوں۔ فرمایا کہ یہ کچھ بات نہیں۔ حافظ محمد بخش بھی تم۔ حافظ ممو بھی تم۔ جو دنیا میں ہے وہ بھی تم، ہم مکان کس کو دیں۔ مسل داخل دفتر ہوئی۔ میاں ممو اپنے گھر چلے آئے''

دلّی میں وبا پھیلی اور ساری دلّی کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ اس بات کو ایک خط میں اس طرح بیان کرتے ہیں:

''وبا تھی کہاں جو میں لکھوں کہ اب کم ہے یا زیادہ۔ ایک چھیاسٹھ برس کا مرد اور ایک چونسٹھ برس کی عورت ان دونوں میں سے کوئی بھی مرتا تو ہم جانتے کہ وبا تھی۔ تُف بریں''

غالب کے مزاج میں الم ناکی کے ساتھ مفکرانہ سنجیدگی پنہاں ہے اور اس سنجیدگی میں لطفِ بیاں کے ساتھ شگفتگی شامل ہے جس سے فکر و اظہار کی وسعت عالم گیر ہو جاتی ہے۔ زندگی کے لاتعداد پہلو، انسانی جذبات کے مختلف رنگ ان کی شاعری اور خطوط میں شامل ہیں۔ اُن کی فطرت اس مسکراہٹ کے ساتھ اس عالم کو دیکھ رہی ہے جو خالق عالم کی مسکراہٹ ہے اور جو جہنم کی تیز جلا دینے والی آگ کے شعلوں میں اس کائنات کو جنت بنائے ہوئے ہے۔

غالب اُردو کے پہلے شاعر تو نہیں ہیں لیکن پہلے مزاح نگار شاعر ضرور ہیں۔ وہ پہلے شخص ہیں جن کے لیے مزاح، محض لفظوں کے اُلٹ پھیر سے آگے بڑھ کر ان کی فطرتِ ہستی اور انداز نظر کا جزو اعظم بن گیا ہے۔

یہی شگفتگی، یہی مزاح ہر زبان کے بڑے ادب کی ممتاز صفت ہے۔ اس صفت کا بنیادی پہلو ''ہمدردی'' ہے اور غالب کے انداز نظر سے پیدا ہونے والی شگفتگی و مزاح میں یہ پہلو بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ اس مزاح میں غصہ یا نفرت کا شائبہ تک نہیں ہے اور اگر غصہ جھلاہٹ بن کر کہیں نظر بھی آتا ہے تو وہ اس درجے پر نہیں پہنچتا کہ طنز یا ہجو میں تبدیل ہو جائے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ غالب زندگی اور اس کے تمام پہلوؤں کو ایک ہمدردانہ نظر سے دیکھ رہے ہیں اور اس کے بے ڈھنگے پن پر معصومیت کے ساتھ ہنس رہے ہیں۔ اس عمل میں وہ خود پر بھی ہنستے ہیں اور دوسروں پر بھی۔ انھیں اپنے آپ سے بھی ہم دردی ہے اور دوسروں سے بھی۔ ان کے مکتوب الیہ، ان خطوط کے حوالے سے، زندہ کردار بن جاتے ہیں جن کی الگ الگ تصویریں ہمارے ذہن میں محفوظ ہو جاتی ہیں۔ ہرگوپال تفتہ، جنھیں غالب مرزا تفتہ کہتے تھے، علاء الدین علائی، میر مہدی مجروح، میرن صاحب، غلام غوث خاں بے خبر، منشی شیونرائن آرام، عبدالغفور خاں سرور، نواب مصطفےٰ خاں شیفتہ وغیرہ ناول کے کردار کی طرح ان کے خطوط کے بیان سے اُبھرتے ہیں۔ غالب کے خطوط کا مزاح ہمیں زور سے نہیں ہنساتا لیکن اس کا فنی اثر اس دائمی شگفتگی میں چھپا ہوا ہے جو ہمارے دل کی کلی کو کھلائے رکھتی ہے۔ یہ پہلو الیہ واقعات کے بیان میں بھی موجود ہے اور واقعیاتی بیان میں بھی ایک دل کش ہلکے رنگ کی طرح جھلکتا ہے۔ غالب کی نثر ہر رنگ میں ادبی نثر ہے۔ ادبی نثر کا اہم جزو شگفتگی بیان ہوتا ہے اور یہ غالب کی نثر میں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ ان خطوط کو پڑھ کر، خوش طبعی کے ساتھ، ایک شگفتہ کامیڈی کی طرح کا سا احساس بیدار ہوتا ہے جس میں غالب خود ہیرو کے طور پر موجود نظر آتے ہیں۔ ان کی پیدائش، ان کے خاندان کا حال، ان کی ازدواجی زندگی، ان کے مختلف کرائے کے مکانات کے نقشے، برسات گرمی سردی کا بیان، کھانے پینے کے عادات، ان کی سیاہ بختیوں کے قصے سب اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ فکرِ معاش ان کی زندگی کا سب سے اہم مسئلہ رہا مگر یہ بھی شگفتگی کے ساتھ بیان میں آتا ہے جس میں نہ لالچ ہے اور نہ پریشانی۔ وہ اپنے سفر کا ذکر کرتے ہیں تو اس کو بھی مزے لے لے کر اس طرح بیان کرتے ہیں کہ شگفتگی ہمارے وجود میں اُتر جاتی ہے۔ خطوط میں وہ اپنی نجی و ذاتی باتیں درج کر کے اپنی ذات کا طلسم کھولتے ہیں لیکن یہاں بھی وہ اپنی بڑائی کا اظہار نہیں کرتے یا اپنی انا کو تسکین دیتے ہوئے نظر نہیں آتے بلکہ باتوں باتوں میں یہ سب ذاتی انکشافات اس طرح سامنے آتے ہیں کہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی مخصوص نظر نے زندگی کے جو تجربے اس ''حیوان ظریف'' کو دیے ہیں وہ اپنی زندگی کو بھی انھیں کی روشنی میں دیکھ رہا ہے اور خود پر بھی اسی طرح مسکراتا اور ہنستا ہے جس طرح دوسروں پر۔ اس اندازِ نظر سے ان کے خطوط میں ایسے سدا بہار پھول کھلے ہیں جن کی خوشبو دائمی ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ہر قسم کے واقعہ یا نوعیت کے بیان کے ساتھ زبان و بیان کا رنگ بدلتا جاتا ہے اور نثر نگاری کے نئے اسالیب پیدا ہوتے جاتے ہیں مگر اس تنوع میں شگفتگی اور لطف بیان کا دھارا یکساں طور پر بہتا رہتا ہے۔ اس بات کا انھیں خود بھی احساس تھا۔ ایک خط میں میر مہدی مجروح سے پوچھتے ہیں: ''کیوں سچ کہو، اگلوں کے خطوط کی تحریر کی یہی طرز تھی یا اور؟ ہائے کیا اچھا شیوہ ہے''۔

ان خطوط کے مطالعے سے دو باتیں اور بھی سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ غالب کی نثر میں انگریزی زبان کے الفاظ، اردو الفاظ کے ساتھ، استعمال میں آرہے ہیں۔ یہ الفاظ اس بات کی علامت ہیں کہ انگریزی تہذیب کے اثرات ہماری زندگی میں سرائیت کر رہے ہیں۔ لفظوں کے ساتھ نیا خیال بھی معاشرے کے باطن میں داخل ہوتا ہے اور اسی کے ساتھ تبدیلی کا عمل شروع ہوتا ہے۔ یہ الفاظ نئی زندگی کا اشارہ ہیں اور اس بات کا بھی کہ اب ان الفاظ کے استعمال کے بغیر ہم اپنا ماضی الضمیر ادا نہیں کر سکتے۔ آج یہ اثر ہماری زبان پر اتنا بڑھ گیا ہے کہ ہم انگریزی کے وہ الفاظ بھی استعمال کرنے لگے ہیں جن کے لیے پہلے سے اردو میں الفاظ موجود ہیں۔ اب تہذیب کا کعبہ پیچھے چلا گیا ہے اور کلیسا آگے آگیا ہے۔ جب سے لے کر آج تک یہی ہماری تہذیب کی سمت مقرر کر رہا ہے اور نئے الفاظ کے ساتھ نئے خیالات کا ایک سیلاب ہے جو ہمیں بہائے لے جا رہا ہے۔ اسی تعلق سے دوسری بات یہ سامنے آتی ہے کہ شروع کے خطوط میں غالب ہجری سن اپنے خط کے آخر میں درج کرتے ہیں۔ پھر اس عمل میں یہ تبدیلی آتی ہے کہ سنِ ہجری کے ساتھ سنِ عیسوی بھی درج کیا جانے لگتا ہے۔ بعد میں سنِ ہجری غائب ہو جاتا ہے اور صرف سنِ عیسوی رہ جاتا ہے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ اسی کے ساتھ انگریزی اقتدار بھی مستحکم ہوتا جاتا ہے اور ہم اپنی تہذیب کے تعلق سے احساسِ کمتری میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ خطوطِ غالب میں جو انگریزی الفاظ استعمال میں آئے ہیں ان میں سے کچھ یہ ہیں:

پوسٹ پیڈ، ڈبل، پارسل، پنسن دار، ٹکٹ، بنک گھر، رجسٹی (رجسٹری)، کمشنری، کلکٹری، بل، پنسن، اجنٹی، پاکٹ، اسپلانٹ، رسپانڈنٹ، گورنری، پمفلٹ، کاپی، گورنمنٹ، لمبر (نمبر)، چیف سکرتر (چیف سکریٹری)، کمپ، انکم ٹیکس، یون ٹوٹی (ٹاؤن ڈیوٹی)، نوٹ وغیرہ

خطوط کے مطالعہ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ انگریزی زبان کا اثر نفوذ تیزی سے بڑھ اور پھیل رہا ہے اور اب یہ زبان فارسی و اردو کی جگہ لے رہی ہے۔ غالب اب انگریزی لفظوں کو بطور قافیہ باندھنے کو بھی جائز سمجھتے ہیں۔ قدر بلگرامی کے نام ایک خط میں لکھا کہ:

''چابی لغتِ انگریزی ہے۔ اس زمانے میں اس اسم کا شعر میں لانا جائز ہے بلکہ مزا دیتا ہے۔ تار بجلی اور دُخانی جہاز کے مضامین میں نے اپنے یاروں کو دیے ہیں۔ اوروں نے بھی باندھے ہیں۔ روبکاری اور طلبی اور فوج داری اور سر رشتہ داری خود یہ الفاظ میں نے باندھے ہیں۔ چابی بہ معنی کلید شوق سے لکھو، نہ چابھی''

آنے والے زمانے میں آگے چل کر اکبر الہ آبادی نے اسی رجحان کے زیرِ اثر اپنی شاعری میں انگریزی زبان کے الفاظ استعمال کر کے طنز و مزاح اور اصلاح کے عمل سے اُردو شاعری کو ایک نیا ذائقہ دیا۔

خطوطِ غالب کے مطالعے سے ایک بات یہ بھی سامنے آتی ہے کہ غالب نے جہاں بھی لفظ ''ہندی'' زبان کے معنی میں استعمال کیا وہ اُردو زبان کے معنی میں آیا ہے اور یہ عمل تواتر سے ۱۸۶۵ء تک ملتا ہے مثلاً

(۱) ''مگر ہاں اپنے ہندی کلام میں سے ڈیڑھ شعر یعنی ایک مقطع اور ایک مصرع یاد رہ گیا ہے۔ سو گاہ گاہ جب

دل اُلٹنے لگتا ہے تب دس پانچ بار یہ مقطع زبان پر آجاتا ہے۔

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے [۲۲]
(۱۸۵۸ء)

(۲) ''صاحب میں ہندی غزلیں بھیجوں کہاں سے۔اردو دیوان چھاپے کے ناقص ہیں'' [۲۳] ۱۸۵۹ء

(۳) ''میرا مدعا یہ تھا کہ وہ تم پر اس امر کو ظاہر کریں کہ دلی میں ہندی دیوان کا چھپنا پہلے اس سے شروع ہوا ہے......'' [۲۴] (۱۸۶۲ء)

(۴) ''مکنید'' زائد نہیں ہے مگر خرابی یہ ہے کہ فارسی رہنے دو تو اور اگر ہندی کرو تو مصرع مہمل اور بے معنی ہے'' [۲۵] (سن ندارد)

اس کے بعد ہی اُردو (بمعنی زبان) کا لفظ بھی تواتر سے خطوط میں آیا ہے لیکن ۱۸۶۰ء کے بعد سے یہ بجائے لفظ ہندی کے زیادہ عام و مروج ہو گیا مثلاً

(۱) ''چشم بد دور۔خط اچھا، عبارت اچھی اردو میں مطلب نویس اچھے ہو'' [۲۶] (۱۸۶۵ء)

(۲) ''اردو زبان میں کوئی تاریخ میری نہ سُنی ہو گی'' [۲۷] (۱۸۶۰ء)

(۳) ''کوئی غزل اس طرح کی نہیں ہوئی کہ جس میں اصلاح نہ ہوئی ہو خصوصاً روزمرہ اُردو میں'' [۲۸] (۱۸۶۶ء)

(۴) ''آپ ولایتی بھی نہیں جو میں یہ تصور کروں کہ اردو عبارت سے استنباط مطلب اچھی طرح نہ کر سکے'' [۲۹] (۱۸۶۳ء)

غالب کی اُردو نثر، زبان و بیان اور روزمرہ و محاورہ کے لحاظ سے، وہی ہے جو آج بولی اور لکھی جاتی ہے البتہ چند استعمالات میں کہیں کہیں ذرا سا فرق نظر آتا ہے مثلاً

لوا کر بجائے لے کر : ''میں اس کو لوا کر گھر گیا'' (ص ۲۶۱، خطوط غالب، جلد اوّل)

بکھانتے بجائے بھگارتے: ''کچھ نہیں جانتے اور باتیں بکھانتے ہیں'' (ایضاً ص ۲۶۴)

جائیو بجائے جانا : ''خبردار بھول نہ جائیو'' (ایضاً ص ۳۶۴)

فاعل کے بعد علامت فاعلی نے محذوف کر دی ہے: ''میں سونچا'' (ایضاً ص ۳۸۴)

سونچا ہوں بجائے سوچی ہیں : ''اب دو باتیں سونچا ہوں'' (خطوط غالب، جلد دوم، ص ۵۶۵)

نبڑنا بجائے نمٹنا/ختم ہونا : ''کاغذ نبڑ گیا ورنہ......'' (خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۳۹۳)

کر کر کا استعمال بجائے کر کے : ''خط لکھ کر بند کر کر آدمی کو دوں گا'' (ایضاً ص ۴۰۲)

''اپنے حافظہ پر اعتماد نہ کر کر اس کو بھی دیکھا'' (ایضاً جلد دوم، ص ۴۲۷)

دکھاوے، آوے بجائے دکھائے، آئے : ''اور پھر تمہاری صورت مجھ کو دکھاوے'' (ایضاً، جلد اوّل، ص ۴۱۲)

''جو زبان پر آوے وہ قلم سے نکلے'' (ایضاً، جلد دوم، ص ۷۶۴)

''آغا صاحب کا جب خط آوے گا'' (ایضاً، ص ۷۸۸)

کے بجائے کتنی : ''کب ملے تھے کے ملاقاتیں ہوئی تھیں'' (ایضاً ص ۸۴۱)

غور کی بجائے غور کیا : ''تمہارے حال میں غور کی''

غالب کی نثر میں کہیں تذکیر و تانیث میں فرق ملتا ہے مثلاً اُردو کو مذکر لکھا ہے: ''فارسی و عربی کو باہم ربط دے کر ایک اُردو پیدا کیا''۔ منطق کو مذکر لکھا ہے: ''یہ منطق عوام کا ہے''۔ اس سلسلے میں غالب نے لکھا ہے کہ ''تذکیر و تانیث کا کوئی قاعدہ منضبط نہیں کہ جس پر حکم کیا جائے۔ جو جس کے کانوں کو لگے، جس کو جس کا دل قبول کرے، اس طرح کہے۔ رتھ میرے نزدیک مذکر ہے یعنی رتھ آیا لیکن جمع میں کیا کروں گا۔ ناچار مؤنث بولنا پڑے گا یعنی رتھیں آئیں...... بلبل میرے نزدیک مؤنث ہے، جمع ان کی بلبلیں۔ طوطی بولتا ہے۔ بلبلیں بولتی ہیں [۳۰]۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں: ''تذکیر و تانیث کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ وہی بعض کہتے ہیں وہی اچھا۔ بعض کہتے ہیں وہی اچھی۔ قلم کوئی کہتا ہے قلم ٹوٹ گیا۔ کوئی کہتا ہے قلم ٹوٹ گئی۔ فقیر وہی کو مذکر بولتا ہے اور قلم کو مذکر جانتا ہے'' [۳۱]۔

غالب کے اُردو جملے کی ساخت وہی ہے جو آج کے اُردو جملے کی ساخت ہے۔ غالب نے اُردو جملے کی ساخت اور ترکیب نحوی کو اپنے خطوط کی نثر سے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے متعین کر دیا اور آنے والی نسلوں نے بھی فارسی جملے کی ترکیب و ساخت کو ترک کر کے اردو جملے کی ساخت کو قبول کر لیا۔ غالب اسی اُردو پر فخر کرتے ہوئے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''فارسی و عربی کو باہم ربط دے کر ایک اُردو پیدا کیا۔ سبحان اللہ وہ زبان نکلی کہ نہ نری فارسی میں وہ خزانہ، نہ نری عربی میں وہ ذوق'' [۳۲]۔

لیکن خطوط کی نثر کے برخلاف تقریظوں اور دیباچوں کی نثر میں، عبارت آرائی کی وجہ سے، فارسی طرزِ تحریر کی روایت کا اثر غالب آ گیا ہے اور یہ نثر رسمی و روایتی نثر ہو کر رہ گئی ہے۔ یہ نثر خطوطِ غالب کی نثر کے سامنے غیر اہم و فرسودہ اور محض ایک تبرک کا درجہ رکھتی ہے مثلاً یہ دو تین سطریں پڑھیے جن سے اس نثر کے رنگ و مزاج کا یقیناً اندازہ ہو جائے گا:

''نوید یہ ہے کہ دیدہ ور لوگ نظر کریں کہ یوسف سخن کنعان و چاہ و کارواں و بازار و زندان سے نکل کر تخت فرمانروائی مصر پر جلوہ افروز ہوا ہے۔ زلیخائے عشق کے گھر عید ہوئی ہے اور یوسف حسن کی سرکار میں نوروز ہوا ہے'' [۳۳]

لیکن تقریظ و دیباچہ سے ہٹ کر جب غالب ''غدر'' سے متعلق تحریر یا اپنی خود نوشت سوانح لکھتے ہیں تو خطوط والی نثر واپس آ جاتی ہے۔ [۳۴]

حواشی:

[۱] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، ص ۱۷۴-۱۷۵، نامی پریس کانپور ۱۸۹۷ء
[۲] غالب کی نادر تحریریں، ڈاکٹر خلیق انجم، ص ۲۶، مکتبۂ شاہراہ دہلی ۱۹۶۱ء
[۳] ۸ ستمبر ۱۸۵۹ء کا خط بنام قاضی عبدالجمیل جنوں، دیکھیے خطوطِ غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۴۴۷، لاہور ۱۹۶۹ء
[۴] پنج آہنگ، غالب، مرتبہ سید وزیر الحسن عابدی، ص ۶۰۸، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء
[۵] یادگارِ غالب، محولہ بالا، ص ۱۷۴
[۶] خطوطِ غالب مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اوّل، بنام شیو نرائن آرام، ص ۱۶۳، لاہور ۱۹۶۹ء
[۷] ایضاً، ص ۱۶۴
[۸] ایضاً، ص ۱۵۷
[۹] ایضاً، ص ۸۱
[۱۰] خطوطِ غالب، محولہ بالا، جلد اوّل، ص ۲۸۵
[۱۱] ایضاً، ص ۳۸۹
[۱۲] ایضاً، ص ۲۸۶
[۱۳] ایضاً، ص ۲۸۷
[۱۴] عودِ ہندی، ص ۳، مکتبۂ مجتبائی میرٹھ اکتوبر ۱۸۶۸ء، بحوالہ مکاتیبِ غالب، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، دیباچہ ص ۱۷۲، بمبئی ۱۹۳۷ء
[۱۵] مکاتیبِ غالب، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، مطبوعہ مطبعۂ قیمہ، بمبئی ۱۹۳۷ء
[۱۶] خطوطِ غالب، جلد اوّل و دوم، مرتبہ غلام رسول مہر، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء
[۱۷] ادبی خطوطِ غالب مرتبہ مرزا محمد عسکری، مبارک بک ڈپو کراچی ۱۹۵۴ء
[۱۸] مجموعۂ نثرِ غالب اُردو، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ء
[۱۹] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد دوم، صفحہ ۲۱۷، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء
[۲۰] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص ۸۵، لاہور ۱۹۶۹ء
[۲۱] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۳ء
[۲۲] خطوطِ غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، جلد اوّل، ص ۵۶، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء
[۲۳] ایضاً ص ۱۶۵
[۲۴] ایضاً ص ۱۸۱
[۲۵] ایضاً ص ۳۷
[۲۶] خطوطِ غالب محولہ بالا، جلد دوم، ص ۶۳۲

[۲۷] ایضاً ص ۶۶۳

[۲۸] ایضاً ص ۶۸۳

[۲۹] ایضاً ص ۷۰۳

[۳۰] خطوط غالب، جلد اوّل، بحوالہ بالا، ص ۳۰۵-۳۰۶

[۳۱] ایضاً، ص ۳۳۲

[۳۲] خطوط غالب، جلد دوم، بحوالہ بالا، ص ۸۶۳

[۳۳] دیباچہ قصائد میرزا کلب حسین خاں نادر، خطوطِ غالب مرتبہ غلام رسول مہر (جلد دوم)، ص ۹۷۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۳۴] مجموعۂ نثر غالب، مرتبہ خلیل الرحمن داؤدی، ص ۳۵۵-۳۵۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ء

پہلا باب

شاہ نصیر دہلوی

آپ کو یاد ہوگا کہ ''تاریخ ادب اردو، جلد اوّل'' میں، مطالعۂ ولی دکنی کے ذیل میں، میں نے لکھا تھا کہ ''ولی دکنی کا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے شمالی ہند کی زبان کو دکنی ادب کی طویل روایت سے ملا کر ایک کر دیا اور ساتھ ہی فارسی ادب کی رچاوٹ سے اس میں اتنی رنگا رنگ آوازیں شامل کر دیں اور امکانات کے اتنے سرے اُبھار دیے کہ آئندہ دو سو سال تک اُردو شاعری انھی امکانات کے ستاروں سے روشنی حاصل کرتی رہی'' [۱] اور جب محمد شاہ کے زمانے میں دیوانِ ولی دلّی پہنچا تو یہاں کے شعرا اسے دیکھ کر لہلوٹ ہو گئے۔ ان شعرا میں آبرو، ناجی، مضمون وغیرہ بھی شامل تھے اور شاہ حاتم بھی۔ یہی روایت مرزا مظہر جانجاناں سے پختہ تر ہوتی ہوئی میر و سودا تک پہنچی۔ میر نے یہ کہہ کر: ع معشوق جو تھا اپنا باشندہ دکن کا تھا، اسی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہی روایت اُن شعرائے دہلی، جو لکھنؤ چلے گئے تھے، جعفر علی حسرت، جرأت، انشا، مصحفی اور رنگین وغیرہ کے ذریعے لکھنؤ پہنچی اور یہی روایت گرم و سرد موسموں کا ذائقہ چکھتی ہوئی شاہ نصیر تک آئی اور شاہ نصیر نے اپنی زبان دانی مشاقی سے، قوتِ اظہار کی سطح پر، اسے مانجھ کر ایک ایسی صورت دی کہ اُردو زبان اپنے معیاری رُوپ کے ساتھ ایک اور نئے جدید دور میں داخل ہوگئی۔ اب اس میں اتنی قوتِ اظہار پیدا ہوگئی تھی کہ وہ ہر قسم کی بات اور ہر قسم کے مضامین کو بیان کرنے پر قادر ہوگئی تھی۔ اس دور میں یہ کام نمایاں طور اور بڑے پیانے پر شاہ نصیر نے انجام دیا۔ شاہ نصیر دلّی والے تھے۔ اس دور کی تہذیب ان کی روح میں رچی بسی تھی اور اسی نے ان کے تخلیقی رویوں اور اندازِ فکر کو متعین کیا تھا۔

شاہ نصیر، جن کا پورا نام محمد نصیر الدین اور تخلص نصیر (۱۱۷۵ھ-۱۲۵۴ھ/۲-۱۱-۱۷۶۱ء-۹-۱۸۳۸ء) تھا، رنگت کی سیاہی کی وجہ سے، میاں کلّو کے نام سے پکارے جاتے تھے۔ آسودہ حال گھرانے سے تعلق رکھتے تھے اور قدوۃ العارفین میر صدر جہاں [۲] (م ۱۱۸۲ھ/۹-۱۷۶۸ء) کی اولاد تھے، جو اپنے وقت کے بڑے بزرگوں میں شمار ہوتے تھے اور جن کا مزار محلہ روشن پورہ میں واقع ہے۔ شاہ نصیر کے والد، جو شاہ غریب کے نام سے خاص و عام میں معروف تھے، میر جہاں کی درگاہ کے سجادہ نشین تھے۔ قدرت اللہ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''شاہ غریب نیک سیرت، خوش طینت، خوش طالع و صاحب نصیب'' انسان تھے اور ''ترفہ و آسودگی'' سے زندگی بسر کرتے تھے [۳]۔ باپ نے ناز و نعمت سے شاہ نصیر کی پرورش کی اور ان کی تعلیم کے لیے اچھے استاد اور

ادیب مقرر کیے۔ شاہ غریب کے انتقال کے وقت شاہ نصیر نوعمر تھے اور اس نوعمری میں مسند خلافت پر بیٹھے۔ اپنی شاعری میں درویش اور فقر کا بار بار ذکر کرتے ہیں:۔

سالک راہ شریعت ہوں کروں گا میں نصیر — دل سے نقشِ قدمِ میرِ جہاں کی تعریف

اسی زمانے میں انھیں ریختہ گوئی کا شوق پیدا ہوا اور جلد ہی خداداد صلاحیتوں کے کاندھوں پر سوار مشاعروں میں شریک ہونے لگے۔ مصحفی نے تذکرۂ ہندی میں لکھا ہے کہ ''فقیر در ایامے کہ در شاہجہاں بود اکثر در مشاعرہ می آمد و در ہماں عالم نومشقی در طبعش روانی و تیزی دریافت می شود'' [۴]۔ اس سے اس بات کی بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ نصیر نے نوعمری میں شاعری شروع کی تھی۔ اسی زمانے میں میر محمدی مائل (م ۱۲۰۱ھ/ ۷-۱۷۸۶ء) [۵] کے شاگرد ہوئے۔ مجموعۂ نغز میں لکھا ہے کہ شاہ نصیر میر محمدی مائل سے ''نسبتِ خویشی'' رکھتے تھے اور مائل کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''وہ محمد نصیر الدین نصیر کے اُستاد تھے اور اُن کے خُسر بھی [۶]۔ کلیات میں شاہ نصیر نے اپنے استاد و خسر کا ذکر کم از کم تین جگہ کیا ہے جن میں سے ایک یہ ہے:

صائبؔ کو کوئی لائے ہے خاطر میں نہ اپنی — کہتا ہے کوئی آپ کو بیدل کے برابر

تولا جو نصیرؔ آج تو میدانِ سخن میں — پایا نہ کوئی حضرت مائلؔ کے برابر

شاہ نصیر کا سالِ ولادت کسی ذریعے سے معلوم نہیں ہوتا۔ شیفتہ نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''از مدت شصت سال بر سر مشق پختہ است'' [۷]۔ گلشن بے خار کا زمانۂ تصنیف ۱۲۴۸ھ-۱۲۵۰ھ ہے۔ اگر قیاساً شاہ نصیر کا ترجمہ ۱۲۴۹ھ میں لکھا گیا اور اس وقت انھیں شعر کہتے ساٹھ سال ہو چکے تھے تو گویا ۱۲۴۹-۶۰=۱۱۸۹ھ میں انھوں نے شاعری شروع کی۔ اگر اس وقت ان کی عمر ۱۴ سال فرض کر لی جائے تو ان کا سالِ ولادت ۱۱۸۹-۱۴=۱۱۷۵ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔ حسرت موہانی نے بھی، بغیر کسی حوالے کے، شاہ نصیر کا سالِ ولادت ۱۱۷۵ھ دیا ہے [۸]۔ تنویر احمد علوی اُن کا سال ولادت ۱۱۷۰ھ-۱۱۷۵ھ کے مابین مقرر کرتے ہیں [۹]۔

شاہ نصیر کے معاصر شعرا اور دوسرے تذکرہ نویسوں نے عام طور پر ان کی ''رسائی طبع و تیزی فکر'' کی تعریف کی ہے اور وہ لوگ بھی جو شاہ نصیر کے ''احوالِ فن اور قواعدِ سخن'' سے چنداں آگہی نہ ہونے کا ذکر کرتے ہیں اور جن میں قدرت اللہ قاسم اور سر سید احمد خاں شامل ہیں، اس بات کا ضرور اعتراف کرتے ہیں کہ ''اما مناسبتِ کلّی بہ سخن پردازی دارد۔ بنا بر تناسب طبعی و سیر مشقی تخش نغز......'' [۱۰] سید احمد خاں نے لکھا ہے کہ ''اکثر ابیاتِ غزل بیت الغزل ہوتی......جن زمینوں میں وہ قدم رکھتے......مدعیانِ کمال کو مجال نہ ہوتی کہ اس میں جرأت کریں۔ اشعار آب دار اس پیشرو سخنورانِ روزگار کے دو لاکھ سے زیادہ ہیں اور یہ بے مبالغہ و اغراق ہے'' [۱۱]۔ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ نے، جن سے شاہ نصیر کی شناسائی و تعارف تھا، اُنھیں ''مردِ نیک و صاحبِ صفاتِ حسنہ'' بتایا ہے [۱۲]۔ علی ابراہیم خاں خلیل نے ''صفات حمیدہ'' کا حامل لکھا ہے [۱۳]۔ مصحفی نے انھیں ''جوانیست ذی فطرت و صاحب ہوش'' لکھا ہے [۱۴]۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ ''میں نے بھی نصیر کو دیکھا

تھا۔ رنگ اس کا کالا اور قد لمبا تھا۔ چہرہ پر شاعر ہونا اور خواندگی معلوم نہ ہوتی تھی مگر نیک صفات اور خلیق آدمی تھا'' [۱۵]۔ ناسخ کی طرح شاہ نصیر بھی سیاہ فام تھے۔ صورت سے دونوں شاعر اور تعلیم یافتہ معلوم نہ ہوتے تھے لیکن اس دور میں یہی وہ دُو جگت اُستاد تھے جنھوں نے زبان اور بیان کو نئی جہت دی اور دونوں اپنے دور میں بلند مقام پر فائز تھے اور متعدد شعرا کے ایسے استاد تھے جن کے مسلم الثبوت ہونے کا سب نے اعتراف کیا ہے۔

شاہ نصیر میں شعر گوئی کی قوت و توانائی، حاضر طبعی و بدیہہ گوئی ناسخ سے کہیں زیادہ تھی۔ وہ شاعری کا ایک ایسا تیز و رواں دریا تھے جو ہر موسم میں مسلسل بہتا رہتا ہے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''حالا شوق او را راہبر شدہ بمرتبۂ کمال رسانیدہ۔ در شاہجہاں آباد علم اُستاذی می افرازد شریف آں شہر بحلقۂ شاگردیش در آمدند و او را اُستاذی مسلم الثبوت می دانند و ملک الشعرا می گویند'' [۱۶]۔

یہ بات کہیں نظر سے نہیں گزری کہ بادشاہِ وقت نے انھیں ملک الشعرا کے خطاب سے سرفراز کیا تھا البتہ اپنے شاگردوں کی تعداد، مشاقی و قادر الکلامی کی وجہ سے ان کے شاگرد اور دوسرے انھیں ''ملک الشعرا'' کہتے تھے۔ مصحفی نے بھی یہی لکھا ہے کہ شریف شہر اور شاگرد انھیں ملک الشعرا کہتے تھے۔ خوب چند ذکا شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ انھوں نے بھی اپنے تذکرے میں یہی لکھا ہے کہ ''شعرش پادشاہ پسند و فکرش بلند۔ اگر بدیں سرمایہ کوس ملک الشعرائی زند بجاست و اگر نقارۂ لمن الملکی نوازد سزاست'' [۱۷]۔ سعادت خاں ناصر نے یہ ضرور لکھا ہے کہ ''حیدر آباد دکن میں خطاب ملک الشعرائی کا اُسے ملا اور غلغلہ بیش از بیش اس کا ہوا...... [۱۸]۔ لیکن اس کی کسی ذریعے سے تصدیق نہیں ہوتی البتہ ان کی مشاقی اور نغز گوئی کی سب تعریف کرتے ہیں۔ قدرت اللہ قاسم نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''مناسبت کُلی بہ سخن پردازی دارد۔ بنابر تناسب طبعی و سیر مشقی تخش نغز و بہ سبب کثرۂ فکر و بسیارے توغل کلامش پُر مغز معلوم می شود'' [۱۹]۔

ابھی شاہ نصیر نوجوان تھے کہ ان کی مشاقی اور زورِ طبعی کا غلغلہ اتنا پھیلا کہ شاہی دربار تک اُن کی رسائی ہو گئی جس کی تصدیق ان قصائد و مدحیات سے ہوتی ہے جو انھوں نے مختلف مواقع پر کہہ کر بادشاہِ وقت کے حضور میں پیش کیے۔ انھی میں گیارہ اشعار کا ایک قطعہ نما قصیدہ ہے جس میں شکایتِ سرما کو موضوع بنا کر بحضور بادشاہ پیش کیا ہے۔ جس کے چند شعر یہ ہیں:

لکھوں کیا شدتِ سرما کا احوال — رکھے محفوظ اس سے حق تعالیٰ
زباں کیوں کر یہ سرگرم سخن ہو — اکڑ کر بن گئی منہ میں نوالا
رہوں کب تک رضائے حق پہ شاکر — رضائی ہے نہ پاس اپنے دو شالا
نصیر اپنے کو اپنا ملتجی کر — شہا تیرا ہے دستِ جود بالا
پناہِ آفتاب اب مجھ کو بس ہے — پڑا ہے بے طرح سردی سے پالا

آخری شعر میں شاہ عالم ثانی آفتاب (م ۱۲۲۱ھ/ ۱۸۰۶ء) کی طرف واضح اشارہ ہے جس سے شاہ عالم ثانی

کے زمانۂ شاہی میں دربار تک ان کی رسائی کا پتا چلتا ہے۔ اکبر شاہ ثانی کی مدح میں جو قصائد کہے ہیں اُن سے بھی دربار تک رسائی کی تصدیق ہوتی ہے۔

اس زمانے میں شاہ نصیر ایک ایسے اُستاد تھے جن کا شاگرد ہونا افتخار کی بات تھی۔ ''آثار الصنادید'' میں سرسید نے لکھا ہے کہ ''اکثر ریختہ گویانِ شاہجہاں آباد نے کہ اپنے زعم میں کوس لمن الملکی کا بلند آوازہ کرتے ہیں، اوائل حال میں انھیں سے تلمذ کیا تھا گو بعد مدت مشق کمال کو پہنچا کر کبھی مباحثہ اور کبھی طنز و تشنیع پر مستعد ہوئے'' [۲۰]۔ ان کے شاگردوں کی کوئی جامع فہرست مرتب نہیں ہوئی البتہ مختلف تذکروں میں ان کے شاگردوں کے نام ضرور ملتے ہیں جن میں ایسے نام شامل ہیں جنھوں نے اردو شاعری کی روایت کو پھیلایا اور آگے بڑھایا اور یہ شاگرد دہلی سے لے کر لکھنؤ، حیدرآباد دکن اور دوسرے شہروں تک پھیلے ہوئے تھے۔ ''مجموعۂ نغز'' میں ان کے ۲۴ شاگردوں کے نام آئے ہیں جن میں لالہ خوب چند ذکا، الٰہی بخش معروف، لالہ مول چند منشی (صاحبِ ترجمۂ شاہ نامہ فردوسی) اور محمد ابراہیم ذوق کے نام شامل ہیں۔ ''ریاض الفصحا'' میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ''در شاہجہاں آباد علم اُستادی می افراز دو شریف آں شہر بحلقۂ شاگردیش در آمدند'' [۲۱]۔ ''تذکرہ'' ''معرکۂ سخن'' میں آیا ہے کہ ذوق اول اول انھیں سے اصلاح لیتے تھے مگر کچھ اسباب ایسے پیدا ہوئے کہ ناچاقی ہوگئی اور غزلیں دکھانا چھوڑ دیں'' [۲۲]۔ صاحبِ جلوۂ خضر صغیر احمد بلگرامی نے ۴۳ شاگردوں کے نام دیے ہیں اور لکھا ہے کہ شاہ نصیر بڑے زبردست شاعر تھے اور ان کے بڑے بڑے اُستاد شاگرد تھے۔ مومن خاں اور ذوق انھیں کے تلامذہ میں سے ہیں اور ان دونوں کے معرکے بھی ان کے ساتھ مشہور اور مذکور ہیں'' [۲۳]۔ مومن خاں مومن کے شاگرد ہونے کی تصدیق ''گلستانِ سخن'' سے بھی ہوتی ہے [۲۴]۔ ''انتخابِ دواوین'' میں امام بخش صہبائی نے لکھا ہے کہ ''شاہ نصیر مشاہیر شعرائے دہلی سے تھا بلکہ بہت سے شاعران زبانِ اردو ساکنینِ دہلی اسی مغفور سے تلمذ ریختہ گوئی کا کرتے تھے'' [۲۵]۔ سعادت خاں ناصر نے خوش معرکۂ زیبا میں شاہ نصیر کے ۲۱ شاگردوں کے نام دیے ہیں جن میں شیخ غلام رسول شوق اور شیخ محمد ابراہیم ذوق کے نام بھی شامل ہیں۔ ابن طوفان نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''ذوق دہلوی از شاگردانِ پُر توقیر نصیر'' [۲۶]۔

قدرت نے شاہ نصیر کو شعر گوئی کی جو غیر معمولی صلاحیت عطا کی تھی اس کا اظہار وہ ساری عمر قدم قدم پر کرتے رہے۔ جتنی جلدی وہ معنی دار شعر کہہ سکتے تھے یہ قدرت کسی دوسرے کو میسر نہیں آئی تھی۔ اپنا سکہ جمانے کے لیے وہ مشاعروں اور مطارحوں میں کھل کر سامنے آجاتے تھے۔ یہ معرکہ آرائی ان کا مزاج بن گئی تھی۔ قدرت اللہ قاسم، جو عمر میں اُن سے بڑے تھے اور ان کے باپ دادا سے بھی اُن کے مراسم تھے اور خود شاہ نصیر ان کے سامنے پیدا ہوئے تھے، اسی معرکہ آرائی کی وجہ سے ناراض ہوگئے تھے جس کا اندازہ تذکرۂ مجموعۂ نغز کے ترجمے سے کیا جا سکتا ہے [۲۷]۔

شاہ نصیر اپنے دور میں سب سے زیادہ قادر الکلام شاعر تھے۔ جس کا اعتراف کم و بیش سب نے کیا ہے۔ لکھنؤ میں آٹھ سنگلاخ زمینوں میں طرحی غزلیں کہیں اور نویں کا نئی زمین میں اضافہ اپنی طرف سے کیا

جس کی تفصیل مرزا قادر بخش صابر دہلوی (م ۱۳۰۰ھ) نے گلستانِ سخن (مولفہ ۱۲۷۱ھ) میں دی ہے[۲۸]۔ان کے کلیات میں متعدد مقطع ایسے ہیں جن میں وہ دعوتِ مبارزت دیتے نظر آتے ہیں۔ یہ اُن کا مزاج بن گیا تھا جس کی توثیق اس دور کے تذکروں سے ہوتی ہے۔شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''بہ اکثر معمورہ ہائے مشہور مثل لکھنؤ وحیدرآباد وغیرہ ہم مکرر رفتہ و باشعرائے ہر دیار برخوردہ ومطارحہ ومشاعرہ کردہ بہ اُستادی نام آوردہ'' [۲۹]۔ بالکل یہی بات منشی کریم الدین نے لکھی ہے کہ ''اس شاعر مشہور نے شعر گوئی کی مشق کی اور اکثر بلاد میں مثل لکھنؤ اور حیدرآباد کے بار ہا گیا اور اکثر شاعروں سے جہاں گیا مباحثہ اور مقابلہ کیا اور نامور ہوکر آیا'' [۳۰]۔لیکن وہ تذکرے جو لکھنؤ میں لکھے گئے ان میں مطارحوں اور مشاعروں کے تعلق سے تصویر کا دوسرا رُخ دکھایا گیا ہے مثلاً مصحفی نے لکھا ہے کہ ''چوں در لکھنؤ گذر افگندہ وبا فصحائے ایں دیار ملاقات کرد و در مشاعرہ باغزل طرحی گفتہ خواندہ مرتبہ سخن بلند اور معلوم شد'' [۳۱]۔ایسی ہی بات سعادت خاں ناصر نے اپنے تذکرے میں لکھی ہے کہ ''مگر لکھنؤ میں جب تشریف لائے یہاں سے رنجیدہ خاطر گئے'' [۳۲]۔دہلی اور لکھنؤ کے تذکروں میں اس متضاد رائے کا سبب ان دونوں شہروں کی چشمک ہے۔ویسے بھی ایک شہر کا اُستادِ وقت دوسرے شہر کے اُستاد کو کہاں تسلیم کرتا ہے لیکن اس کے باوجود مصحفی یہ کہنے پر مجبور ہوئے کہ ''درروانی طبعش شکے نیست'' [۳۳]۔تذکرۂ بے جگر نے تذکرہ ''طبقات سخن'' کے حوالے سے جو واقعہ لکھا ہے اس سے بھی شاہ نصیر کے مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔ جب غلام محی الدین مبتلا و عشق میرٹھی نے اپنے گھر پر محفل مراختہ میں قصیدہ پیش کیا تو شاہ نصیر چپ چاپ خاموش بیٹھے رہے اور مراختے کے بعد ایک مصرع پڑھا اور کہا کہ کوئی بھی اس پر غزل نہ کہہ سکا۔ مصرع یہ تھا: کروے چمن میں تو ذرا بندِ قبا کو وا کہ یوں۔ میاں روشن شاہ کو، جو وہاں موجود تھے، یہ بات ناگوار گزری اور انھوں نے اس زمین میں دو غزلیں کہیں اور ساتھ ہی دو تین اور مطلعے شاہ نصیر کو بھیجے لیکن انھوں نے کوئی جواب نہیں دیا۔ مبتلا میرٹھی نے روشن شاہ کی یہ دونوں غزلیں ترجمۂ شاہ نصیر میں شامل کی ہیں اور وہ مطلعے بھی درج کردیے ہیں جو روشن شاہ نے ان غزلوں کے ساتھ بھجوائے تھے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں اس زمین میں غزل کہنا اپنی قوت شعر گوئی اور اُستادانہ مہارت کا اظہار تھا۔ مرزا غالب نے بھی اس زمین میں غزل کہی ہے جو اُن کے دیوانِ اُردو میں موجود ہے۔تذکرۂ بے جگر کے مولف خیراتی لال بے جگر نے یہ واقعہ لکھ کر اور شاہ نصیر کی طرف سے جواب نہ آنے پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ''نصیر در شعر و سخن طبع نارسا و قصور پذیر دارد'' [۳۴]۔اپنی قوتِ شعر گوئی کے سامنے کسی کو کچھ نہ سمجھنا شاہ نصیر کا مزاج بن گیا تھا اور یہی وجہ تھی کہ اکثر دوسرے اُستاد شعرا اُن سے ناراض ہوجاتے تھے۔ مصحفی، سعادت خاں ناصر اور حکیم قدرت اللہ قاسم کے تذکروں سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے۔خود کلیاتِ شاہ نصیر میں جو غزلیں ہیں، اُن میں بھی وہ دوسروں کو بار بار للکارتے ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

غزل پڑھ تیری بھی اے نصیر اب بزم یاراں میں
یہی تو وقت ہے اپنی زباں دانی دکھانے کا

تم ہو تیر انداز میدان سخن میں اے نصیر
کام ہے ملکِ سخن میں صاحبِ مقدور کا

ہو نشانہ سینۂ حاسد نہ کیوں کر اے نصیر
تاسخن چیں خاک ہوں جوں شمع جل کر آگ میں

ایک اور غزل پڑھ کے لگا تیر سخن کے
پیہم ہدفِ سینۂ دشمن پہ ہزاروں

شعر کہنا نہیں آساں یہ مشکل ہے نصیر
نام کو لوگ اگر صاحبِ دیوان ہوئے

زچ کردیا ہے تو نے سخن چیں کو اے نصیر
بازی حریف کی کوئی بچتی ہے مات سے

نصیر ایسی غزل تو نے لکھی ہے مرحبا تجھ کو
کہے گا کوئی کیا جاہل یہ شیشہ ہے وہ پتھر ہے

یہ دوشعر اور دیکھیے جن میں انشا، ناسخ، گویا کو براہ راست مخاطب کیا ہے:

مالک ہے نصیر اپنے تو اندازِ سخن کا
تحریر غزل ایسی اب انشا سے ہو کیوں کر

ایسی غزل کہی ہے یہ تو نے کہ اے نصیر
ناسخ جگر فگار ہے، گویا شکستہ دل

یہی صورت اُن دوسرے شعرا کے ساتھ ہے جن میں میر، سودا، مصحفی، قتیل، گویا، ناسخ کے علاوہ فارسی شعرا صائب، بیدل، ہلالی، سحابی، طالب آملی، ظہیر فاریابی، خاقانی وانوری وغیرہ شامل ہیں۔ان سب اشعار میں شاعرانہ تعلّی سے زیادہ مبارزت کا انداز ہے۔ ساری عمر مطارحوں، مشاعروں اور مراختوں میں شاہ نصیر چونکھی لڑتے رہے اور ریختہ کے قصر کی بنیاد اُٹھا کر اسے مضبوط کرتے رہے اور ساتھ ہی حلیفوں کو حریف، دوستوں کو دشمن بناتے رہے۔ سید احمد علی خاں یکتا نے لکھا ہے کہ ''گویند کہ دریں فن بسبب قوت طبیعت ومقبول شدن کلام درحضرتِ سلطانی دام شرفہ، کسے را بخاطر نمی آرد ودعویٰ ملک الشعرائی دارد۔صاحب دیوان ست وبدیہہ گو۔شہرت اوستادیش تمام شہر را فرا گرفتہ'' [۳۵]۔ یہ لکھ کر یکتا نے دروغ بگردن راویان کہہ کر مزید لکھا ہے کہ ''طرفہ تر این ست کہ آگاہی فن وعلم ہیچ نہ دارد ودماغ برآسمان'' اور یہ بھی لکھا ہے کہ گذشتہ سال لکھنؤ آ کر میرزا قمرالدین احمد خان بہادر کے مشاعرے میں آیا تھا۔اشعارِ قدیم جو پڑھے تھے وہ خوب تھے لیکن طرحی غزلیں جو پڑھیں وہ ہرگز کسی پایے کی نہیں تھیں اور کس نے پسند نہیں کیا تھا۔واللہ عالم'' [۳۶]۔ یہ الزام کہ فن وعلم سے آگاہی نہیں رکھتے تھے اس لیے درست معلوم نہیں ہوتا کہ وہ شخص جو اپنے وقت کا مسلم الثبوت اُستاد ہو اور بقول

سید احمد خاں ''اشعار آب دار اس پیشرو سخنورانِ کے دو لاکھ سے زیادہ ہیں اور یہ بے مبالغہ واغراق ہے۔ صدہا آدمی جو کچھ کر نہ جانتے تھے...... بتقریبِ مشاعرہ صرف انھیں سے غزل کہلوا لیتے تھے'' [۳۷]۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ بے فن اور بے علم ہو جب کہ بقول قدرت اللہ قاسم ''والاش اُستادے ادیب و خدام متعددہ متکفل آموزش بروے گماشتہ'' [۳۸]۔ یہ سب کچھ ان کے خلاف جو تذکروں میں آیا ہے وہ اسی چونچھی لڑائی اور حلیفوں کو حریف بنانے کی وجہ سے ہے۔ خود مصحفی نے، جیسا کہ اپنے تذکروں میں لکھا ہے علم عروض اور عربی زبان کی تعلیم لکھنؤ پہنچ کر حاصل کی تھی اور کسی نے آج تک ان پر فن سے آگاہ نہ ہونے کا الزام نہیں لگایا۔

ایک اور معرکے کا ذکر مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے کیا ہے کہ جب شاہ نصیر لکھنؤ سے شاہجہاں آباد واپس آئے تو نئی زمین میں دو غزلیں جو شعرائے لکھنؤ کی تکلیف سے کہی تھیں منشی فیض پارسا کے اس مشاعرے میں، جو مدرسہ غازی الدین خان بیرون اجمیری دروازہ منعقد ہوتا تھا، پڑھیں تو بعض احباب نے افراطِ تحسین اور کثرتِ ستائش سے حسد کو کام فرمایا اور بعض شاگردوں کو ان دونوں زمینوں میں غزل کہنے کی تکلیف کی۔ یہ بات شاہ نصیر کو ناگوار ہوئی اور ''قفس کی تیلیاں'' زمین میں قریب پچاس غزلیں کہہ کر اپنے شاگردوں کے نام سے پڑھوائیں۔ اس سے حسد کا بازار گرم ہوا اور اس جلسے کے بعد شعرا نے یہ التزام کیا کہ ہر مشاعرے میں اسی زمین میں غزلیں پڑھنے لگے۔ کئی مہینے تک تیلیوں کی زمین میں تنکے چننے کے سوا کچھ کام نہ تھا۔ لوگ آٹھ نو شعر کے سوا غزل نہ پڑھتے تھے لیکن شاہ نصیر ہر بار دو غزلہ ساٹھ ستر بیت کا پڑھتے تھے اور ہر شاگرد کی غزل انیس بیس بیت سے کم نہ ہوتی تھی اور وہ بھی اسی یکہ تازِ عرصۂ سخن کی ہوتی تھیں [۳۹]۔ اس سے شاہ نصیر کی طباعی اور قادر الکلامی کا پتا چلتا ہے۔

''کلیاتِ شاہ نصیر'' میں اس زمین میں دو غزلیں ملتی ہیں۔ پہلی غزل ۱۲۲ اشعار پر مشتمل ہے جس میں دو قطع اور ایک مطلع شامل ہے۔ آزاد نے اس واقعہ کو اُستاد ذوق کی برتری ثابت کرنے کے لیے جس انداز سے لکھا ہے اس کی تصدیق کسی اور تذکرے سے نہیں ہوتی بلکہ اس کی بعض غلطیاں سامنے آتی ہیں۔ آزاد نے جس شعر کو شاہ نصیر کے بیٹے وجیہہ الدین منیر (م ۱۲۴۳ھ) کا بتایا ہے وہ ''درحقیقت شاہ نصیر کے شاگرد لالہ گھنشام داس عاصی کی غزل کا شعر ہے اور ان کے دیوان میں موجود ہے [۴۰]۔ اس مشاعرے میں مقابلہ دراصل عاصی و ذوق کے درمیان تھا۔ دیوانِ عاصی کی روایت کے مطابق مشاعرہ میں استاد شاہ نصیر کی غزل پر اعتراضاً شیخ محمد ابراہیم ذوق نے اپنے تلمیذ بہادر شاہ ظفر کی غزل سے چند شعر پڑھے جس پر آئندہ مشاعرہ میں معرکہ قرار پایا...... عاصی نے شروع میں مشاعرہ میں چھیڑ کی غزل جو آٹھ شعر پر مشتمل ہے جس کے آخری دو شعر یہ ہیں:

کل شیخ جی ہرن کی طرح بھولے چوکڑی　　سیدھی سڑک بھی چل کے نہ متھرا پہنچ سکے
عاصی وہ تیلیوں کی غزل اب کرو رقم　　جس کو نہ سلکِ گوہر یکتا پہنچ سکے

کلیات شاہ نصیر میں جو غزلیں ''مگس کی تیلیاں'' کی زمین میں ہیں ان میں بعض اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ

نصیر نے بھی ذوق پر چوٹ کی اور عاصی کی پیٹھ ٹھپکی مثلاً اس شعر میں:

ذوق اتنا شعر گوئی کا عبث کس واسطے
قافیے میں گر نہ تھیں حضرت کے بس کی تیلیاں
آپ ہی منصف ہوں اے صاحب ذرا بہر خدا
یار کی چلمن ہو اور پائے مگس کی تیلیاں

لفظ ''ذوق'' میں ابہام ضرور ہے لیکن اشارہ واضح ہے۔ دوسرا شعر ذوق کے اس شعر کی طرف اشارہ کرتا ہے:

چق ترے دالان کی نازک بہت ہے نازنیں
کیا لگائی اس میں ہیں پائے مگس کی تیلیاں

اس پس منظر میں یہ پوری غزل پڑھیے تو ذوق و شاہ نصیر اور ان کے شاگرد عاصی کے معرکے کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ اسی معرکہ آرائی کے کچھ عرصے بعد منشی فیض رسا پارسا کا یہ مشاعرہ برہم ہو گیا [۴۱]۔

اب یہ سوال سامنے آتا ہے کہ شاہ نصیر اور ذوق کے درمیان اس رنجش کی کیا وجہ تھی۔ جب تک شاہ نصیر دلی میں تھے ان کا طوطی بول رہا تھا۔ دربار تک ان کی رسائی تھی۔ شہر کے شرفاء ان کے شاگرد تھے۔ ذوق نے پہلے حافظ غلام رسول شوق سے اصطلاح لی، جو محلہ کی مسجد کے پیش امام تھے اور شاعری میں شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ لیکن جب ذوق نے محسوس کیا کہ وہ ان کے شعر پر ویسی اصلاح نہیں دے سکتے جیسی کہ ہونی چاہیے تو وہ اپنے ہم عمر و ہم مکتب میر کاظم حسین کے کہنے پر شاہ نصیر کے شاگرد ہو گئے لیکن شاہ نصیر کی اصلاح سے بھی ان کی ویسی تسلی نہیں ہوئی جیسی شاگرد کو ہونی چاہیے۔ کچھ عرصے بعد شاہ نصیر دکن چلے گئے۔ ذوق کی خداداد صلاحیت اور ریاض نے انھیں چمکایا۔ شاہ نصیر کے دکن چلے جانے کے بعد میر کاظم حسین شہزادہ ولی عہد کی غزل بنانے لگے تھے لیکن جب وہ بھی جون الفنسٹن کے میر منشی ہو کر دلی سے چلے گئے تو ذوق کو یہ موقع مل گیا اور کچھ دن بعد ولی عہد کی سرکار سے ان کے چار روپے ماہوار مقرر ہو گئے [۴۲]۔ اس طرح دربار تک اُن کی رسائی ہو گئی۔ ایک اور واقعہ کہ پہلے نواب الٰہی بخش معروف شاہ نصیر سے اصلاح لیتے تھے۔ اب وہ بھی ذوق سے اصلاح لینے لگے۔ جب برسوں بعد شاہ نصیر دہلی واپس آئے تو یہاں کا منظر بدلا ہوا تھا۔ اب ان کی جگہ ذوق نے لے لی تھی۔ اس سے شاہ نصیر کے دل میں چشمک و رشک کے جذبات پیدا ہوئے مگر شاگرد کے منہ لگنا اُستاد کے لیے معیوب بات تھی۔ البتہ یہ کام ان کے شاگرد کرتے رہے جن میں لالہ گھنشام داس عاصی پیش پیش تھے اور ساتھ ہی شاہ نصیر کے بیٹے وجیہہ الدین منیر بھی اس میں شریک تھے۔ وہ ذوق کے ہم عمر اور باپ کے چہیتے تھے ''قفس کی تیلیاں'' اور آتش و آب و خاک و باد' والے معرکوں کو اسی تناظر میں دیکھنا چاہیے۔ اس میں بھی پہلی زمین میں وہ دو شعر جن میں سے ایک میں ''ذوق'' کا لفظ آیا ہے۔ ''خمخانۂ جاوید'' میں عاصی سے منسوب ہیں۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ شاہ نصیر نے پچاس غزلیں اپنے شاگردوں کو کہہ کر دی تھیں جو مولوی فیض رسا پارسا کے مشاعرے میں پڑھی گئی تھیں۔

قیام لکھنؤ کے زمانے میں جب فقیر محمد خاں گویا سے ان کی ملاقات ہوئی اور انھوں نے ''یہ بھی نہ ہوا وہ بھی نہ ہوا'' ۔کی زمین میں غزل کہنے کی فرمائش کی تو شاہ نصیر نے گیارہ شعر کی غزل کہہ دی۔اس سے بھی ان کی جودتِ طبع ،بدیہہ گوئی اور قدرتی صلاحیتوں کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔اگر وہ فنِ شعر سے بے علم ہوتے تو اتنے سارے شاگردوں کو کیسے مطمئن کرتے اور ان سوالوں کا جواب اپنے شاگردوں کو کیسے دیتے جن سے دورانِ شعر گوئی ان کو واسطہ پڑتا تھا۔

شاہ نصیر نے اپنی زندگی میں کئی سفر لکھنؤ اور حیدر آباد دکن کے کیے اور وہاں کے مشاہیر سے ملاقات اور مطارحوں اور مشاعروں میں شرکت کی ہر شہر و دیار میں متعدد شعرا نے زانوئے تلمذ تہ کیا۔قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''جس سرزمین میں وارد ہوا وہیں کے شعرائے شیریں کلام سے معرکہ آرا ہوا'' [۴۳]۔

''۱۲۴۷ھ میں جب چندو لال شاداں کے دربار کے ملک الشعرا حفیظ دہلوی نے وفات پائی تو انھیں ایک اُستادِ سخن کی ضرورت محسوس ہوئی تو شاہ نصیر کو سات ہزار روپے بھیج کر بلایا'' [۴۴]۔شاداں ان کی بہت خدمت کرتے تھے۔اس بار شاہ نصیر ایسے گئے کہ دلّی کا چٹخارا بھی انھیں واپس نہ لاسکا اور ۲۵ رشعبان ۱۲۵۴ھ ، جمعرات کے دن ، وہیں وفات پاگئے اور مخدوم قاضی موسیٰ قادری کی درگاہ میں دفن ہوئے۔ ڈاکٹر زور نے لکھا ہے کہ ''گذشتہ ربع صدی میں اہل علم وفضل حیدر آباد میں ان کی قبر ڈھونڈتے پھرتے تھے مگر معلوم نہ تھا کہ کہاں دفن ہیں۔آخر کار محلہ حسینی علم کے قریب درگاہ حضرت سید شاہ موسیٰ قادری میں اُن کی قبر کا پتا چلا کر ''ادارۂ ادبیات اردو'' کی طرف سے سنگ مرمر کا ایک کتبہ لگا دیا گیا ہے جس پر ان کا نام اور تاریخ درج ہے'' [۴۵]۔۱۹۶۵ء میں ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے شاہ نصیر کی قبر کی زیارت کی تھی۔قبر کا کتبہ اُکھڑ گیا تھا اور مجاور کے حجرے میں رکھا ہوا تھا۔اس پر شاہ نصیر کا نام اور ان کی تاریخ ۱۲۵۴ھ سیاہ حروف میں کندہ تھی [۴۶]۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔''چراغ گل'' سے تاریخ وفات نکلتی ہے۔شاہ نصیر کے بیٹے شاہ نجم الدین نے جو قطعۂ تاریخ کہا تھا اس کے چوتھے مصرع کے آخری تین لفظوں کے منقوط حروف سے ۱۲۵۴ھ برآمد ہوتے ہیں: ع ''ہائے کردند: خسروِ ارباب سخن''۔شاہ نصیر کے پوتے شاہ بہاء الدین بشیر کے اس مصرع: ''پیشوائے شاعرانِ ہند مرد'' سے بھی ۱۲۵۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔سجادہ نشین حضرت سید حسن رسول: سید احمد حسن نے اس مصرع سے: ''بولے تلامذہ جگت اُستاد ہے نصیر'' سے بھی یہی سال وفات نکلتا ہے۔ان تینوں تاریخ سالِ وفات سے شاہ نصیر کی شخصیت ،مزاج اور قادر الکلامی پر روشنی پڑتی ہے وہ جگت اُستاد بھی تھے اور اپنے دور کے شاعرانِ ہند کے پیشوا اور ارباب سخن کے خسرو بھی تھے۔

شاہ نصیر نے اپنی زندگی میں اپنے دواوین مرتب نہیں کیے۔''آثار الصنادید'' میں سر سید احمد خان نے لکھا ہے کہ بے مبالغہ و اغراق ان کے اشعار کی تعداد دو لاکھ سے زیادہ ہے۔ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے مخطوطات اور مطبوعہ کلام کی مدد سے جو کلیات شاہ نصیر چار حصوں میں مرتب کیا ہے اس میں الف تا یے غزلوں کی کل تعداد ۱۰۵۶ اور قصائد ،مدحیات و دیگر اصناف سخن کی تعداد ۵۲ ہے۔اگر ان کے اشعار کی تعداد کا اندازہ

لگایا جائے تو وہ سب بارہ تیرہ ہزار سے زیادہ نہیں ہوں گے جو کُل کلام کا چھ سات فی صد ہوتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''دیوان کی جو مختلف اشاعتیں معرضِ طبع میں آئی ہیں، کلام کے بہت ہی مختصر حصے پر حاوی ہیں'' [۴۷]۔ انتخابِ کلیات شاہ نصیر کے مرتب محمد اکبر میرٹھی نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ وہ نسخۂ کلیات جو اُن کے پوتے شاہ بہاء الدین بشیر کے پاس تھا از روئے ضخامت میر تقی میر کے کلیات سے کم نہیں بلکہ زیادہ ہی ہوگا [۴۸]۔ درگاہ پرشاد نادر نے شاہ بہاء الدین بشیر کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''یہ شاعر بے بدل سات دیوان تیار کر گیا ہے۔ ازاں جملہ ایک دیوان فارسی زبان میں ہے مگر یہ کل کتابیں حیدرآباد ہی میں رہیں۔ ہمارے یہاں سے ایامِ غدر میں تلف ہوگئیں۔ یہاں صرف دو دیوان موجود ہیں'' [۴۹]۔ محمد اکبر میرٹھی کے انتخاب شاہ نصیر کے بعد حکیم میر نادر علی رعد کے نسخے سے نقل کر کے ایک ''دیوانِ چمنستانِ سخن'' کے نام سے بڑے سائز پر ۱۳۱۴ھ میں مطبع فخر نظامی حیدرآباد دکن سے شائع ہوا جو ۲۴۸ صفحات پر مشتمل ہے اور جس میں حاشیے پر بھی کلام دیا گیا ہے اور آخری ساڑھے چار صفحات میں قطعاتِ وفات وطبع بھی دیے گئے ہیں۔ تاریخ طبع میں داغ دہلوی کا قطعہ بھی شامل ہے [۵۰]۔ ۱۸۹۷ء میں عماد الملک سید حسین بلگرامی نے سلسلۂ ''مختار اشعار'' کے تحت شاہ نصیر کا انتخاب آگرہ سے شائع کیا اور پھر ۱۹۰۲ء میں مدراس سے بھی شائع کیا [۵۱]۔ اس کے بعد ''کلیات شاہ نصیر'' کے نام سے ڈاکٹر تنویر احمد علوی کا مرتبہ کلیات چار جلدوں میں علی الترتیب ۱۹۷۱ء، ۱۹۷۷ء، ۱۹۸۶ء، ۱۹۸۸ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔ اس کلیات کو ڈاکٹر تنویر علوی نے ''شاہ نصیر کے تین قلمی نسخوں، دو قلمی انتخابات اور دو مطبوعہ نسخوں کی مدد سے مرتب کیا ہے...... اور شاہ نصیر کے عہد کے تذکروں اور بعد کے کچھ مستند ماخذوں کو بھی سامنے رکھا ہے'' [۵۲]۔ قلمی نسخوں کا تعارف بھی اپنے مقدمے میں دے دیا ہے۔

اس زمانے میں مشاعروں اور مطارحوں کا عام رواج تھا لیکن وہ مشاعرے زیادہ اہمیت رکھتے تھے جو خود کسی استاد کے ایما پر منعقد کیے جاتے تھے۔ شاہ نصیر اکثر مشاعروں اور مطارحوں میں شریک ہوتے اور ''طرح'' پر غزلیں کہہ کر لے جاتے۔ قیام دہلی کے زمانے میں خود اُن کے ہاں ہر مہینے کی ۱۵ اور ۲۹ تاریخ کو محفل مشاعرہ منعقد ہوتی تھی [۵۳]۔ تیزیِ فکر اور روانیِ طبع خداداد تھی اور خیال ہندی کا سلیقہ ایسا تھا کہ کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے۔

شاہ نصیر اور شیخ ناسخ کا سال وفات ۱۲۵۴ ہجری ایک ہے لیکن سال پیدائش کے اعتبار سے شاہ نصیر ناسخ سے کم وبیش دس سال بڑے تھے۔ کلیات شاہ نصیر کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ ''طرزِ جدید'' جو شیخ ناسخ نے اختیار کیا، مزاج وفکر کے لحاظ سے اس کو شاہ نصیر نے پہلے اختیار کیا۔ شیخ ناسخ نے جذبہ و احساس کو شاعری سے خارج کر کے، سادہ گوئی کی وہ روایت، جس کے ممتاز ترین نمائندے میر تقی میر تھے، مسترد کر دی تھی اور معنی آفرینی، خیال بندی، صائب کے مثالیہ انداز کو اختیار کر کے اور زبان کے مخصوص قدیم الفاظ، جو اہلِ دہلی استعمال کرتے تھے، ترک کر کے، اس میں فارسی تراکیب اور عربی الفاظ کو طرزِ ادا کا حصہ

بنا کر اسے ایک ایسا روپ دیا تھا کہ وہ دہلوی شعرا سے الگ معلوم ہو اور طبقۂ خواص کی نظروں کو بھائے۔ خود کو دہلی سے الگ و ممتاز کرنے کا جذبہ اہلِ لکھنؤ میں اس وقت شدت اختیار کر گیا تھا جب لکھنؤ کے حکمران ''نواب وزیر'' کے بجائے، انگریزوں کی سیاسی ضرورت کے باعث ''بادشاہ'' کہلانے لگے تھے۔ اودھ کے پہلے بادشاہ غازی الدین حیدر کے زمانے ہی سے یہ جذبہ تیز ہو گیا تھا۔ ناسخ کی شاعری اس معاشرے کی اسی خواہش کا نتیجہ تھی اور اس کی مقبولیت کا بنیادی سبب یہی جذبہ تھا۔ ''عشق'' سادہ گوئی کی روح تھی۔ ناسخ نے ''عشق'' کے بجائے ''حسن'' کو شاعری میں نمایاں کیا۔ یہ عمل اس دور کے جسمانی لذتوں کے مزاج سے ہم کنار تھا۔ ناسخ نے سادہ گوئی کو ترک کر کے جب معنی آفرینی اور خیال بندی کے ساتھ شاعری شروع کی اس وقت تک شاہ نصیر کی شاعری کی شہرت چاروں طرف پھیل چکی تھی۔ مصحفی کے ''تذکرۂ ہندی'' (۱۲۰۰ھ-۱۲۰۹ھ) میں ناسخ کا کوئی ذکر نہیں ہے لیکن شاہ نصیر کی تیزی و روانیِ طبع کی تعریف کی گئی ہے اور تذکرہ ''ریاض الفصحا'' میں دوبارہ شامل کر کے تفصیل سے ان کی خصوصیتِ شاعری کو بیان کیا ہے۔ شاہ نصیر کا تصور شاعری وہی تھا جسے ناسخ نے بعد میں اختیار کیا اور جسے جعفر علی حسرت دہلوی ثم لکھنوی (م ۱۲۰۶ھ/۹۲-۱۷۹۱ء) نے بھی اختیار کیا تھا۔ اگر بیچ میں جرأت والی ''معاملہ بندی'' لکھنؤ میں مقبول نہ ہوتی اور حسرت کا رنگِ شاعری ہی مقبول رہتا تو یہ اثر براہ راست اور واضح طور پر نظر آتا۔ جو کام جعفر علی حسرت نے غزل میں کیا اسی سے شاہ نصیر نے اپنا رشتہ جوڑا اور بعد میں ناسخ نے اپنا رشتہ جوڑا۔ حسرت کا رنگِ غزل اس وقت کے لکھنؤ کے تہذیبی مزاج سے خصوصاً اور دہلوی مزاج سے عموماً ہم رنگ تھا۔ اسی مقبولیت کے زیرِ اثر اس زمانے میں غزلہ دوغزلہ، پنج غزلہ وغیرہ مقبول ہوئے تھے۔ طرحوں میں سنگلاخ زمینوں کا رواج پسند کیا جانے لگا تھا۔ قصیدہ نما غزل اُستادانہ کمال کا اظہار بن گئی تھی۔ مبالغہ و غلو شاعری میں پسند کیا جانے لگا تھا۔ صنائع بدائع کا استعمال حسنِ غزل بن گیا تھا۔ جذبہ و احساس شاعری سے غائب ہو گیا تھا۔ عشق اب روحِ شاعری نہیں رہا تھا اور حسن کی پرستش شاعری میں رنگ بھرنے لگی تھی۔ مضمون آفرینی بال کی کھال نکالنے کا نام ہو گئی تھی۔ حسن نے محبوب کے ظاہر کے بیان میں سراپا نگاری کا روپ دھار لیا تھا۔ یہ حسن (محبوب) بھی پردہ نشین نہیں تھا بلکہ بازاری تھا۔ معنی کی صورت یہ تھی کہ شعر پڑھتے ہوئے بظاہر گہرے معنی کا سا احساس ہوتا تھا لیکن غور کرنے پر کوہ سے کاہ برآمد ہوتا تھا۔ شاہ نصیر شروع ہی سے اس رنگِ شاعری پر قائم رہے۔ تہذیبی کھوکھلا پن چونکہ دہلی اور لکھنؤ میں یکساں طور پر موجود تھا اس لیے دونوں بستیوں کے شعرا زوالِ تہذیب اور تہذیبِ زوال کی اسی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔ لکھنؤ اور دہلی میں اگر کوئی فرق تھا تو وہ زبان کا نہیں صرف چند الفاظ کا فرق تھا۔ لکھنؤ میں فارسیت و عربیت زیادہ تھی جب کہ دہلی میں بول چال کی با محاورہ ٹکسالی زبان استعمال کی جا رہی تھی اور فارسی و عربی الفاظ و تراکیب اس وقت استعمال کیے جا رہے تھے جہاں اظہار کے لیے ان کا استعمال ضروری تھا۔ خواجہ وزیر کی شاعری میں ناسخ کے اندازِ بیان کا نکھرا ہوا روپ خواجہ وزیر کی شاعری میں زیادہ نمایاں ہوتا ہے جس پر دہلوی انداز کے محاورہ و روزمرہ کے استعمال کے ساتھ فارسی و عربی الفاظ و تراکیب حاوی ہیں۔ بیان کی اس صورت کے علاوہ ناسخ کے ''طرزِ جدید''

کے باقی اجزا وہی ہیں جو جعفر علی حسرت اور شاہ نصیر کے ہاں پہلے سے موجود ہیں۔

شاہ نصیر کی شاعری احساس و جذبہ کی شاعری نہیں ہے۔ یہ میر کی طرح کی عشقیہ شاعری بھی نہیں ہے جس کے رشتے حیات و کائنات سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس شاعری کا زندگی کی واقعیت سے بھی کوئی تعلق نہیں ہے بلکہ سارا زور مضمونِ نو کے باندھنے اور بحرِ معنی سے گوہرِ مضمون تلاش کرنے پر صرف ہو رہا ہے۔ نصیر کی شاعری اسی دریائے معنی میں شناوری کرتی ہے۔ یہی ان کا تصورِ شاعری ہے جس کا اظہار بار بار نصیر نے اپنے اشعار میں کیا ہے:

نصیر اس بحر میں اب دوسری لکھ کر غزل پڑھیے — تمھارا کام ہے مضمونِ نو کے باندھ لانے کا
نصیر اس اپنے دامِ فکر میں عنقائے معنی ہے — بھلا دیکھیں تو کیوں کر طائرِ مضموں نہ ٹھیرے گا
شاہینِ فکر کے ہے پنجے میں مرغِ معنی — پرواز کا بھی رُتبہ کیا دور ہے ہمارا
لکھی ہے نصیر ایسی غزل تو نے کہ جس کے — ہر شعر میں ہے معنیٔ تہ دار کا پٹھا
دُرِ مضمون و معانی ہیں لگے ہاتھ نصیر — میں نے غوطہ جو یم فکرِ غزل میں مارا
فضلِ خدا سے خالقِ مضموں ہے تو نصیر — پیدا کرے گا کون سخن ور ہلال چار
دریائے سخن سے دُرِ معنی کو جو لایا — غواص نمط دل بھی شناور ہے گرہ باز
آفریں معنیٔ باریک سے کیا خوب نصیر — تو نے پیدا کیے ہیں سر بسر اشعار میں بال

انھیں معنیٔ باریک اور مضمونِ نو کی وجہ سے وہ خود کو وقت کا سلطانِ سخن کہتے ہیں۔

مُلکِ دل میں ہے ترے لاکھوں رعیت مضموں — اے نصیر اپنے ہے تو وقت کا سلطانِ سخن
سوادِ ہند میں تو آج خلاق المعانی ہے — کفِ حسرت سخن سنجانِ نیشاپور ملتے ہیں
موجِ تحریر کی زنجیر سے کاغذ پہ نصیر — فیلِ مضموں کو پکڑ لاتے ہیں کجلی بن سے
دریا دلی سے بزمِ سخن داں میں اے نصیر — دُر ہائے آب دارِ مضامیں لٹا چکے

شاہ نصیر کے تصورِ شاعری کے مطابق رنگا رنگ باریک اور نئے مضامین تخلیق کرنا شاعری کا پہلا کام ہے۔ دوسرا کام یہ ہے کہ یہ مضامین اس طرح باندھے جائیں جس کے اظہار میں رنگینی ہو: ؎ رنگینیٔ الفاظ ہو مضمون نیا ہو۔ رنگینی کے معنی یہ ہیں کہ اس میں نہ صرف صنائع بدائع استعمال میں آئیں بلکہ حُسنِ بیان لَو دینے لگے۔ ساتھ ہی یہ بھی کہ اس سے زبان دانی کا اظہار بھی ہوتا ہو۔ زبان دانی سے مراد یہ ہے کہ بول چال کی زبان، اس کے الفاظ، محاورات و روزمرہ کو اس سلیقے سے برتا جائے کہ اس سے زبان پر قدرت کا اظہار ہوتا ہو۔ اس تخلیقی عمل سے بیان میں حُسن اور شعر میں آئینہ کی طرح صفائی پیدا ہو جائے:

اے نصیر اک لطف ہے جب شعر کہنے کا کہ ہوں
معنی و مضموں کے گُل باغِ سخن میں آئینہ

شعر میں تسلسل ہو: ؏ شعرِ اُستادانہ لکھنے کو تسلسل چاہیے۔ تسلسل کے معنی یہ ہیں کہ شعر کا ہر لفظ ایک دوسرے

سے پیوست و مربوط ہو جس کے استعمال سے لفظوں کا خوب صورت گجرا تیار ہو جائے اور معنی روشنی دینے لگیں۔ اسی تسلسل میں قافیہ و ردیف کی ہم رشتگی بھی شامل ہے۔ شاہ نصیر ردیف و قافیہ سے معنی آفرینی کا کام لیتے ہیں وہاں ان کے ہاں ردیف و قافیہ ایک جان ہو کر حسنِ بیان میں اضافہ کرتے ہیں۔ یہ ان کے نزدیک وصفِ سخن کا کمال ہے۔ یہاں ردیف کے استعمال سے زبان بھی آگے بڑھتی ہے۔ سخن کی ایک اور خصوصیت شاہ نصیر کے نزدیک ''تحمل'' ہے۔ ع شعرِ اُستادانہ لکھنے کو تحمل چاہیے۔ تحمل میں ٹھہراؤ، سنجیدگی و شائستگی اظہار شامل ہے۔ اسی تحمل کی وجہ سے نصیر کے ہاں معنی و اظہار دونوں میں واضح طور پر سنجیدگی کا احساس ہوتا ہے اور عام طور پر کہیں بھی اظہارِ بیان میں، لکھنوی طرز جدید کے برخلاف، سوقیانہ یا بازاری پن نظر نہیں آتا۔ یہی شاہ نصیر کا معیارِ شاعری ہے اور اسی کسوٹی پر ان کی شاعری کو دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ یاد رہے کہ یہ عشقیہ شاعری نہیں ہے۔ عشقیہ شاعری تو ہمیشہ مرتی تہذیبوں میں نئی روح پھونکتی ہے۔ بے روح و بے جان تہذیبوں سے عشق غائب ہو جاتا ہے اور حسن و جسم مل کر تہذیب پر غالب آ جاتے ہیں۔ اس دور میں یہی ہمارے ہاں اردو شاعری میں ہوا۔ ناسخ نے اپنی شاعری میں اسی رویے کا اظہار کیا ہے:

دیوان کیوں بھروں نہ حسینوں کے ذکر سے قرآن میں بھی ذکر ہے غلمان و حُور کا

جب ناسخ کی شاعری کا غلغلہ ہوا تو اہلِ دہلی نے ناسخ کی خیال بندی کو تو پسند کیا لیکن زبان و بیان میں اپنی دہلوی روایت کو برقرار رکھتے ہوئے بول چال کی زبان کو اہمیت دی۔ ناسخ کے شاگردوں نے بھی ناسخ کی وفات کے بعد زبان کے چٹخارے کو اپنی شاعری کا جزو بنایا اور ان شاعروں میں رشک کے ساتھ کلب حسین خاں نادر، خواجہ وزیر اور حاتم علی مہر شامل ہیں۔ ادھر شاگردانِ آتش نے بھی زبان کی شاعری کو اہمیت دی جن میں رند، صبا، شرف، نسیم، نواب مرزا شوق وغیرہ شامل ہیں۔ بول چال کی زبان کی یہی روایتِ شاعری آگے چل کر ذوق اور داغ وغیرہ کے ہاں نمودار ہوئی۔ یہ اثر شعرائے دہلی میں لکھنؤ سے نہیں بلکہ مخصوص دہلوی مزاج کی وجہ سے تخلیقی عمل میں ہمیشہ سے شامل تھا۔ شاہ نصیر نے خیال بندی و مثالیہ رنگِ شاعری کے ساتھ بول چال کی عام زبان و محاورہ کو، اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے، خاص اہمیت دی اور اس طرح ان کی شاعری کا رشتہ عام معاشرے سے برقرار رہا۔ لکھنؤ میں طبقۂ خواص عام بول چال کی زبان کو، اپنے مخصوص تہذیبی مزاج کی وجہ سے، شاعری میں پسند نہیں کر سکتا تھا اسی لیے وہاں ناسخ کا طرزِ بیان مقبول ہوا لیکن اردو زبان کے ارتقا اور تاریخی اعتبار سے شاہ نصیر نے جو فائدہ اُردو زبان کو پہنچایا وہ اس دور میں دوسروں نے اس طرح نہیں پہنچایا۔ اس بات کی وضاحت کے لیے اگر ناسخ کے اشعار کا شاہ نصیر کے اشعار سے مقابلہ کیا جائے تو مخصوص تہذیبی اثرات سے پیدا ہونے والا فرق واضح ہو سکے گا۔ پہلے شیخ ناسخ کے یہ چند شعر دیکھیے:

جوششِ مضموں سے طوفاں زا ہوئی ناسخ یہ بحر کشتیِ طبعِ رواں کو ہم نے اب لنگر کیا
ہوں سوارِ توسنِ معنی زمینِ شعر میں صیدِ مضموں جو ہے ناسخ بستۂ فتراک ہے
مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا

تن پروری کی تیغ زباں سے نہ تھی پناہ — گو درع تھا دراعہ نقوشِ حصیر کا
چاہیے مقیس اس مہ رُو کی جوتی کے لیے — چرخ گردوں پر اب اے خورشید زریں تار کھینچ
واعظا جب ذہب تیرا جو مذہوب ہوگیا — عیب کیا شرب شراب اپنا بھی مشرب ہوگیا
آدمی کوئی نہیں مثل سگِ اصحابِ کہف — ہے سگِ دُنیا ہزروں بلعم باعور سے
ابھی ہم قید ہیں گو روح چھوٹی تن سے — موئے پر بھی نہ اُترا مثل قمری طوق گردن سے
لطمہ زن دریائے مے ہے مست ہیں سر چنگ زن — کھل گئی دستار زاہد صورت دستار موج
آج اے ناسخ ہوں میں اسکندر ملک سخن — ہیں صفائی لفظ و معنی سب سے اشعار آئینہ

ناسخ کے یہ اشعار پڑھ کر اب شاہ نصیر کے یہ چند شعر پڑھیے:

نصیر از بس کہ ہے پُر درد یکسر خانۂ گردوں — ہمیں روتا نہ سمجھو تم کو یہ دیتے ہیں ہم چھینٹا
رہا نہ بحر جہاں میں انھوں کا نام و نشاں — حباب دار جنھیں باندھتے ہوا دیکھا

نیش زنی میں یہ عقرب ہے کالا ہے وہ کنڈلی مارے
حضرتِ دل باز آؤ نہ چھیڑو کان کا بالا زلف کا حلقا

بے تکلف ہو جو بیٹھا کھول چھاتی کے کواڑ — آئینہ ہو منفعل دیکھ اس کو پانی ہوگیا
اپنے چہرے سے تو برقع کی اٹھادے جالی — آج تک دیکھے نہیں ہم نے قمر میں سوراخ
کیوں نہ چھیڑوں انھیں ڈرتا ہوں کہ ہے ناگ پھنی — جامۂ قاتل و شمشیر و سپر بند کے بند
رشکِ صد تختۂ سنبل ہو اگر زلفوں کے — کنگھی کرنے سے جھڑیں دامنِ کہسار میں بال
تیرے جو مسی زیبِ دہن دیکھے تو پڑ جائیں — پانی کے گھڑے غنچۂ سوسن پہ ہزاروں

ناسخ و نصیر دونوں کے ہاں سارا زور معنی آفرینی اور خیال بندی پر ہے۔ طرح طرح کے مضامین اردو غزل میں شامل ہو رہے ہیں اور اسی کے ساتھ غزل کے ذخیرۂ الفاظ اور وسعت معانی میں بھی اضافہ ہو رہا ہے۔ اس مضمون آفرینی میں جذبہ شامل نہیں ہے۔ تجرباتِ زندگی بھی شامل نہیں ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ معاشرہ اور اس کے تخلیق کار زندگی سے آنکھیں ملانے سے بھاگ رہے ہیں۔ وہ حقیقت کو کھلی آنکھ سے دیکھنا نہیں چاہتے اور حقیقت گریزی ان کے تحت الشعور میں رنگ جما رہی ہے۔ ان کی شاعری معاشرے سے آنکھیں چرانے والی خواہش سے ہم آہنگ ہے اور اسی لیے یہ شاعری دہلی میں بھی مقبول ہے اور لکھنؤ میں بھی۔ بادشاہ اب بھی موجود ہے لیکن وہ بے بس ولاچار اور نئی سیاسی قوت کا وظیفہ خوار ہے۔ ایک ایسا بادشاہ پہلے سے دلّی میں موجود تھا کہ اب ویسا ہی ایک اور بادشاہ اودھ میں لا کھڑا کیا گیا ہے۔ وہ بھی بے بس ولاچار ہے اور حکم ریذیڈنٹ کے توسط سے کمپنی بہادر کا چل رہا ہے۔ قصیدے اب بھی پیش کیے جا رہے ہیں لیکن مادح اور ممدوح دونوں اس بات سے واقف ہیں کہ جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ واقعیت سے دُور ہے اور دونوں اس حقیقت کو کھلی آنکھ سے دیکھنا نہیں چاہتے۔ اسی لیے قصیدے بے روح ہیں۔ قصیدہ چونکہ اس جاگیردارانہ نظام کی اہم

ترین صنفِ سخن تھی اور معاشرہ روایتاً اسے اہمیت دیتا تھا۔ اس لیے اب قصیدے کا مزاج دوسری مقبول صنفِ سخن غزل میں در آتا ہے۔ اس دور کی غزل کا یہ نمایاں وصف ہے کہ وہ قصیدہ طور ہوگئی ہے۔ طویل غزلیں، سنگلاخ زمینیں اور سہ غزلہ و پنج غزلہ کے علاوہ اس دور کی غزلوں میں "قطعات" کے عام رواج پر بھی قصیدے کی روایت و مزاج کا اثر ہے۔ شاہ نصیر کی غزلوں کا بھی یہی مزاج ہے۔

جہاں تک طرزِ ادا اور اظہارِ بیان کا تعلق ہے ناسخ بالخصوص اپنے دیوانِ اوّل میں ایسا طرز وضع کرتے ہیں جو لکھنوی معاشرے کے طبقۂ خواص کے مزاج سے ہم آہنگ تھا۔ طبقۂ خواص فارسی زبان کے مزاج کا پروردہ تھا جس میں شیعیت نے فارسی زبان و ادب کی روایت کو ان کے لیے اہم بنا دیا تھا۔ یہ طبقہ اصل صورتِ حال سے واقف ضرور تھا لیکن اس کا نہ اظہار کرنا چاہتا تھا اور نہ اُسے دیکھنا چاہتا تھا، اسی لیے یہ فارسیت لیے ہوئے بیان کو دل سے پسند کرتا تھا۔ فارسی زبان کی بندشیں و تراکیب حقیقت کو چھپانے میں پردے کا کام کر رہی تھیں۔ ناسخ کی شاعری کا طرزِ ادا اسی تہذیبی ضرورت سے وجود میں آتا ہے اور مقبول ترین طرزِ ادا بن جاتا ہے۔ دلّی کے معاشرے میں بول چال کی زبان و محاورہ کی ہمیشہ اہمیت رہی ہے اور اسی لیے شاہ نصیر، اپنی شاعری کی زبان میں، بول چال کی ٹکسالی زبان اور محاورہ و روزمرہ استعمال کرتے ہیں۔ یہاں طبقۂ خواص بکھر چکا ہے۔ ناسخ ہندی الاصل الفاظ کو ترک کر کے فارسی و عربی کے الفاظ و تراکیب استعمال کرتے ہیں تا کہ لکھنوی معاشرے کی پسند و خواہش کو آسودہ کر سکیں۔ شاہ نصیر اپنے اظہار کے لیے ہندی الاصل الفاظ و محاورہ بلا تکلف استعمال کرتے ہیں، اسی لیے ان کے طرزِ ادا میں اُردوپن زیادہ ہے، جب کہ ناسخ کے ہاں فارسی و عربی الفاظ و تراکیب زیادہ و کثیر ہیں۔ وہ شعوری طور پر ہندی الاصل الفاظ کو ترک کر کے اُن کی جگہ فارسی و عربی الفاظ لا کر معاشرے کی خواہش کو آسودہ کرتے ہیں اور اس کی ان کے ہاں یہ صورت بنتی ہے:

تن پروروں کی تیغ زباں سے نہ تھی پناہ گو درع تھا دراعہ نقوشِ حصیر کا

(درع = ایک گز دراعہ = فقیروں کا لباس)

ناسخ شعر کو باوقار بنانے کے لیے اپنی خیال بندی میں دُور کی کوڑی لاتے ہیں جسے سمجھنے کے لیے دماغ پر زور ڈالنا پڑتا ہے۔ نامانوس و غیر مستعمل الفاظ سے خیال پر ایک پردہ سا ڈالا جاتا ہے۔ لفظوں کو خوب جما کر شعر میں لایا جاتا ہے جس سے آورد کا احساس ضرور ہوتا ہے لیکن شعر کی روانی، آورد کے اثر پر، آبِ رواں کا سا پردہ ڈال دیتی ہے مثلاً ناسخ گرگٹ کا لفظ استعمال نہیں کرتے بلکہ اس کے بجائے "حربا" کا نامانوس لفظ استعمال کرتے ہیں جیسے اس شعر میں:

تو وہ خورشید ہے الٹے جو گلستاں میں نقاب چہرۂ گُل میں تلون ہو وہیں "حربا" کا

لیکن اس کے برخلاف شاہ نصیر اپنی شاعری میں وہی الفاظ استعمال کرتے ہیں جو بول چال کی زبان کا حصہ ہیں اور جنھیں عوام و خواص دونوں جانتے اور سمجھتے ہیں۔ ناسخ نے جعفر علی حسرت اور شاہ نصیر کے رنگِ غزل کو اپنا کر، اس میں لکھنوی مزاج اور طبقۂ خواص کی خواہش کو شامل کر کے، فارسی و عربی زبانوں کی مدد سے، خواص کی نظر

میں پسندیدہ بنادیا۔ یہی ناسخ کا طرز ادا ہے اور یہی ''طرز جدید'' ہے۔ شاہ نصیر کی شاعری کو دیکھیے تو اس میں عام طور پر بول چال کی زبان کے الفاظ، صحت و صفائی کے ساتھ، استعمال میں آئے ہیں جو فطری معلوم ہوتے ہیں۔ ناسخ کے ہاں یہ عربی و فارسی الفاظ و تراکیب مصنوعی سے معلوم ہوتے ہیں اور اردو زبان کے مزاج سے لگا نہیں کھاتے اور ہاتھ باندھے الگ سے کھڑے نظر آتے ہیں۔ میں نے ہندی الاصل الفاظ کی تلاش میں جو کلیات نصیر کو چھانا تو اندازہ ہوا کہ شاہ نصیر نے ایسے ٹکسالی و عام الفاظ اپنی غزل میں استعمال کر کے زبان و بیان کو ایسی توانائی اور قوت اظہار دی ہے جو تاریخ میں ان کی اہمیت کو مستحکم بنا دیتی ہے۔ یہی رجحان بعد میں خود شاگردانِ ناسخ اور ان کے شاگردوں کے ہاں نمایاں ہوتا ہے۔ یہ چند الفاظ دیکھیے جو شاہ نصیر کے ہاں غزل کی زبان کا حصہ بن کر بیان کے فطری بہاؤ کو تیز کر دیتے ہیں:

سینگرے، کنکھجورا، بچھو، مرونڈا، کنڈلی، کواڑ، چھکا، گھتاؤ، کڑوانے، گنڈا، اندھیاری، ناگ پھنی، جوڑا، نٹ بانس، چت پٹ، جمگھٹ، بھان متی، جھٹ پٹ، گھونگھٹ، ہراوٹ، اداہٹ، دھواں دھار، کھڑاویں، روڑے پتھر، پھوڑے، کن کوے، کھرنی، ڈانوا ڈول، ہنڈولے، اینڈے، سانگ بھگت، پھپولوں، رہٹ، چک پھیریاں، تھل بیڑا، پور، چھلا، ہنسلی، کڑے، مور چھل، سمرن، گل چھڑی، ریوڑی، سنکھ، دھم دھمیاں، باڑھ، پھبن، چھیل چھنال، چھینٹا، گوکھرو، جوبن، چلچلی، پھکیت، پٹاپٹی، نڈر، بال چھڑے، چنگا، پائے پٹی، بوٹ، دھواں دھار، اہرن، تونبا، رتوندا، گھمنڈ، دھکدھکی، گھنٹال، ہتھورا، مدھ، تراوٹ، اٹکھیلیاں، پھوار، ٹیسو، لوٹن، گھڑی گھڑی، الجھن، گھنڈی، کٹھن، چٹنی، گھونگچی، ریڑی، نورتن، چھاگل، پھپھولے، کاگا، بچھراؤں، چتون، چھالا، کنٹھا، کوڑیالا، گپ چپ وغیرہ۔

ایسے الفاظ آپ کو ناسخ اور ان کے شاگردوں کے ہاں عام طور پر نہیں ملیں گے۔ ناسخ نے ایسے الفاظ اپنی شاعری سے خارج کر کے ایک مصنوعی زبان کو اُبھارا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ محولہ بالا الفاظ، عربی فارسی الفاظ کے ساتھ، شاہ نصیر کی شاعری میں ایسے سج کر آئے ہیں کہ کسی قسم کی اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ اس طرح یہ سب الفاظ اردو زبان کے مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اسی لسانی عمل نے اردو زبان کو برصغیر کی عام فہم زبان بنایا ہے اور شاہ نصیر اس میں پیش پیش ہیں۔

یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ نصیر کے ہاں مجنوں، فریدوں، بہرام، جمشید، فغفور، منصور، قارون، بہزاد، سلمان، طور، الیاس و خضر، نمرود، نوح، بلقیس، کاوس کی تلمیحات، ہندوی تلمیحات: بھان متی، ہیر رانجھا، سسی پنوں، نل و دمن اور بھوج کے ساتھ استعمال میں آ کر اردو زبان اور رنگِ بیان کا حصہ بن جاتی ہیں۔ اسی امتزاجی عمل اور بول چال کی زبان کو سلیقے کے ساتھ استعمال کرنے سے اُردو زبان کے سرے مستقبل کی زبان سے مل جاتے ہیں۔ اس دور میں شاہ نصیر کا کلام اتنا مقبول اور پسندیدہ تھا کہ کوئی بھی دوسرا شاعر اُن کے سامنے نہ ٹھہر سکتا تھا۔ ان کی شاعری و زبان، طبقۂ خواص کی پسند پر غالب آ گئی تھی اور اس کی مقبولیت کے آگے کسی کا چراغ نہ جلتا تھا۔ شاعر و تذکرہ نگار شہزادہ مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے ان کے کلام کو داد ضرور دی

ہے لیکن طبقۂ عوام کی پسندیدگی کا طعنہ دے کر اُسے مسترد بھی کیا ہے لکھا ہے کہ:

''اس کی شہرت میں مدعیانِ سخن کو ایسا خمول تھا جیسے فروغِ آفتاب میں چراغ کو۔ اس مقام میں حق کو ہاتھ سے نہیں دینا چاہیے۔ کوئی اس کلام سے یہ نہ سمجھے کہ اس زمانے میں کسی کا پایۂ شاعری اس کو نہ پہنچتا تھا، ماشاء کلا اس بزرگ کا کلام عام فہمی کے سبب سے کم استعدادانِ تنگ مایہ کے ذہن میں بہت جم جاتا اور سہولتِ فہم سے ہر کس وناکس کی زبان حرف تحسین سے ہنگامۂ قیامت، برپا کرتی اور معاصرین کا کلام از بس کہ خواص کی تحسین کے لائق تھا اور خواص ہر زمانے میں قلیل ہوتے ہیں، نافہموں کے نزدیک اس کے سخن پر فائق معلوم نہ ہوتا تھا۔ العاقل تکفیہ الاشارہ۔ اکثر شہزادگانِ والا شان اور امرائے بلند مکان اس کے فیضِ شاگردی سے بہرہ یاب تھے'' [۵۴]۔

اس بات سے اس بات کا بھی پتا چلا کہ طبقۂ خواص کا کلام شاہ نصیر کے سامنے دب گیا تھا اور ان کا رنگِ سخن اتنا مقبول ہو گیا تھا کہ اس دور میں کوئی دوسرا اُن جیسا شاعر نہیں تھا۔ خود طبقۂ خواص کے اکثر افراد اسی رنگ کو اصل رنگِ شاعری جانتے تھے۔ زبان و بیان کی سطح پر شاہ نصیر ایک رجحان ساز شاعر تھے۔ انھوں نے بول چال کی زبان کو اس طرح نکھارا، سنوارا، جو حال میں رائج ہو کر مستقبل کے روپ سے مل گیا۔ یہ اُن کی وہ تاریخ ساز خدمت ہے جس کی اہمیت کبھی کم نہ ہوگی۔ ان کی شاعری میں ولی دکنی کی روایت زبان وشاعری شاہ حاتم، میر، سودا، درد، میر حسن، رنگین، جرأت وانشا سے ہوتی ہوئی ایک ایسا قابلِ قبول روپ دھار لیتی ہے جو طبقۂ عوام وخواص دونوں کے لیے پسندیدہ ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ خود ناسخ بھی معنی ومضمون کی سطح پر شاہ نصیر کا اثر قبول کرتے ہیں اور طرز ادا طبقۂ خواص کی پسند کے مطابق اختیار کرتے ہیں۔ بیان وادا کے علاوہ شاعری کا مزاج وہی ہے جو شاہ نصیر کا ہے۔ دیوان دوم وسوم میں خود ناسخ رفتہ رفتہ اسی فطری زبان کی طرف لوٹتے دکھائی دیتے ہیں جو کلیاتِ شاہ نصیر میں ملتی ہے۔ شاگردانِ ناسخ بھی یہی صورت قبول کرتے ہیں۔ شاہ نصیر ''آب دار مضامین'' کے موتی تلاش کرنے اور بول چال کی زبان میں انھیں پیش کرنے کو شاعری کا اصل الاصول جانتے تھے۔ انھیں قدرت نے ایسی غیر معمولی صلاحیت عطا کی تھی کہ وہ روانی و برجستگی کے ساتھ باریک سے باریک بات اور اچھوتے سے اچھوتا خیال آسانی سے بیان کر دیتے تھے۔ ایسی سنگلاخ زمینوں میں، جہاں معنی کے لیے راستہ طے کرنا ناممکن ہو، وہ اسے ممکن بنا دیتے تھے۔ سنگلاخ زمینوں کے وہ بادشاہ تھے۔ نساخ نے لکھا ہے کہ ''سنگلاخ زمینوں میں اس سے بہتر کہنے والا پیدا نہ ہوا'' [۵۵]۔ جس زبان و بیان میں انھوں نے یہ کام کر دکھایا ہے وہ صرف اور صرف انھیں کا حصہ ہے مثلاً اُن کی وہ غزل دیکھیے جس میں ''ہلال چار'' ردیف ہے اور دلبر، ششدر، برابر، اندر، سخن ور قافیے ہیں۔ یہاں بے معنی ردیف سے مربوط و بامعنی اشعار، حُسنِ ادا کے ساتھ، اس خوب صورتی سے نکالے ہیں کہ اس طرح کوئی دوسرا شاید ہی نکال سکے۔ مقطع میں خود بھی اس کی طرح اشارہ کیا ہے:

فضلِ خدا سے خالقِ مضموں ہے تُو نصیر — پیدا کرے گا کون سخن ور ہلال چار

وہ اکثر خود نئی سے نئی زمینیں نکالتے اور شعر گوئی کی دعوت دیتے۔ اُن کی ایک زمین تو اس زمانے میں ایسی سمجھی گئی کہ شاعر و شاعری کا امتحان بن گئی۔ عشق و مبتلا میرٹھی نے اپنے تذکرے طبقاتِ سخن میں لکھا ہے کہ جب شاہ نصیر اُن کے گھر آئے تو اُن کی زبان پر یہ مصرع آیا: ؏ کردے چمن میں تو ذرا بند قبا کو وا کہ یوں اور انھوں نے اس طرح میں غزل کہنے کی فرمائش کی۔ میاں روشن شاہ نے اس زمین میں دو غزلیں کہہ کر شاہ نصیر کو بھجوائیں۔ شاہ نصیر کے کلیات میں سات شعر کی ایک غزل اس طرح میں موجود ہے لیکن یہ مصرع نہیں ہے۔ اس دور کے شعرا نے بھی اس زمین میں غزلیں کہی ہیں لیکن مرزا غالب کی غزل کو کوئی نہیں پہنچا۔ اس زمانے میں شاہ نصیر کی زمینوں میں غزلیں کہنا قادر الکلامی کا اظہار سمجھا جاتا تھا۔ خود غالب نے شاہ نصیر کی کئی زمینوں میں غزلیں کہی ہیں۔ شاہ نصیر خود ایک سے ایک زمین نکالتے اور اس پر مطارحہ برپا کرتے۔ دوسرے اُستاد و شعرا زمینیں بھیجتے تو وہ اُن میں غزلیں کہتے۔ لکھنؤ میں بیک وقت آٹھ نئی زمینوں میں غزل کہنا اُن ہی کا کام تھا اور پھر خود اپنی نئی زمین میں غزل پڑھنا اُن کے کمالِ فن کا اظہار تھا۔ بدیہہ گو ایسے تھے کہ اس دور میں کوئی اُن کو نہیں پہنچتا۔ فقیر محمد خاں گویا نے ایک مصرع دیا، اس پر فوراً شعر کہہ دیا۔ پھر غزل کی فرمائش کی تو گیارہ شعر کی غزل کہہ دی اور مقطع میں اس کا اظہار بھی کر دیا:

نزدیک نصیرؔ اپنے آساں فرمائشِ گویا تھی یہ غزل　　کچھ اس کا بھی کہنا مشکل تھا یہ بھی نہ ہوا وہ بھی نہ ہوا

ایسی سنگلاخ زمینوں میں، جس کا بظاہر کوئی سر پیر نہ ہو، معنی دار غزلیں کہنا یقیناً ایک دشوار تر کام تھا۔ شاہ نصیرؔ نے ان زمینوں کو نہ صرف پانی کر دیا بلکہ رنگا رنگ معانی پیدا کر کے اردو زبان کی قوتِ بیان کو وسعت دی۔ ایسی بے معنی زمینوں میں معنی کی تلاش یقیناً ایک بے معنی تخلیقی عمل تھا لیکن تلاشِ معانی کی وجہ سے زبان و بیان ایسے ایسے معانی سے دوچار ہوئے جو اظہار بیان کے لحاظ سے بالکل نئے اور اچھوتے تھے۔ اس بظاہر بے معنی عمل سے زبان، قوت اظہار کی گرمی اپنے اندر سمو کر، ایک نئے معیاری روپ میں سامنے آ گئی۔ اگر اس دور میں شاہ نصیر نہ ہوتے اور وہ یہ کام نہ کرتے جو انھوں نے کیا تو اُردو زبان اور اس کی قوتِ اظہار منجھ کر اس طرح نہ نکھرتی کہ ذوقؔ اس کی تکمیل کر سکتے۔ شاہ نصیر کے اشعار میں بہتے چشمے کی روانی اور لفظوں کو جماؤ کے ساتھ استعمال کرنے کی قوت کا بھرپور اظہار ہوتا ہے۔ انھوں نے قافیہ و ردیف کی مدد سے معنی تلاش کیے ہیں جن میں تخیل نے رنگ بھرا ہے۔ ردیف کی نصیرؔ کے ہاں بڑی اہمیت ہے۔ اسے وہ اس چابک دستی سے استعمال کرتے ہیں کہ معنی کے وہ بیشتر پہلو سامنے آ جاتے ہیں جو اس لفظ یا الفاظ سے وابستہ ہیں۔ پہلے مفرد ردیف کی ایک مثال لیجیے۔ ''لگا'' ردیف ہے اور پیکر، خاکستر، ٹھوکر، ساغر وغیرہ قافیہ ہیں:

دیکھنے جب اپنی صورت وہ پری پیکر لگا　　بن گیا آئینہ جوگی، منہ کو خاکستر لگا
چشم نقشِ پا سے ہیں پامالِ حسرت دیکھیے　　گوشۂ دامن کو اپنے اور بھی ٹھوکر لگا
خط کے آنے سے پڑا ہے شور ملکِ حسن میں　　دان کر سورج گہن کہتے ہیں اے دلبر لگا
مثلِ نقشِ پا یہاں ممکن نہیں ہے بیٹھنا　　اے مسافر اُٹھ کہیں اور دوش سے بستر لگا

نخلِ قامت نے تری دولت پہ پھل پایا جنوں　　جس طرف نکلا اُدھر سے اک نہ اک پتھر لگا

آپ سے آئے نہیں ہم سیر کرنے باغباں　　لائی ہے بادِ صبا گلشن میں لپٹا کر لگا

انتظارِ قاصدِ گم گشتہ نے مارا نصیر　　کس طرح اُڑ جایئے کوچے میں اس کے پر لگا

اس غزل کو پڑھیے تو آپ دیکھیں گے کہ ایک لفظ دوسرے لفظ سے، ایک مصرع دوسرے مصرع سے، معنی و اظہار کی سطح پر، مربوط ہے۔ ہر شعر میں معنی کی سطح اتنی صاف ہے کہ خیال، زبان کے روزمرہ ومحاورہ کے ساتھ، شعر پڑھنے والے تک فوراً پہنچ جاتا ہے۔ پھر قافیہ وردیف ایک دوسرے سے پوری طرح پیوست ہیں۔ پھر ردیف ''لگا'' کو روزمرہ ومحاورہ کے ساتھ اس طرح برتا گیا ہے کہ اس میں ردیف لگا سے معنی کے نئے نئے پہلو سامنے آتے ہیں اور اِس سے ایسا لطفِ زبان پیدا ہوتا ہے کہ شعر مزے دار ہو جاتا ہے۔ یہ مزہ اُس مزے سے مختلف ہے جو سوز یا جرأت کے ہاں ملتا ہے۔ وہاں معاملہ سے مزہ پیدا کیا گیا ہے۔ یہ استعمال میر کے استعمالِ زبان سے بھی مختلف ہے جہاں جذبہ و تجربہ سے لطف پیدا کیا گیا ہے۔ آپ ہر شعر میں ''لگا'' سے پیدا ہونے والے لہجے اور معنی پر غور کیجیے تو ذرا ذرا سے فرق سے سب میں ردیف ''لگا'' الگ الگ رنگِ معنی پیدا کر رہی ہے اور یہی سب رنگ شاہ نصیر کی غزل کو اپنے دور میں اہم ومقبول بنادیتے ہیں۔

شاہ نصیر کے ہاں ردیف سے معنی کی وہ پرتیں بھی کھل رہی ہیں جو اس کے اندر قافیہ وردیف سے پیدا ہوتی ہیں۔ یہ صورت ہر جگہ شاہ نصیر کے ہاں رنگ بھرتی، لطف کو بڑھاتی اور مزے کو دوبالا کرتی ہے۔ یہی صورت شاہ نصیر کے ہاں مرکب ردیفوں میں ملتی ہے۔ یہ چند شعر مختلف غزلوں کے دیکھیے۔ ان میں بھی لفظوں، محاوروں، روزمرہ کے مختلف پہلو سامنے آ رہے ہیں جن سے نہ صرف زبان کی رنگارنگی اور بیان کا تنوع اُجاگر ہوتا ہے بلکہ شاہ نصیر کے ہاں مرکب ردیفیں مفرد ردیفوں سے بھی زیادہ لطف دیتی ہیں:

مرے ایفائے وعدہ پر جو شب دل دار اُٹھ بیٹھا　　سنو شامت نصیبوں کی کہ چوکیدار اُٹھ بیٹھا

خیال لب میں گویا تھی ترے تاثیر یا قوتی　　نہ لے سکتا تھا جو کروٹ سو وہ بیمار اُٹھ بیٹھا

ہم تجھ کو جو سمجھتے ہیں مستِ غرور چیز　　ہے کیا بلا پری کوئی اور کیا ہے حور چیز

کس لیے ابرو کی ہر دم کرتے ہو تلوار تیز　　تیرِ مژگاں ہو گیا دل کے ہمارے پار صاف

زمینوں کے تعلق سے شاہ نصیر ایک پہلودار شاعر ہیں۔ زمینوں نے انشاء مصحفی کے ہاں بھی تماشا دکھایا ہے لیکن نصیر کے ہاں یہ کام پوری سنجیدگی سے اس لیے ہوا ہے کہ وہ سنگلاخ زمینوں کو پانی کرنے کے بادشاہ تھے اور اسی فن میں انھوں نے اپنے جوہر دکھائے ہیں۔ یہاں آپ ''سادہ گوئی'' والی شاعری تلاش نہ کریں بلکہ مضمون ومعنی اور قدرتِ بیان کو دیکھیں جن سے وہ بے معنی زمینوں میں اپنے لطف بیان سے زندگی کی روح پھونک دیتے ہیں اور خیال وتصور تصویر بن کر سامنے آ جاتا ہے۔ جب ہم شاہ نصیر کی غزل پڑھتے یا سنتے ہیں تو معنی داری اس طرح محسوس ہوتی ہے کہ زمین کی بے معنویت کی طرف ہماری توجہ نہیں جاتی۔ یہ چند مطلع اور شعر دیکھیے جن سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ بے معنی سنگلاخ زمینوں میں شاہ نصیر نے روانی، برجستگی،

سنجیدگی و شائستگی کے ساتھ کس طرح معنی پیدا کر کے اردو زبان میں ادائے خیال کو سہل بنایا ہے۔ سنجیدگی کے ساتھ ادائے خیال کی یہ صورت انشاء مصحفی سے بہت آگے ہے:

عرق نہ کر دکھلا کر دل کو، کان کا بالا زلف کا حلقا
بحر حسن کے ہیں یہ بھنور دو، کان کا بال زلف کا حلقا

کر گئی جانِ حزیں تن سے سفر، اچھا ہوا
تھی امانت جس کی پہنچی اس کے گھر اچھا ہوا

ساقی بتا شراب کو آتش کہوں کہ آب
حیراں ہو آفتاب کو آتش کہوں کہ آب

بادہ و لب کو ترے کہتے ہیں ہم آتش و آب
ساقیا رکھتے ہیں کیا ربطِ بہم آتش و آب

یہ نکل جائے گی اک دن تری چوڑائی چرخ
گر کبھو تجھ سے زمیں ہم نے بھی پنسوائی چرخ

کیوں نہ کہیں بشر کو ہم آتش و آب و خاک و باد
قدرتِ حق سے ہیں بہم آتش و آب و خاک و باد

طلب میں بوسے کی کیا ہے حجت سوال دیگر جواب دیگر
سمجھ کے کہنہ بات بے مروت، سوال دیگر جواب دیگر

اُٹھتی گھٹا ہے کس طرح، بولے وہ زلف اُٹھا کے یوں
برق چمکتی کیوں کہ ہے ہنس کے یہ پھر کہا کہ یوں

سدا ہے اس آہ و چشم تر سے فلک پہ بجلی زمیں پہ باراں
نکل کے دیکھو تم اپنے گھر سے فلک پہ بجلی زمیں پر باراں

ہزاروں پھرتے یہاں غنچہ لب، نہ ایک نہ دو
رکھے ہے پر کوئی تیری سی چھب، نہ ایک نہ دو

پھریں گے گردش کے دن جو دلبر ادھر ہمارے اُدھر تمھارے
مدام لب سے لگیں گے ساغر ادھر ہمارے اُدھر تمھارے

تو جہاں سو کے ستم گار اُٹھے اور بیٹھے
کیوں نہ واں فتنۂ بیدار اُٹھے اور بیٹھے

خال پُشتِ لب شیریں ہے عَسَل کی مکھی
روحِ فرہاد لپٹ بن کے جبل کی مکھی

یہ انتہائی مشکل زمینیں ہیں۔ شاہ نصیر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ان بے معنی زمینوں میں معنی دار شعر نکالے ہیں اور ان معنوں کو ایسی زبان میں پیش کیا ہے جو عام فہم بھی ہے اور پُر لطف بھی۔ جس میں محاورہ و روز مرہ کا چٹخارا بھی ہے اور طرز ادا کی سادگی و اردو پن کا مزہ بھی۔ سارے کلام کو پڑھتے ہوئے بار بار محسوس ہوا کہ جیسے شاہ نصیر اردو زبان کو طرح طرح سے اظہارِ بیان کی مشق کرا رہے ہیں تاکہ وہ کسی بھی زبان سے مار نہ کھا سکے۔ سنگلاخ زمینوں اور ردیف و قافیہ کے اس کھیل نے زبان کے بے شمار پہلوؤں کو اظہار کی توانائی دی اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو زبان اتنی جان دار ہوگئی کہ اس میں آنے والی نسلیں بڑے سے بڑے خیال اور بڑی سے بڑی بات کو بیان کرنے لگیں۔ شاہ نصیر نے اس دور میں یہی کیا۔ انھوں نے طبقۂ خواص کی فارسیت لیے ہوئے اسلوب کو رد کر کے بول چال کی زبان کا جادو جگا کر ایک نیا شعور دیا اور اپنے اظہار بیان کی قوت عام بول چال کی ٹکسالی زبان سے حاصل کر کے ذوق، ظفر اور داغ وغیرہ کے لیے راستہ کھول دیا۔ لیکن یہ زمین کی شاعری ہے اور اسی لیے یہ زمین سے اوپر نہیں اُٹھتی۔ سنگلاخ زمینوں میں شعر کہنا مشکل کام ضرور ہے لیکن یہ دستکاری و ہنر مندی کا کام ہے فنکاری کا نہیں۔ شاہ نصیر شاعری کے دستکار ہیں اور اپنے ہنر میں کمال رکھتے ہیں۔ یہ نئی نئی زمینیں نکال کر انھوں نے دستکاری کے نئے نئے نمونے وضع کیے ہیں اور اس طرح ''فنِ دستکاری'' میں کمال پیدا کر کے زبان کی قوتِ بیان کو مستحکم کیا ہے۔ سنگلاخ زمینوں اور قافیہ و ردیف سے معنی و مضمون پیدا کرنے کے شوق نے محاورے کے استعمال کو ان کی شاعری میں اتنا نہیں آنے دیا جتنا کہ وہ آ سکتا تھا۔ لیکن روز مرہ کے حسن سے انھوں نے اظہار کو ضرور سنوارا جس سے زبان کا لطف پیدا ہوا لیکن محاورہ چونکہ زبان کا حصہ ہے اور اہلِ دہلی محاورہ و مثل کو دورانِ گفتگو و تحریر کثرت سے استعمال کرتے ہیں اس لیے متعدد اشعار میں محاورے کے استعمال نے ایسا لطف پیدا کر دیا ہے کہ یہ بھی اس دور کی روایتِ شاعری میں شامل ہو کر ذوق، ظفر اور داغ کے ہاں بن سنور کر نمودار ہوتا ہے اور اس تہذیب کا مزاج اُجاگر کرتا ہے۔ محاورے کے تعلق سے اس بات کی وضاحت کے لیے یہ چند شعر پڑھتے چلیے جن میں محاورہ و مثل کو روز مرہ کی قوت کے ساتھ شاہ نصیر نے استعمال کیا ہے:

سانپ سونگھ جانا:

دل اس کے سایۂ نخل مژہ میں اونگھ گیا ۔۔۔ نگہ کا سانپ مسافر کو آہ سونگھ گیا

چھاتی پر مونگ دَلنا:

ابھی تو چشم سے جاری ہیں اشکِ زہر آلود ۔۔۔ یہ عشق کب مری چھاتی پہ دَل کے مونگ گیا

اوس پڑنا:

چمن میں دیکھتے ہی پڑ گئی کچھ اوس غنچوں پر ۔۔۔ ترے پستاں پہ عالم ہے عجب شبنم کے محرم کا

کس منہ سے بولنا:

سرخرو ہو کے یہ کس منہ سے تو اب بولے ہے ۔۔۔ میں نے کس روز ترے ہاتھ سے پایا بیڑا

منہ لال کرنا:

لال کردوں گا ابھی بزم میں منہ کتنوں کے ہاتھ سے تو نے کسی کو جو کھلایا بیڑا

شاہ نصیر نے لفظ "ٹھکانے" کو مطلع میں بطور قافیہ استعمال کیا ہے اور اس لیے کیا ہے کہ یہ ایک لفظ دونوں مصرعوں میں دو الگ الگ معنی دے رہا ہے:

سرزمین زلف میں کیا دل ٹھکانے لگ گیا اک مسافر تھا سر منزل ٹھکانے لگ گیا

کچھ بسنت کی خبر ہونا:

نرگس کی چشم زرد میں سرسوں رہی ہے پھول تجھ کو بھی کچھ بسنت کی ہے اب خبر صبا

چٹکی میں اڑانا:

گل کو ترے چہرے کے برابر جو نہ پایا غنچے نے بھی ہنس ہنس اُسے چٹکی میں اُڑایا

آنکھوں کا اندھا ہونا:

دیکھ تو آنکھوں کے اندھے کچھ بھی ہے تجھ کو شعور یہ تو میری نوجوانی اور پرانی چوڑیاں

اسی طرح متعدد محاورے کلیاتِ شاہ نصیر میں شاعری کی زبان کو حُسنِ ادا اور لطفِ بیان سے ہم کنار کرتے ہیں۔ یہ وہ محاورے ہیں جو عوام و خواص دونوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں اور ان سے شعر میں رس پیدا ہو رہا ہے۔ محاورہ میں خوبی یہ ہوتی ہے کہ وہ بیان کا جزو بن جاتا ہے جب کہ مثل الگ اپنے وجود کو قائم رکھتی ہے۔ محاورہ کبھی لغوی معنی میں استعمال نہیں ہوتا بلکہ ہمیشہ مجازی معنی میں استعمال ہوتا ہے اور یہی اس کا لطف ہے جس سے اس کے سننے یا بولنے والے لطف اُٹھاتے ہیں۔ مثل یا کہاوت سے زندگی کے گہرے تجربے سے حاصل ہونے والی دانش کا اظہار ہوتا ہے جب کہ محاورہ اندازِ بیان کا ایک پُر لطف پہلو ہے، جس سے زبان و بیان جاگ اُٹھتے ہیں۔ شاہ نصیر کے کلام میں محاورے کے صحت کے ساتھ استعمال نے ان کے کلام میں بیان کی ایسی رچاوٹ پیدا کردی ہے جو لطف دیتی ہے۔ ناسخ کے ہاں نہ زبان اس طرح استعمال ہوئی ہے اور نہ محاورہ کا یہ لطف اس کثرت سے ملے گا جیسا شاہ نصیر کے ہاں ملتا ہے۔ بعض شاگردانِ ناسخ مثلاً خواجہ وزیر نے نصیر کی طرح محاورہ کو حُسنِ ادا کے ساتھ استعمال کر کے اپنی زبان دانی کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ آتش و شاگردانِ آتش نے شاہ نصیر کی طرح اسے کثرت سے استعمال کیا ہے اور اس طرح زبان کو طبقۂ خواص سے ایک حد تک آزاد کر کے لطفِ بیان کے ساتھ بول چال کی زبان سے قریب تر اور اپنی شاعری کی زبان کو شاہ نصیر کے زبان و بیان سے ہم رشتہ کیا ہے۔ زبان کی تبدیلی کا یہ عمل جب لکھنؤ میں شروع ہوتا ہے تو اردو زبان سوائے چند الفاظ اور تذکیر و تانیث کے ذرا سے فرق کے ساتھ دونوں جگہ یکساں روپ کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور سارے برصغیر کے اہلِ ادب کے لیے ایک نمونہ، ایک معیار بن جاتی ہے۔ اس عمل میں شمال سے لے کر جنوب تک شاہ نصیر کا اثر نمایاں ہے۔ یہ کام ذوق، ظفر، داغ سے پہلے شاہ نصیر نے کیا اور ان کا لسانی رُوپ دوسرے رُوپوں پر حاوی آ گیا اور یہ کوئی معمولی کام نہیں تھا۔ تخلیقی اثرات اسی طرح بے نظر آئے، ان جانے طور پر زبان و بیان کو

متاثر اور تبدیل کرتے ہیں اور جب وہ پختہ صورت میں کسی دوسرے دور کے بڑے شاعر کے ہاں نمودار ہوتے ہیں تو پھر یہ اثرات واضح طور پر سامنے آتے ہیں۔

شاہ نصیر نے اپنی شاعری میں جو "تراکیب" استعمال کی ہیں ان میں بھی وہ بھاری پن نہیں ہے جو ناسخ کی فارسی و عربی آمیز تراکیب میں نظر آتا ہے۔ اُن کے ہاں عام طور پر تراکیب میں سادگی ہے۔ جہاں تک فارسی آمیز تراکیب کا تعلق ہے وہاں یہ تراکیب ایسی ہیں کہ اردو زبان کے مزاج سے مناسبت رکھتی ہیں۔ یہ تراکیب شعر میں قوتِ اظہار کو جان دار اور شعر سننے یا پڑھنے والے کے عملِ تفہیم کو سہل بناتی ہیں۔ عام طور پر یہ تراکیب شعر کا جزوِ بدن بن کر استعمال میں آتی ہیں اور اس روایتِ زبان کا حصہ ہیں جو اس دور کی زبان پر، فارسی اثرات کی صورت میں، پہلے سے موجود ہیں۔ شاہ نصیر کے ہاں، اظہار کے معیاری روپ کے لیے، فارسی زبان کے اثرات اردو زبان میں جذب ہو کر ایک نئے عملِ امتزاج سے گزرتے ہیں۔ ناسخ اور ناسخ کے زیر اثر لکھنوی شعرا کے ہاں فارسی زبان کے اثرات اردو زبان پر حاوی ہیں اور اس لیے اردو زبان دبی دبی سی نظر آتی ہے لیکن شاہ نصیر کے ہاں فارسی اثر جذب ہو کر اُردو زبان کے مزاج میں ڈھل رہا ہے اور اردو زبان نمایاں ہو کر حاوی آرہی ہے۔ یہی اثر بعد میں شاگردِ ناسخ علی اوسط رشک کی زبان میں نمایاں ہوتا ہے اور اس لیے ان کے ہاں محاورہ کا استعمال بڑھ گیا ہے اور وہ زبان کے شعر کہہ رہے ہیں۔ اس تخلیقی عمل سے دہلی اور لکھنؤ دونوں جگہ زبان کا شعر کہنے کا رجحان جڑ پکڑ رہا ہے۔

غور سے دیکھیے تو کلامِ نصیؔر میں استعمال ہونے والی تراکیب شعر کی زبان کا حصہ بن کر آئی ہیں اور ان کے محلِ استعمال سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ اُردو اظہارِ بیان ان تراکیب کے مزاج پر حاوی ہے۔ ان میں سے کچھ تو ایسی ہیں جو فارسی شاعری میں عام طور پر صدیوں سے استعمال ہوتی آئی ہیں اور اُردو میں دوسرے شعرا کے ہاں بھی، ذرا ذرا سی تبدیلی کے ساتھ، موجود ہیں جیسے آتشِ پُر درد، نقشِ صفحۂ باطل، لوحِ دلِ عاشق، دستۂ نرگس، نگینِ لعلِ لب، سرچشمۂ محبت، خانہ برانداز چمن، سوزنِ خارِ مغیلاں، تیرِ آہِ دلِ عاشق، گرمیِ بازار، چشمِ اربابِ نظر، شمیم کاکلِ عنبرفشاں، بیعتِ دستِ سبو، کشتگاں، جنسِ گراں مایہ، بلاکشانِ محبت، سیلیِ موجِ نسیم، خاک نشینانِ رہ عشق، چرخِ پُرانجم، چشمِ مستِ ساقی، ساربانِ ناقۂ لیلیٰ وغیرہ۔ یہ تراکیب اتنی عام اور بار بار اردو شاعری میں استعمال ہوتی آئی ہیں کہ اردو زبان کا جزو بن گئی ہیں اور اُن کا مشکل پن دور ہو گیا ہے اور کچھ تراکیب ایسی ہیں جو اظہارِ بیان اور معنی و مضمون کو صفائی کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہیں اور مروجہ فارسی تراکیب میں، ایک آدھ لفظ کے اضافے سے وضع کی گئی ہیں مثلاً "نمودِ موجِ رشکِ چشم" میں موجِ رشکِ چشم عام و مروج فارسی ترکیب ہے۔ نصیرؔ نے اس میں "نمود" کا لفظ بڑھا کر اپنے معنی و مضمون کے بیان میں مدد لی ہے۔ اسی طرح "چراغِ شبِ مہتاب، رشکِ گلِ ماہتاب، سرمایۂ آشفتگیِ خلق، مریدِ سلسلۂ عشق، محوِ خیالِ رُخِ دل بر، خطبہ خوانِ عشق، چراغِ داغِ عشق، سنگِ رہِ تمنا، اوجِ فراوانِ نالہ، سلسلۂ حلقۂ چشمانِ غزالاں، شہیدِ طاؤسِ مزار، تاثیرِ سیہ بختیِ مرغانِ گرفتار وغیرہ ایسی تراکیب ہیں جو کسی نہ کسی صورت میں پہلے

سے مروج ہیں اور شاہ نصیر نے کبھی دو مختلف تراکیب کو جوڑ کر اور کبھی کسی ایک یا دو لفظوں کو ملا کر اپنے اظہار بیان کے لیے استعمال کیا ہے۔ وہ ناسخ کی طرح کوئی بھاری، غیر مانوس تراکیب عام طور پر استعمال نہیں کرتے بلکہ انھیں استعمال کرتے وقت بول چال کی زبان اور عام و خاص قاری کی ان تک رسائی کا خیال رکھتے ہیں اور اردو زبان کے مزاج سے انھیں قریب تر رکھتے ہیں۔ وہ ان تراکیب کو اردو مزاج کے سانچے میں ڈھال لیتے ہیں اور اسی لیے یہ تراکیب شعر کے لباس پر سج جاتی ہیں۔

شاہ نصیر رعایتِ لفظی اور دوسرے صنائع بدائع کو اس طور پر استعمال کرتے ہیں کہ یہاں بھی اردو زبان کا مزاج حاوی رہتا ہے ان کے صنائع بدائع کے استعمال میں صنائع بدائع الگ سے نمایاں نہیں ہوتے بلکہ شعر میں جذب ہو کر حسنِ شعر میں اضافے کا سبب بنتے ہیں:

دیکھنا کیا ہوگی کیفیت کہ زیرِ پائے خُم　　شیشہ روئے گا پڑا، چکر میں ساغر آئے گا
ٹک رحم اس کے دل میں ہرگز کبھو نہ آیا　　ہم خوب روئے تو بھی وہ خوب رُو نہ آیا
اسی مضمون سے معلوم اس کی سرد مہری ہے　　مجھے نامہ جو اُس نے کاغذِ کشمیر پر لکھا
بس یہ مجھ سے نہ تم کرو کُل کُل　　اتنی ہے کل کہاں کہ جانے آج
شعلہ رُو سے مرے کیجیو نہ شرارت واللہ　　لکڑیاں خوب سی کھاوے گی خبردار آتش
کس کی نظر میں یار کا خالِ دہاں نہیں　　پر مجھ سا خال خال کوئی نکتہ داں نہیں
ابرو یہ ستم، خال بلا، زلف غضب ہے　　اے دل یہ مہِ نو ہے، یہ اختر ہے، یہ شب ہے
مُو سے بھی باریک تر تیری کمر ہے اے میاں　　معتقد تیری نہ کیوں کرامتِ موسا بنے

شاہ نصیر کے ہاں صنائع بدائع کے استعمال سے لطفِ شعر میں اضافہ ہوتا ہے اور یہ محل استعمال دہلی کے تہذیبی مزاج اور بول چال کی زبان کے لسانی مزاج سے قریب رہ کر بیان میں لطف کا نمک شامل کرتا ہے۔ ان کا مقابلہ اگر ناسخ کے ہاں استعمال ہونے والے صنائع بدائع اور بالخصوص رعایتِ لفظی سے مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ شاہ نصیر کے ہاں یہ زبان کے فطری اظہارِ بیان کا حصہ ہیں۔ ان میں عام طور پر تصنع یا بناوٹ کا احساس نہیں ہوتا جب کہ ناسخ کے یہ شعر پڑھ کر تصنع کا احساس نمایاں ہوتا ہے:

ماہِ نو ہے مثلِ ابرو لیکن اس کا رُو نہیں　　ماہِ کامل صورتِ رُو ہے مگر ابرو نہیں
یہ عشق ایسی بلائے بد ہے جس کے نام کی دولت　　درختوں کو سکھاتا ہے لپٹنا عشق پیچاں کا
ہوگئی اس کی نظر جب کہ تلے سے اوپر　　دونوں عالم نظر آئے تہ و بالا مجھ کو
عاشق کو رنج ہو تو ہو معشوق کو بھی رنج　　یوسف گرا کنویں میں زلیخا کی چاہ سے
ہم فقط فرقتِ محبوب میں دَم توڑتے ہیں　　قیس نے خار تو فرہاد نے خارا توڑا

ناسخ کے ہاں دُور کی کوڑی لانے والے تخیل سے صنائع کو جنم دینے کی شعوری کوشش کا احساس ہوتا ہے جب کہ شاہ نصیر کا انداز فطری ہے اور صنائع سے حسنِ بیان میں لطف و چٹخارا پیدا ہوتا ہے۔ ناسخ کے ہاں صنائع بدائع

نمایاں ہوتے ہیں جب کہ نصیر کے ہاں وہ جزو شعر بن کر شعر میں چھپ جاتے ہیں اور یہ سب کچھ اس زبان میں بیان ہوتا ہے جو چاروں طرف معاشرے میں بولی جارہی ہے۔

یہی صورت ''مثالیہ'' کی ہے۔ ناسخ اپنے مثالیہ انداز کی وجہ سے شہرت رکھتے ہیں اور وہ اُردو کے صائب کہلاتے ہیں اور یقیناً وہ مثالیہ میں شاہ نصیر سے آگے ہیں لیکن ان کی زبان طبقۂ خواص کی زبان ہے جب کہ شاہ نصیر کی زبان ایسی ہے جو عوام و خواص دونوں کے لیے قابلِ قبول ہے، شاہ نصیر کا مثالیہ انداز اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے مثلاً:

تشنگی خاک بجھے اشک کی طغیانی سے	عین برسات میں بگڑے ہے مزا پانی کا
اشکِ چشم تر کو رہنے دوں نہ مژگاں نہ کیوں	طفل کو کرتے نہیں دامانِ مادر سے جدا
عجب آب و ہوا ہے سرزمینِ عشق کی دیکھو	کہ نخلِ شمع جلنے میں گلِ آتش سے پھل نکلا
یہ وجہ ہے کہ خط ترے رُخ پر عیاں نہیں	آتش جو شعلہ زن ہو تو اُٹھتا دھواں نہیں
مت ہنس یہ ترا ہنسنا ہاں مجھ کو رُلائے گا	بجلی کا چمک جانا باراں کی علامت ہے

یہاں بھی عام طور پر زبان و بیان کے مصنوعی پن کا احساس نہیں ہوتا اور بحیثیت مجموعی اردو زبان کو سنوارنے نکھارنے کا یہی وہ کام ہے جو اُن کی تاریخی اہمیت ہے۔ شاہ نصیر اپنے دور میں معنی داری، مشاقی، بدیہہ گوئی اور قدرتِ بیان کے ممتاز نمائندے تھے لیکن آج وہ ایک ایسے شاعر ہیں جس نے اردو زبان کو مانجھ کر صاف کیا اور اس کی رنگارنگ قوتِ بیان میں نئی توانائی سے ایک نئی روح پھونک کر اسے اظہار کی سطح پر ایک معیاری روپ دیا۔

''کلیاتِ شاہ نصیر'' پڑھیے تو اس میں مشکل سے کوئی ایسا شعر ملے گا جو آپ کے دل میں اُتر جائے۔ اس میں سارا زور معنی بندی اور زبان دانی پر ملے گا۔ صاحب ''عمدۂ منتخبہ'' نے جو یہ لکھا ہے کہ ''شاعر شیریں کلام و بسیار نازک خیال و معنی بنداست نہ طبعش بہ خیال بندی راغب'' [۵۶]۔ تو وہ بھی اسی پہلو کی طرف اشارہ کررہے ہیں۔ یہ سارا کلام ''خارجیت'' لیے ہوئے ہے۔ زبان و بیان کی سطح پر انھوں نے اس دور میں تاریخ ساز خدمت انجام دی ہے۔ خوب چند ذکا نے بھی اسی بات کی توثیق کی ہے کہ ''در واقفیت محاورۂ اردو بہ معنی و خیال بندی و تلاش معنی و استخوان بندی الفاظ و برجستگی و متانت کلام ید طولیٰ دارد'' [۵۷]۔ شاہ نصیر زندگی میں معنی تلاش نہیں کرتے بلکہ زبان میں معنی تلاش کرتے ہیں اور اس طرح زبان کے ذریعے زندگی کو تلاش کرتے ہیں۔ مشکل زمینوں میں شاہ نصیر نے معنی کے رنگارنگ کاغذی پھول تراشے اور اس عمل میں اظہار کے نئے امکانات کو اپنے تصرف میں لاکر اردو زبان کے اظہارِ بیان کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔ زبان کی یہی روایت ذوق سے ہوتی ہوئی داغ تک پہنچی تو عالمگیر ہوگئی۔ اس دور میں، غزل کی سطح پر، سوائے آتش کے کسی نے اصل شاعری نہیں کی البتہ زبان کی خدمت اپنے طور پر سب نے انجام دی اور دلچسپ بات یہ ہے کہ سب کی سمت ایک تھی۔ ناسخ کے ہاں زبان مضمون کے تابع ہے، شاہ نصیر کے ہاں مضمون زبان کے تابع ہے۔ یہاں زبان

اظہار کے نئے امکانات سمیٹ کر جان پکڑ رہی ہے اور بیان کو ایک نئے مزے، ایک نئے چٹخارے سے آشنا کر رہی ہے۔ زبان و بیان کی تعلیم کے لیے اس دور کے شعرا کے کلام کا مطالعہ ضروری ہے اور شاہ نصیر اس عمل میں آگے آگے نظر آتے ہیں۔

شاہ نصیر کے ہاں ایک ہی زمین میں چار چار پانچ پانچ غزلیں ملیں گی اور ان کو پڑھتے ہوئے ہر غزل میں شاعر کے تازہ دم ہونے کا احساس بھی ہوگا۔ کئی غزلیں ایسی ہیں جن میں پانچ پانچ مطلعے آتے ہیں اور ہر مطلع چست ہے۔ ایک غزل میں سات مطلعے ہیں اور یہاں بھی سب مطلعے چست اور مختلف مضامین کے حامل ہیں۔ اس غزل کا پہلا مطلع یہ ہے:

رُخ سے سرکا زلف، ہوگا شورِ محشر رات کو　　آج تک نکلا نہیں خورشیدِ انور رات کو

شاہ نصیر کے ہاں قطعہ بند غزلیں اکثر ملیں گی۔ بعض غزلوں میں تین تین قطعے ہیں جن کو پڑھتے ہوئے جہاں شاعر کی قادر الکلامی کا اظہار ہوتا ہے وہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غزل میں بھی، قافیہ و ردیف کی پابندی کے باوجود، مسلسل مضمون بیان کرنے کی صلاحیت و قوت موجود ہے۔ نصیرؔ نئی زمینیں نکالنے اور ان میں غزلیں کہنے کے بادشاہ تھے۔ اس زمانے میں نصیر کی زمینوں میں غزلیں کہنے کا عام رواج ہو گیا تھا اور ان کی زمینیں سارے ہندوستان میں گھومتی تھیں۔

شاہ نصیر کی جوانی میں انگریزوں کی عمل داری دِلّی پر قائم ہو چکی تھی۔ اب لکھنؤ کی طرح دِلّی میں بھی انگریزی کلچر کے اثرات بڑھنے اور انگریزی زبان کے الفاظ اردو زبان میں داخل ہونے لگے تھے۔ ان کے بہت سے اشعار میں فرنگی و فرنگن کے الفاظ ہمیں ملتے ہیں۔ ان کے علاوہ بعض انگریزی الفاظ بھی شاہ نصیر کی شاعری میں داخل ہو گئے ہیں مثلاً:

پرمٹ (Permit):

یہ دل ہدف ہے، طفلِ فرنگی لگا تفنگ　　چپکا تا کیوں یہ کاغذِ پرمٹ ہے بانس پر

ول (Voile):

میں نے جو ایک طفلِ فرنگی سے کل کہا　　کُرتی تری نبات کی کیا ول ہے سُرخ و سبز

پلٹن (Platoon):

نظر آتا ہے خلش کر وہیں اک پل میں نصیر
چڑھ کے شب خوں صفِ مژگاں پہ وہ پلٹن مارے

ڈاکٹر (Doctor):

قسم ہے حضرت عیسیٰ کی آنکھیں اس کی آفت
ہیں
سلف میں بھی فرنگی ڈاکٹر ایسے نہ ہوتے تھے

اس طرح تلاشِ مضمون ومعنی کی رنگارنگی سے زبان وبیان میں غیر معمولی وسعت پیدا ہوئی۔ شاہ نصیر کے ہاں اخلاق وتصوف کے اشعار بھی اسی خارجی سطح کے حامل ہیں۔ یہاں بھی کوئی باطن یا روحانی تجربہ ان میں شامل نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جیسے رٹا ہوا سبق دہرا رہے ہیں۔ تصوف کی روایت کا اُن کے باطن سے، کم از کم ان کی شاعری میں، کوئی رشتہ ظاہر نہیں ہوتا حالاں کہ وہ بزرگ صوفی صدر جہاں کے پوتے، شاہ غریب کے بیٹے اور خود بھی سجادہ نشین تھے۔ ان کا دل صوفی کے گداز سے خالی ہے:

جب تک اے ہم نفساں تھا گرفتارِ صفات — اپنی کیفیت ذاتی کو نہ کچھ تھا سمجھا
معنی ممکن و واجب جو کھلے پھر تو یہاں — میں حباب آپ کو، اللہ کو دریا سمجھا
خیال تاب روئے یار سے محوِ تماشا ہے — مرا موسیٰ کلیم اللہ دل ہے، طور سینا ہے
تعین سے نکل اس بیضۂ افلاک کے اے دل — تہیہ عرش پر اُڑنے کا ہے، کر بال و پر پیدا
دوئی نے یار جدا کر دیا تھا مثلِ حباب — سوکھو کے دم میں خودی کو خدا نما ٹھیرا

اسی طرح متعدد اشعار بے ثباتی دہر کے بارے میں ملتے ہیں اور بہت سے اشعار ایسے ہیں جن میں روایتی اخلاق کا درس دیا گیا ہے لیکن ان سب میں بھی دل کی آواز شامل نہیں ہے اور یہ بھی ان بے شمار مضامین میں سے ایک ہیں جنھیں شاہ نصیر نے اپنی غزل میں باندھا ہے۔

مضمون آفرینی کے سلسلے میں شاہ نصیر کا ذہن دلچسپ انداز سے کام کرتا ہے۔ ایک تو تخلیق شعر کے وقت نصیر کا ذہن ان تہذیبی کلیوں اور کلیشوں (Cliche) کی طرف جاتا ہے جو اُن کے شعور اور تحت الشعور میں موجود ہیں۔ ان کے ساتھ زمینِ شعر میں قافیہ و ردیف، جن کے وہ پابند ہیں، اپنا کام کرتے ہیں۔ پھر صنائع بدائع اور زبان کا محاورہ و روزمرہ مضمون آفرینی میں ان کا ساتھ دیتے ہیں۔ اس عمل میں جب کوئی مضمون سوجھتا ہے تو پھر اظہار بیان میں ''تعقید'' سے بچتے ہوئے اُسے لفظوں کی مخصوص ترتیب کے ساتھ بیان کرنے کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ شاہ نصیر کی خوبی یہی ہے کہ مضمون خواہ کسی بھی قسم یا نوعیت کا ہو اُسے وہ آئینے کی طرح صاف وشفاف طریقے سے بیان کرنے کی ایسی صلاحیت رکھتے ہیں جو کم لوگوں کو ودیعت ہوتی ہے۔ وہ پے چیدہ سے پے چیدہ بات کو ایسی معیاری وصاف زبان میں بیان کرتے ہیں کہ وہ دور از قیاس مضمون بھی واضح ہو کر قاری یا سامع کے سامنے آجاتا ہے اسی لیے وہ خود کو ''خالقِ مضمون'' اور ''خلاقِ المعانی'' کہتے ہیں۔ اظہار بیان کی سطح پر معیاری وٹکسالی بول چال کی زبان میں دور دراز کے مضامین کو باندھنا یہی وہ طرز ہے جسے نصیر نے ''طرزِ دیگر'' کہا ہے ؏ ''تیرا تو جدا سب سے یہ اندازِ سخن ہے''۔ اور جس کا ذکر وہ اپنے مقطعوں میں بار بار کرتے ہیں۔ مختلف النوع، پے چیدہ، تہہ دار اور دور از قیاس مضامین کو باندھنے سے طرزِ ادا میں وہ تنوع پیدا ہوا جو اس دور کی دین ہے اور جس میں لکھنؤ اور دہلی دونوں شامل ہیں۔ دلّی میں شاہ نصیر اور لکھنؤ میں ناسخ، ان سب اثرات کو قبول کر کے، یہی کام کرتے ہیں۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے لکھا ہے کہ ''دہلوی زبان کی شعری بنیادوں کو مستحکم کرنے اور اس روایت کو ایک ادارے کی صورت دینے میں نصیر کا وہی درجہ ہے جو نثر دہلی کے

بنیادی اسلوب کی نمائندگی میں میر امّن کو حاصل ہے'' [۵۸]۔ شاہ نصیر کے ہاں بھی یہ سارے مضامین بیشتر بول چال کی زبان میں بیان کیے گئے ہیں اور خاص بات یہ ہے کہ اظہارِ بیان میں سنجیدگی و شائستگی بھی ہے اور بیان آئینہ کی طرح شفاف ہے۔ یہی اُن کا وصفِ بیان اور معیارِ شاعری ہے، جس کا خود بھی اظہار و اعتراف کیا ہے:

اے نصیر اک لطف ہے جب شعر کہنے کا کہ ہوں　　　معنی و مضموں کے گُل باغِ سخن میں آئینہ

یہی عام زبان ڈھل منجھ کر ذوق سے ہوتی جب داغ کے ہاں آتی ہے تو شعر کی زبان ایک نئے نقطۂ عروج کو جا پہنچتی ہے اور سارے ہندوستان میں پھیل جاتی ہے۔ ہم جو آج زبان لکھ رہے ہیں اور ہمارے شعرا جس زبان میں شعر کہہ رہے ہیں اس میں شاہ نصیر کا وصفِ زبان و بیان شامل ہے۔ شاہ نصیر نے اردو زبان کی قوتِ گویائی کو اپنے لب ولہجہ، قدرتِ بیان اور رنگا رنگ مضامین کو، صفائے ادا کے ساتھ، بیان کرنے کے عمل کو نکھارا اور زبان و بیان کو ایک نیا روپ دیا۔ اس کا انھیں خود بھی احساس تھا ؎ اس روش کا نہیں دیکھا ہے گلستان نیا

جہاں تک شاہ نصیر کی زبان کا تعلق ہے اس میں وہ الفاظ بھی موجود ہیں جو اٹھارویں صدی میں بولے جارہے ہیں اور انیسویں صدی میں بھی معاشرے کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ لکھنؤ میں یہ الفاظ متروک ہو جاتے ہیں لیکن دہلی میں یہ اب بھی بولے جارہے ہیں اور چونکہ شاہ نصیر نے یہی زبان استعمال کی ہے، جو وہ خود بھی بول اور سن رہے ہیں، اس لیے یہ الفاظ شاہ نصیر کے کلام میں اب بھی زندہ ہیں مثلاً کبھو (کبھی) کسو (کسی) وغیرہ۔ اسی طرح فعل، حرف علت و ربط، اضافت و عطف وغیرہ کی نئی اور پرانی دونوں صورتیں بھی اُن کے ہاں ملتی ہیں۔ اُن کے کلام میں اس لیے ہندی الاصل الفاظ، فارسی عربی ترکی الفاظ کے ساتھ گھل مل کر ایک جان ہو گئے ہیں۔ اب ہم شاہ نصیر کی زبان کا لسانی مطالعہ کریں گے جس سے یہ صورت واضح ہو سکے گی مثلاً شاہ نصیر کے ہاں کبھو اور کبھی دونوں استعمال میں آتے ہیں:

کبھو:

؎ بل بے تری شرارت یاں تک کبھو نہ آیا

؎ خانۂ دل میں ہمارے جلوہ فرما ہو کبھو

؎ کبھو لب پر ہمارا نامۂ موزوں نہ ٹھیرے گا

؎ کہ کبھو گھر یہ بنا اور کبھو ٹوٹ گیا

لیکن لفظ ''کبھی'' استعمال ہو رہا ہے۔ غزلوں پر شاہ حاتم کے ''دیوان زادہ'' کی طرح سالِ تصنیف تو درج نہیں ہے۔ اس لیے قیاساً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''کبھی'' کا استعمال بعد میں داخلِ زبان ہوا اور وہ غزلیں جن میں کبھی استعمال میں آیا ہے وہ بعد کے زمانے کی ہیں مثلاً

کبھی:

؎ کبھی جوں آسیا پھرنے سے یہ گردوں نہ ٹھیرے گا

دس شعر کی ایک غزل میں ردیف ہی ''کبھی'' ہے جس کا مطلع یہ ہے:

رنج پاتا ہوں میں یوں محفلِ یاراں میں کبھی　　جو زباں آن کے کٹ جاتی ہے دنداں میں کبھی

اسی غزل کے ایک مصرع میں کبھو اور کبھی دونوں ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ وہ مصرع یہ ہے:

ع کبھو دامن میں ہے ہاتھ اور گریباں میں کبھی۔ ان دونوں کے ایک ساتھ استعمال سے، معنوی اعتبار سے، مصرع خوب صورت ہو گیا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ دامن اور گریباں دونوں کے ساتھ الگ الگ عمل ہوا ہے۔ لفظ ''کبھو'' ''کدھی/کدھیں'' کی ترقی یافتہ صورت تھی ''دال'' ''بے'' سے اردو زبان میں بدلتی رہی ہے۔ پہلی بار مضمونؔ اور ناجیؔ کے ہاں ''کبھو'' کا لفظ ملتا ہے اور میرؔ کے ہاں دیوانِ اوّل سے دیوان ششم تک یہی صورت باقی رہتی ہے۔ شاہ نصیر کے دور میں ''کبھو'' ''کبھی'' سے بدل جاتا ہے اس لیے یہ دونوں صورتیں اُن کے ہاں ملتی ہیں۔ اسی طرح ''تلک'' اور ''تک'' بھی دونوں استعمال میں آ رہے ہیں۔ الگ الگ بھی اور ایک ساتھ بھی۔ آج بھی لفظ ''تلک'' کا استعمال ہمارے زمانے کے شعرا کے ہاں بھی ملتا ہے اور ایک طرح سے ''تلک'' آج تک پوری طرح متروک نہیں ہوا ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں اس کی چند مثالیں دیکھیے:

۔ دن تلک اب تک نہیں ہوئے سنا ہے رت جگا

۔ نہ کھلا تھا وہ نصیر آج تلک غنچہ دہن

۔ پر آج تلک بلبلِ آتش نفس ایسا

ایک زمین میں ردیف ''تلک دیکھا'' میں ۹ شعر کی غزل ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

اس واحدِ مجمل کو تفصیل تلک دیکھا　　بے مثل کو ہر صورت تمثیل تلک دیکھا

اسی طرح شاہ نصیر کے ہاں لفظ ''ٹک'' کا استعمال بھی ملتا ہے۔ ذوقؔ نے کہا تھا کہ ''بچپن میں ہم ٹک اکثر بزرگوں سے سنتے تھے'' [۵۹]۔ شاہ نصیر کے ہاں اس کے محل استعمال کی یہ صورت ملتی ہے:

۔ اس کے عارض سے جو سرکی زُلف ٹک ہنگام خواب

۔ مسی مل کر ٹک اپنے لب پہ آئینے میں تو دیکھو

۔ تماشا دیکھنا ٹک صنعتِ معمار قدرت کا

۔ محرابِ عبادت ہے ٹک سر کو جھکا لیجئے

لفظ ''ہاں'' کا استعمال۔ یہ وہ استعمال ہے جو آج بھی صحیح و فصیح ہے۔ اہلِ لکھنؤ ہاں کی جگہ ''وہاں'' بولتے ہیں۔ دوسرے اہلِ زبان ''وہاں'' کے بجائے ''یہاں'' کا استعمال کرتے ہیں لیکن صحیح و فصیح یہ ہے کہ میں اس کے ہاں گیا تھا۔ شاہ نصیر کے ہاں یہی استعمال ملتا ہے:

گردش میں کیوں نہ اختر ہو ماہِ آسماں کا　　شب یہ غلام داغی بھاگا ہے تیرے ہاں کا

لیکن ہاں کا ایک اور استعمال بھی شاہ نصیر کے ہاں ملتا ہے جو روزمرہ کا حصہ ہے اور ہاں کے محولہ بالا استعمال سے مختلف ہے۔ اس ''ہاں'' کی یہ صورتیں ملتی ہیں:

ـ کہ طفل چوسے ہے انگشت رکھ کے ہاں منھ میں

ـ کلیجہ آ گیا سینے سے جب کہ ہاں منھ میں

ـ کہ پانی اس کے چُواتے ہیں لوگ ہاں منھ میں

ڈر چرخِ ستم گار سے دل ضبطِ فغاں کر　　نے شیر کے ہاں منھ پہ بجانا نہیں اچھا

ـ آج ہمارے دیر سے تکوے دونوں ہاں کھجلاتے ہیں۔

شاہ نصیر ''ہاں'' کے ان دو استعمال کے ساتھ ''یہاں'' کا وہ جس طرح استعمال کرتے ہیں وہ ''ہاں'' کا بدل نہیں ہے بلکہ الگ معنی دیتا ہے جیسے:

ـ خوبیاں تیرے لبِ جاں بخش کی سُن کر یہاں

ـ پروانہ وار کیوں کہ نہ مضطر ہو دل یہاں

ـ اور مانندِ کباب آتشِ حسرت سے یہاں

ـ چشمِ گریاں یہاں بالبِ خنداں پیدا

یہاں کے استعمال کے ساتھ شاہ نصیر کے ہاں ''یاں'' کا استعمال بھی ملتا ہے جو انیسویں صدی کے آخر تک متروک ہو جاتا ہے:

ـ میری بغل میں آہ یاں شیشۂ دل رہا کیا

ـ رونق بزمِ سخن یاں ہے ہے ترے دم سے نصیر

ـ سینکڑوں ہوتی ہیں باتیں ایسی بدمستی میں یاں

ـ برنگِ شمع پیچھے سور ہے یاں اور زباں آگے

اسی طرح وہاں کے بجائے واں کا استعمال بھی ملتا ہے:

ـ ہے اسیرِ دامِ صہبا واں وہ بے پروا نصیر

ـ پھینک دے گی زلف واں چاہِ ذقن پر مار کر

ـ کب خون کی ندی واں اے یار نہیں چلتی

اور ''دوں'' کا استعمال بھی ملتا ہے:

ـ بس دوں ہی کھینچ کر میں اک دل سے آہ بیٹھا

اسی طرح بعض وہ الفاظ جو شاہ نصیر کے ابتدائی دور میں بولے جاتے تھے اور بعد میں متروک ہو گئے جیسے:

نت:　ـ کیوں رہتے ہیں نت ریوڑی کے پھیر میں عاشق

بل بے:　ـ بل بے تری شرارت یاں تک کھو نہ آیا

ـ بل بے صفائی رُخِ جاناں کہ ناف تک

ـ بل بے غصہ کہ اک ابرو کے اشارہ پر آپ

تئیں:

ـ انگشت پر مژہ کے تئیں جو مسل گیا

ـ ہم دیکھتے ہیں دل میں تجلّیِ حق کے تئیں

ـ وا کی غنچے نے زباں گُل کے تئیں کان ہوئے

جوں: ـ نہ کوئی ہو جیو جواں مرغ ہوا گیر اسیر

زور: ـ کھلے ہیں موتیا کے زور سورج کی کرن میں گُل

ـ زور مضمون بہ آئین دیگر باندھے ہیں

ولے: ـ قبلہ تو ہے ولے کوئی قبلہ نما نہیں

لیک: ـ تو ہزار آپ کو یاں چراغ چڑھا لیک ہلالہ

بتلا: ـ بتلا مجھے دستار کے دس تار کے دوں

تس پہ، تس پر: ـ رکھتی ہے زباں تس پہ ہے یہ خستہ جگر چپ

ـ نہیں ہے شیخ تس پر الفت زنار کیا باعث

کسو (جدید صورت کسی): ـ گلے میں ہے چمپا کلی یا کسو کے

ـ کسو نے لی نہ خبر غرقِ بحرِ الفت کی

ایک دو غزلہ کی ردیف ہی ''سے کسو کے'' ہے جس کا مطلع یہ ہے:

جاؤ کوئی گر آئے وہ لائے سے کسو کے　　تا لب پہ ٹھہر جائے دم آئے سے کسو کے

ویسے تو عام طور پر علامت فاعل ''نے'' کا استعمال شاہ نصیر کے ہاں التزام کے ساتھ موجود ہے لیکن چند ایک شعر میں ''نے'' محذوف بھی ہو گیا ہے۔ میر کے ہاں حسب ضرورت ''نے'' محذوف کر دیا جاتا ہے۔ یہ عمل دیوان اوّل تا چہارم زیادہ ہے لیکن دیوان پنجم و ششم میں باقاعدگی سے استعمال ہونے لگتا ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں بھی ''نے'' محذوف کا اکا دکا مثال مل جاتی ہے مثلاً

کیا تجھ سے میں اے دیدۂ تر ہاتھ اُٹھایا　　کونین سے کر قطع نظر ہاتھ اُٹھایا

نہ دیکھا ڈر سے میں تیری طرف بہت شب وصل　　ستارۂ سحری مجھ کو آنکھ مار رہا

ستار میں نہیں چھیڑا خیال سربستہ　　جتا رہا ہے وہ اپنا کمال پردے میں

شاہ نصیر کے ہاں اردو زبان کے ہندی الاصل اور فارسی و عربی الفاظ کو اضافت سے ملانے کا عمل عام ہے حتیٰ کہ انگریزی زبان کے لفظ کو بھی وہ اسی طرح اضافت سے ربط دیتے ہیں جس طرح دوسری زبانوں کے الفاظ کو۔ اس کی مثالیں سودا و میر کے ہاں بھی ملتی ہیں اور میر حسن، انشا، جرأت، مصحفی و رنگین کے ہاں بھی۔ نصیر کے ہاں بھی یہی صورت ملتی ہے مثلاً

ـ خاتم بھی یعنی حلقۂ چشم بھنور ہوا

۔ جوں شاخ پھلجھڑی گلِ آتش سے پھل گیا

۔ شبنم ہے شکلِ گانٹھ رگِ گل کے تار میں

۔ کہہ دو اس مطرب پسر سے نامۂ دیپک اثر

۔ گردنِ چمپا جھکی اے بادہ پیارہ گئی

۔ کہ مثلِ بانسری انگشت بر بر خانہ رکھتے ہیں

۔ ہوا ہوں اس کے رُخ پر داغِ چیچک دیکھ کر حیراں

انگریزی لفظ کے ساتھ اضافت کی سارے کلیات میں یہی ایک مثال ملتی ہے:

۔ چپکا تا کیوں یہ کاغذِ پرمٹ ہے بانس پر

شاہ نصیر کے ہاں ہندی الاصل الفاظ گھل مل کر ایک ہو گئے ہیں اور زبان کے نئے روپ کو جنم دے رہے ہیں۔ یہی صورت وعطف کی ہے جیسے:

۔ تکلیف اُٹھائی ترے ہاتھوں سے ولیکن

۔ چھین لیتے ہیں بجا چنگ و رباب و ڈھول تاج

شاہ نصیر نے فارسی زبان کے حروفِ ربط کو بہت سے اشعار میں اس طرح برتا ہے کہ وہ گراں گزرتے ہیں۔ شاہ حاتم نے اپنے زمانے میں اس استعمال کو ترک کرنے کا مشورہ دیا تھا اور ''دیوانِ زادہ'' سے ایسے اشعار خارج کر دیے تھے لیکن بعد میں یہ استعمال دہلی اور لکھنؤ میں نظر آتا رہا۔ خود ناسخ کے ہاں بھی یہ استعمال نظر آتا ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں ان لفظوں کے استعمال کی یہ صورت ملتی ہے:

''تا'' کا استعمال:

۔ پرواز کی طاقت نہیں یاں تا سرِ دیوار

۔ تربت پہ تا چڑھائیں ترے مرد و زن چراغ

۔ تا کام ہو مرا نہ ہو تیر از بانِ تیغ

۔ جھکا مینائے مے ساغر میں تا اس ابر میں ساقی

''بہ'' کا استعمال:

۔ جل گیا پروانہ جس دم شعلہ رُو آیا بہ بزم

۔ تارے نہ چمکیں پھر بہ شب یار سامنے

''از'' کا استعمال:

۔ صحنِ لگن تمام بہ از صحنِ گھر ہوا

۔ جسم اس کا غم میں زرد از ناتوانی ہو گیا

۔ شکر تو نے آج منہ میرا پُر از شکر کیا

۔ دار الشفائے وصل میں غیر از طبیبِ عشق

''بر'' کا استعمال:

۔ کہ مثلِ بانسری بر ہر خانہ رکھتے ہیں

''فعل'' کی ساری جدید صورتیں ملتی ہیں لیکن بعض قدیم اور وہ صورتیں بھی، جو دتی سے مخصوص تھیں، کلامِ شاہ نصیر میں ملتی ہیں جیسے:

ہوویں: ۔ دیکھیں تو ہوویں حیراں یاقوت اور نیلم

ہووے: ۔ پڑھ نصیر اب وہ غزل جس کی نہ ہووے ردیف

۔ نہ ہووے بعد مجنوں تا جہاں میں سلسلہ برہم

ہے گا: ۔ ذکرِ منصور اب تک ہے گا زبانِ دار پر

۔ جیتے جی ہے گا یہ قصہ اور جھگڑا ہے بہم

ہوئے گا: ۔ صفحۂ خورشید تاباں فرد باطل ہوئے گا

دکھاوے: ۔ رُخ سے وہ اٹھا زلف دکھاوے شبِ مہتاب

آوے: ۔ یارب شبِ تاریک میں آوے شبِ مہتاب

ایک غزل میں اسی طرح ملاوے، دکھاوے، لٹاوے، بچھاوے، بناوے، اُٹھاوے، جتاوے، چھڑاوے وغیرہ بطور قافیہ استعمال ہوئے ہیں۔ یہ غزل بغیر ردیف کے ہے۔

دوہوں: ۔ ہونے کب دو ہوں مجھے اپنی نظر سے باہر

ہوجیو: ۔ نہ کوئی ہوجیو جوں مُرغ ہوا گیر اسیر

آرہیو: ۔ رات اس ڈھب سے مرے گھر میں تو آرہیو نصیؔر

کروں ہوں، کہے ہے:

۔ بوسہ جو طلب اس سے کروں ہوں تو کہے ہے

کھایا چاہے ہے:

۔ کیوں مار کھایا چاہے ہے شامت کے مارے دُور ہو

ڈروں ہوں:

۔ ڈروں ہوں ابلق ایام تیری بدرکابی سے

ڈھونڈوں ہوں:

۔ ڈھونڈوں ہوں سراغِ سر منزل کئی دن سے

شاہ نصیر کے زمانے میں بھی اور اس سے پہلے بھی جمع فاعل کے ساتھ فعل بھی جمع استعمال کرتے تھے۔ یہ عمل اس دور میں رفتہ رفتہ ترک ہو رہا ہے لیکن بول چال کی زبان میں موجود ہے اور شعرا بھی اسے گاہ گاہ

استعمال کرر ہے ہیں۔ یہ صورت زبان پر اتنی چڑھی ہوئی تھی کہ وہ خاندان جو سو سال پہلے دلّی سے لکھنؤ گئے تھے ان کے گھروں میں اس دور میں بھی یہ اسی طرح استعمال ہو رہا تھا۔ شجاع الدولہ کے خاندان کے آخری تاج دار اودھ واجد علی شاہ آتیاں جاتیاں ہی بولتے تھے حتیٰ کہ جب وہ مٹیا برج کلکتہ میں مقیم تھے تو وہاں بھی اپنی تصنیف ''بنی'' کے کئی مقام پر جمع فعل کی یہی صورت استعمال کی ہے مثلاً

''دوسرے تیسرے مہینے کے بعد چٹکیوں پر دُھرپد، چترنگ ...... خیال ٹھمری کالیتیاں ہیں، طنبورے پر کام کرتیاں ہیں۔ بغیر طنبورہ بھی ...... گاسکتیاں ہیں۔ جواہر بچھی کے چھوؤں ٹکڑے پاؤں سے نکالتیاں ہیں'' -[۶۰]

شاہ نصیر کے ہاں بھی کئی مقام پر جمع کی یہی صورت ملتی ہے۔ نو شعر کی ایک غزل کی ردیف دیکھیاں ہے اور قافیہ نکلیاں، ملیاں، رلیاں، پھسلیاں ہے اور اس کا مطلع یہ ہے:

حسرتیں یک دست جی کی سب نکلیاں دیکھیاں
آنکھیں جب پاؤں تلے ظالم نے ملیاں دیکھیاں

میر کی زمین میں ایک غزل کے یہ شعر دیکھیے:

نظر میں اپنی وہ پھرتی ہیں صورتیں یہہات　　فلک نے خاک میں کیا کیا ملائیاں دیکھیں
ہم اپنا تجھ کو ہوا خواہ جانتے تھے صبا　　بہاریں تو نے بھی تنہا اُڑائیاں دیکھیں
بیان کس سے کروں اپنی تیرہ بختی کا　　اندھیری راتیں وہ اے دل بھر آئیاں دیکھیں
نصیر کیجیے وفا کب تلک بقولِ میر　　''جفائیں دیکھ یہاں بے وفائیاں دیکھیں''

چند اور قابلِ ذکر استعمال دیکھیے:

''کا'' کا استعمال:

تم نے تنکے کی غزل ایسی یہ لکھی ہے نصیر　　ایک جس میں کا نہ تھا فہم بشر میں تنکا

''اس کے سے'' کا استعمال:　　ع عارض اس کے سے صبا پردہ یکسو کیا

''اپنے کی'':　　ع رکھ یاد نصیر اپنے کی یہ بات کہ قاتل

''سے'' کا استعمال:　　ع آج صیاد نے بے وجہ سے پر باندھے ہیں

''کو'' کا استعمال:　　ع ہے وہ قبلہ، تیر نہیں قبلہ کی طرف کو لگاتے ہیں
　　ع تیر قبلہ کی طرف کو نہ لگایا کیجیے

''لباسی'':　　ع میں لباسی نہیں منعم کی طرح سے جو یہاں

یہاں ''لباسی'' بمعنی ''لباس پہننے والا'' استعمال میں آیا ہے۔ یہ ویسی ہی ایک صورت ہے جو میر کے ہاں ملتی ہے جیسے سفری بمعنی مسافر، زنجیری بمعنی قیدی، تلاشی بمعنی متلاشی وغیرہ۔

شاہ نصیر کی شاعری کی عمر ۶۵ سال ہے۔ اُن کے ہاں زبان، قوتِ اظہار کی سطح پر، تومند و توانا

ہو جاتی ہے اور رنگارنگ، معنی دار اور پیچیدہ مضامین کو، بول چال کی زبان میں، بیان کرنے کی قوت حاصل کر لیتی ہے۔ شاہ نصیر نے یہ وہ کام کیا جو تاریخ میں ہمیشہ محفوظ رہے گا۔ شاہ نصیر عظمت و تاثیر کلام کے نہیں قدرتِ کلام کے شاعر ہیں۔ دوست دشمن سب ان کی قادر الکلامی کے دل سے قائل تھے۔ جس کا اظہار نصیر نے بار بار اپنے کلام میں کیا ہے:

غزل پڑھ تیسری بھی اے نصیر اب بزم یاراں میں
یہی تو قوت ہے اپنی زباں دانی دکھانے کا

لکھی ہے نصیر ایسی غزل تو نے کہ جس سے　　مستحکم آج ریختے کا ہم نے گھر کیا
اپنا اندازِ سخن سب سے نرالا ہے نصیر　　اپنا اُستاد سمجھتے ہیں زبان داں ہم کو

شیخ محمد ابراہیم ذوق، اسی روایتِ سخن میں، شاہ نصیر کے شاگرد رشید تھے۔ جن کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] تاریخ ادب اُردو، جلد اوّل، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۵۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء

[۲] تذکرۂ بے جگر (قلمی)، ص ۱۳۵، مخزونہ انڈیا آفس، لندن

[۳] مجموعۂ نغز، میر قدرت اللہ قاسم، جلد دوم، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۲۷۲، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۴] تذکرۂ ہندی، مصحفی، مقدمہ عبدالحق، ص ۲۶۱، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء

[۵] کلیات نصیر، حصہ چہارم، ص ۱۹۹، مرتبہ تنویر احمد علوی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۸ء۔ ''از دلِ خداشناس وحید زمانہ بود'' سے ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتے ہیں''۔ میں نے اس مطالعہ کے لیے یہی کلیات استعمال کیا ہے۔

[۶] مجموعۂ نغز، جلد دوم، محولہ بالا، ص ۱۵۱

[۷] گلشن بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۲۲۱، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء

[۸] تذکرۂ شعرا، حسرت موہانی، مرتبہ احمر لاری، ص ۸۲، گورکھپور ۱۹۷۲ء

[۹] کلیات شاہ نصیر، مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، حصہ اوّل، مقدمہ ص ۱۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۱۰] مجموعۂ نغز جلد دوم، ص ۲۷۲، محولہ بالا

[۱۱] آثار الصنادید، سر سید احمد خان، ص ۱۱۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۶ء

[۱۲] گلشنِ بے خار، شیفتہ، ص ۲۲۱، محولہ بالا

[۱۳] گلزار ابراہیم، مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۴۴۴، پٹنہ ۱۹۷۴ء

[۱۴] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۳۳۷، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۴ء

[۱۵] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۲۱۸، دہلی ۱۸۴۸ء

[۱۶] ریاض الفصحا، ص ۳۳۷، محولہ بالا

[۱۷] عیار الشعرا (قلمی) مخزونہ انڈیا آفس لائبریری، عکسی نقل مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی

[۱۸] خوش معرکہ زیبا، جلد دوم، ص ۱۳۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۹] مجموعۂ نغز، ص ۲۷۲، (جلد دوم) محولہ بالا

[۲۰] آثار الصنادید، سید احمد خاں، ص ۱۱۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۶ء

[۲۱] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۳۳۷، محولہ بالا

[۲۲] تذکرہ معرکۂ سخن، عبدالباری آسی، ص ۱۲۱، لکھنؤ ۱۹۳۲ء

[۲۳] جلوۂ خضر، صفیر احمد بلگرامی، (جلد اوّل)، ص ۲۰۳، آرہ، بہار ۱۸۸۴ء

[۲۴] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، (جلد دوم)، ص ۴۳۹-۴۴۰، مجلس ترقی ادب

لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۵] انتخاب دواوین، ص ۲۲۸، مرتبہ تنویر احمد علوی، دہلی یونیورسٹی ۱۹۸۷ء

[۲۶] تذکرۂ شعرا، ابن طوفان، مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۵، پٹنہ ۱۹۵۴ء

[۲۷] مجموعۂ نغز، جلد دوم، ص ۲۷۲-۲۷۳ بحولہ بالا

[۲۸] گلستانِ سخن، جلد دوم، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، ص ۳۳۸-۳۳۹ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۹] گلشن بے خار، ص ۲۲۱ بحولہ بالا

[۳۰] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۱۸، دہلی ۱۸۴۸ء

[۳۱] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۳۳۷ بحولہ بالا

[۳۲] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، ص ۱۳۲ بحولہ بالا

[۳۳] ریاض الفصحا، ص ۳۳۷ بحولہ بالا

[۳۴] تذکرۂ بے جگر، ۱۳۵، بحولہ بالا

[۳۵] دستور الفصاحت، یکتا، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، ص ۱۱۴، رامپور ۱۹۴۳ء

[۳۶] ایضاً

[۳۷] آثار الصنادید، سرسید احمد خاں، ص ۱۱۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۶ء

[۳۸] مجموعۂ نغز، ص ۲۷۲ بحولہ بالا

[۳۹] تذکرہ گلستانِ سخن، جلد اوّل، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۳۱۸-۳۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۴۰] شاہ نصیر اور ذوق کے معرکہ آرائی، ڈاکٹر عبدالرزاق، ص ۱۱۸، سہ ماہی اردو، جلد ۵۴، شمارہ ۲، کراچی ۱۹۷۸ء۔

[۴۱] گلستانِ سخن، جلد اوّل، ص ۳۱۹، بحولہ بالا

[۴۲] اُردو کے ادبی معرکے، ڈاکٹر محمد یعقوب عامر، ص ۱۶۷، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۲ء

[۴۳] گلستانِ سخن، جلد دوم، ص ۴۴۰ بحولہ بالا

[۴۴] شاہ نصیر دہلوی، محی الدین قادری زور، ص ۵، نقوش شمارہ ۳-۴-۷، مئی ۱۹۵۹ء لاہور

[۴۵] ایضاً ص ۸

[۴۶] کلیات شاہ نصیر، جلد اول مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ص ۱۱۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۴۷] تذکرۂ شعرا، ابن طوفان مرتبہ قاضی عبدالودود، ص ۲۸، پٹنہ ۱۲۵۴ء

[۴۸] انتخاب کلیات شاہ نصیر، مرتبہ حافظ محمد اکبر میرٹھی، ص ۳، اعلیٰ پریس میرٹھ ۱۲۹۴ء

[۴۹] خزینۃ العلوم، درگاہ پرشاد نادر، ص ۲۰۹، مفید عام پریس لاہور ۱۸۷۹ء
[۵۰] "چمنستانِ سخن" کا ایک نسخہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ (ج-ج)
[۵۱] جائزہ مخطوطات اردو، مشفق خواجہ، ص ۷۰۶، مرکزی اردو بورڈ لاہور ۱۹۷۹ء
[۵۲] کلیات شاہ نصیر، جلد اوّل، دیباچہ ص ۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء
[۵۳] گلشن بے خار، شیفتہ، ص ۱۲۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء
[۵۴] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، جلد دوم، ص ۴۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء
[۵۵] سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۵۲۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء
[۵۶] عمدۂ منتخبہ
[۵۷] عیار الشعرا، خوب چند ذکا (قلمی) مخزونہ انڈیا آفس لندن، عکسی نقل مملوکہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی
[۵۸] کلیات شاہ نصیر، مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، جلد اوّل، ص ۸۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء
[۵۹] دیوانِ ذوق مرتبہ محمد حسین آزاد، ص ۱۶۷، آزاد بک ڈپو ۱۹۲۲ء
[۶۰] بنی، واجد علی شاہ، ص ۳۲۲، مطبع سلطانی، مٹیا برج کلکتہ ۱۲۹۲ھ

دوسرا باب

شیخ محمد ابراہیم ذوق

[۱۲۰۳۔۱۲۷۱ھ]

سوانحی حالات، مطالعۂ شاعری، لسانی مطالعہ، اثرات

شیخ محمد ابراہیم ذوق (۱۲۰۳ھ۔۱۲۷۱ھ/ ۸۹-۱۷۸۸ء-۱۸۵۴ء) اس دنیا سے رخصت ہوئے تو اُن کی شہرت کا سورج اپنے بام عروج پر تھا۔ وہ اُستادِ شہ بھی تھے اور اپنے دور کے سب سے بڑے، مسلم الثبوت ومقبول شاعر بھی۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ غالب ابھی یہی کہہ رہے تھے کہ ''شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن''۔

شیخ محمد ابراہیم نام اور اپنے مکتبی اُستاد شاعر: غلام رسول شوق کی مناسبت سے، ذوق تخلص تھا۔ غریب گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ اُن کے والد کا نام شیخ رمضانی تھا[۱]۔ نواب رضی خاں کے ہاں دربانی اور اوپر کے کاموں پر ملازم تھے۔ محمد حسین آزاد نے شیخ محمد رمضان نام اور سپاہی پیشہ لکھا ہے۔ ذوق دلّی میں کابلی دروازے کے پاس ایک چھوٹے سے گھر میں رہتے تھے۔ یہیں ذوق پیدا ہوئے اور ساری عمر اسی گھر میں گذار دی۔ محمد حسین آزاد نے، جو اس گھر میں جاتے رہے تھے، بتایا ہے کہ ''ایک تنگ و تاریک مکان تھا جس کی انگنائی اس قدر تھی کہ ایک چھوٹی سی چارپائی ایک طرف بچھتی تھی۔ دونو طرف اتنا رستہ رہتا تھا کہ آدمی چل سکے'' [۲]۔ ذوق کا سال پیدائش ۱۲۰۳ھ/ ۸۹-۱۷۸۸ء ہے۔ ۱۷ر نومبر ۱۸۵۴ء کے ''دہلی اردو اخبار'' میں بھی ان کا سالِ پیدائش ۱۲۰۳ھ ہی دیا ہے[۳] اور یہی سال پیدائش سلطان الاخبار، کلکتہ میں بھی درج ہے اور لکھا ہے کہ ''ولادتِ شیخ در یک ہزار و دو صد و سہ سال ہجری واقع گشت'' [۴]۔ ''آبِ حیات'' میں بغیر کسی سند کے ۱۲۰۴ھ دیا گیا ہے اور یہ اس لیے بھی صحیح نہیں ہے کہ خود ''دہلی اردو اخبار''، ''نیز آبِ حیات'' اور ''دیوانِ ذوق'' مرتبہ محمد حسین آزاد میں بتایا ہے کہ وفات کے وقت ان کی عمر اڑسٹھ برس کی ہوئی [۵]۔ اس حساب سے بھی ان کا سالِ پیدائش ۱۲۷۱-۶۸=۱۲۰۳ھ برآمد ہوتا ہے۔

شیخ محمد ابراہیم اپنے والد کی اکلوتی اولاد تھے۔ جب مکتب کی عمر کو پہنچے تو حافظ غلام رسول شوق کے مکتب میں بٹھا دیے گئے۔ اسی زمانے میں چیچک میں مبتلا ہوئے اور بیماری نے اپنے نقوش ہمیشہ کے لیے چہرے پر ثبت کر دیے۔ پہلے ہی کم رُو تھے اور کم رُو ہو گئے۔ حافظ غلام رسول خود شاعر اور شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ شعر و شاعری کا چرچا بھی مدرسے میں رہتا تھا۔ شیخ ابراہیم میں شعر گوئی کی صلاحیت خداداد تھی۔ اس ماحول میں چھپی ہوئی صلاحیتیں آہستہ آہستہ اُبھرنے لگیں اور جب تیرہ چودہ برس کے ہوئے تو شعر کہنے لگے۔ شیفتہ نے اپنے تذکرے گلشن بے خار میں لکھا ہے کہ انھیں شعر کہتے تیس برس ہو گئے ہیں۔ یہ تذکرہ ۱۲۴۸ھ اور ۱۲۵۰ھ کے درمیان لکھا گیا۔ اگر قیاساً ذوق کا ترجمہ ۱۲۴۸ھ میں لکھا گیا تو گویا کم و بیش پندرہ برس کی عمر میں

انھوں نے شاعری شروع کی۔ اس وقت وہ زیرِ تعلیم تھے اور تعلیم کے کئی مرحلوں سے گذر چکے تھے۔ شعر کا چسکا لگا ہوا تھا اب وہ اسی میں محو ہو گئے۔ دورانِ تعلیم انھوں نے نہ صرف شعر کے نکات و رموز حاصل کرنے پر توجہ دی بلکہ علوم متداولہ کو بھی حاصل کرنے میں لگ گئے۔ حصولِ علم کا شوق ساری عمر اُن کے ساتھ رہا۔ تذکرۂ آزردہ میں، جو ۱۲۲۹ھ اور ۱۲۳۳ھ کے درمیان لکھا گیا، لکھا ہے کہ اس زمانے میں وہ شاہ نصیر کو اپنے شعر دکھا رہے تھے اور جلد ''کثرتِ مشق'' سے وہ مقام حاصل کر لیا تھا کہ ''امروز در قوتِ سخن گوئی و سیر مشقِ معنی یابی در اقران و امثال خود ممتاز است'' [۶]۔ ان کی تعلیم کے بارے میں آزردہ نے لکھا ہے کہ ''بجہت تکمیل فن شعر و صیانت از اغلاط، قدم در وادیٔ تحصیل علوم رسمیہ گزاشتہ از صرف و نحو فارغ شدہ قواعدِ منطق را ... می کرد'' [۷]۔ اسی زمانے میں ذوق ''مرزا ابوظفر ولی عہد حضرت ظلِ سبحانی'' سے وابستہ ہو گئے تھے [۸]۔ ''سلطان الاخبار'' نے اپنی نومبر ۱۸۵۴ء کی اشاعت میں ذوق کی وفات پر جو شذرہ درج کیا تھا اس میں بھی ان کے علم و تعلیم کے بارے میں یہی لکھا ہے کہ ''درحقیقت شیخ در سایۂ علوم مختلفہ متداولہ و فنونِ متنوعۂ مستعملہ و السنۂ متفرقہ مروجہ مہارت کمال داشت ...... شرح بلاغت و بصارت وے در زبان پارسی چگونہ توانم کرد نمونہ از خروار و دانہ از انبار او این است کہ ''بہارِ عجم'' کہ معتمد ترین کتب لغات فارسیہ است اکثر قصہ اش بلکہ قریب بتمام از بر داشت و در کتبِ تواریخ ہم چنداں دستگاہے داشت کہ گوئی خودش مجمع تواریخ واقعات اسود واحمر بود'' [۹]۔

ذوقؔ نے شروع میں حافظ غلام رسول شوق سے اصلاح لی اور اپنے تخلص کی مناسبت سے استاد نے ذوق تخلص تجویز کیا لیکن جب وہ جلد ہی اچھا شعر کہنے لگے تو پھر حافظ شوق کے استاد اور اس دور کے سب سے بڑے شاعر و استاد شاہ نصیر سے رجوع کیا۔ اس بات کا ثبوت کہ وہ جلد ہی اچھا شعر کہنے لگے تھے یہ ہے کہ اٹھارہ سال کی عمر میں ان کی شہرت پھیلنے لگی تھی اور قدرت اللہ قاسم نے جب ۱۲۲۱ھ میں اپنا تذکرہ ''مجموعۂ نغز'' مکمل کیا تو اس کے ضمیمے میں ذوق کا ترجمہ بھی شامل کیا۔ ۱۲۲۱ھ میں ذوق کی عمر ۱۸ سال تھی۔ شاہ نصیر سے شاگردی کا یہ سلسلہ بھی زیادہ دن نہیں چلا اور اس کی وجہ یہ ہوئی کہ شاہ نصیر کے بیٹے شاہ وجیہہ الدین منیر (م ۱۲۴۲ھ) سے، جو اُن کے ہم عمر اور بقول آزاد ''براقیِ طبع میں اپنے والد کے خلف الرشید تھے'' [۱۰]۔ ان بن ہو گئی اور خود اُستاد کے بدلے ہوئے تیور دیکھ کر ذوق بھی اُستاد سے دور ہو گئے۔ ''مجموعۂ نغز'' کی تکمیل کے وقت تک (۱۲۲۱ھ) ذوق شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ تذکرۂ آزردہ میں جو ۱۲۲۹ھ اور ۱۲۳۳ھ کے درمیان لکھا گیا، مفتی آزردہ نے لکھا ہے کہ ''در بدایتِ حال اشعار خود بہ نظر محمد نصیر الدین متخلص بہ نصیر آوردہ۔ آخر با کثرتِ مشق دریں فن بجائے رسیدہ کہ امروز در قوتِ سخن گوئی در اقران و امثال خود ممتاز ہست'' [۱۱]۔ اس عبارت سے پتا چلتا ہے کہ اس زمانے میں وہ خود شعر گوئی میں اپنے پیروں پر کھڑے ہو چکے تھے اور قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اسی زمانے میں استادی شاگردی کا یہ تعلق کم و بیش ختم ہو چکا تھا۔

شاہ نصیر اور ذوق کے معرکے کا ذکر ہم شاہ نصیر کے مطالعے میں کر چکے ہیں۔ غور سے دیکھا جائے تو

یہ بات سامنے آئے گی کہ شاہ نصیر نے براہ راست ذوق سے معرکہ آرائی نہیں کی بلکہ اپنے شاگردوں کو سامنے رکھا اور در پردہ ان کی مدد کرتے رہے۔ وہ شعر جو کلیاتِ شاہ نصیر میں درج ہیں دراصل گھنشام داس عاصیؔ کے ہیں اور ان کے دیوان میں موجود ہیں [۱۲]۔ اس معرکہ میں عاصی پیش پیش تھے۔ ممکن ہے یہ غزلیں خود شاہ نصیر نے کہہ کر دی ہوں لیکن خود سامنے نہیں آئے۔ خود ذوق نے بھی استاد کا کبھی سامنا نہیں کیا۔ صغیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ ''خاقانی ہند'' کا خطاب بادشاہ نے واجبی دیا تھا اور میرے نزدیک خاقانی کا طالع بھی لائے تھے کہ جس طرح خاقانی اپنے اُستاد سے منحرف ہو گیا تھا ان کو بھی ایسا ہی موقع ملا مگر اپنی لیاقت ذاتی سے تہذیبانہ برتاؤ کیا'' [۱۳]۔ معلوم ہوتا ہے کہ خود ذوق شاہ منیر اور گھنشام داس عاصیؔ سے جوابی کارروائی ضرور کرتے رہے لیکن اُستاد کے ساتھ اسی عزت و احترام سے پیش آئے جیسا کہ پیش آنا چاہیے جس کی تصدیق ''گلشنِ ہمیشہ بہار'' میں درج واقعہ سے بھی ہوتی ہے [۱۴]۔ دہلی کی ایک محفل مشاعرہ میں اہلِ سخن نے ناسخ کے اس شعر پر اعتراض کیا:

اس بادشاہِ حسن کی منزل کو چاہیے بالِ ہما کی برچھتی دیوار کے لیے

ذوق نے کہا کہ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ناسخ نے ایوانِ خسروی نہیں دیکھا تھا ورنہ ''نسبتِ برچھتی بدیوار شاہی'' نہ کرتا اور مثال میں ''اُستاذی مخدومی حضرت شاہ نصیر'' کے الفاظ کے ساتھ اُن کا یہ شعر اہلِ سخن کے سامنے پڑھا:

چونا بنیں گے بعد فنا میرے استخواں منزل سرائے یار کی دیوار کے لیے

ذوقؔ کو ''خاقانی ہند اور ملک الشعراء خان بہادر'' کے خطاب کب ملے اس بات کا براہ راست کسی ماخذ سے پتا نہیں چلتا۔ محمد حسین آزاد نے خاقانی ہند کے خطاب کے سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے وہ قطعی بے بنیاد ہے۔ انھوں نے نادان دوست کا کردار ادا کر کے ذوق کو اُلٹا نقصان پہنچایا ہے اور ذوق کی ہر بنیادی بات کو نزاعی بنا دیا ہے۔ نہ صرف ان کے حالاتِ زندگی کو اُلجھا دیا ہے بلکہ اُن کے دیوان کو بھی خراب کر دیا ہے۔ خطاب ملنے کا کوئی ذکر نہ ''عیار الشعرا'' (پہلا نقش ۱۲۱۸ھ) میں ہے اور نہ ''تذکرۂ آزردہ'' (۱۲۲۹ھ-۱۲۳۳ھ) اور ''تذکرۂ عمدۂ منتخبہ'' (۱۲۱۶ھ اس میں ۱۲۴۷ھ تک اضافے ہوتے رہے) ہیں۔ لیکن گلشن بے خار (۱۲۴۸ھ-۱۲۵۰ھ) میں شیفتہؔ نے ''خاقانی ہند'' کے خطاب کا ذکر کیا ہے۔ گویا ذوق کو یہ خطاب ۱۲۴۸ھ میں یا اس سے دو چار سال پہلے ملا تھا۔ تنویر احمد علوی نے لکھا ہے کہ ''یہ خطاب ۱۲۴۰ھ اور ۱۲۴۸ھ کے درمیان ملا'' [۱۵]۔

شروع میں (۱۲۲۲ھ کے لگ بھگ) ذوقؔ ولی عہد ظفر کے ''ثنا گستران'' میں شامل رہے۔ اس وقت ان کی عمر ۱۹ سال تھی۔ اس سے خاصا پہلے ظفر کا دیوان اوّل مرتب ہو چکا تھا جیسا کہ خود ظفر کے قطعہ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے جس کے آخری مصرع: ''مرا اب تک قلم دیوانِ بستانِ معانی ہے'' سے ۱۲۱۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ شیرانی صاحب نے بھی ترتیب دیوانِ اوّل کا سن ۱۲۱۴ھ ہی دیا ہے [۱۶]۔ برسوں بعد جب ولی عہد نے

انھیں پرکھ لیا تو پھر اُستادِ شہ کے منصب پر فائز کیا۔ سارے خطابات انھیں اس منصب کے بعد ہی ملے۔

ذوقؔ ساری عمر شعر و شاعری میں لگے رہے۔ یہی ان کی زندگی اور یہی ان کی عزت و شہرت کا ذریعہ تھی اور ۲۳ر صفر ۱۲۷۱ھ مطابق ۱۵ر نومبر ۱۸۵۴ء بروز چہار شنبہ وفات پائی۔ اس وقت ان کی شہرت کا طوطی سارے ہندوستان میں بول رہا تھا۔ جب یہ خبر بادشاہ کو ملی تو اس وقت دربار ہو رہا تھا اور آخری چہار شنبہ کی تقریب مرتب تھی اور ارکانِ دولت واعیان حضرت حاضر تھے۔ بادشاہ نے فوراً دربار کو برخاست کرنے کا حکم دیا اور سارے شہزادوں کو ہدایت کی کہ وہ ملازمینِ درگاہ کے ساتھ جنازے میں شریک ہوں اور بادشاہ اتنا روئے کہ اتنا وہ شاہزادگان مثلاً مرزا دارا بخت اور مرزا شاہ رُخ وغیرہ کی وفات پر بھی نہ روئے تھے۔ یہ خبر ہندوستان کے سارے اخبارات میں شائع ہوئی۔ سلطان الاخبار کلکتہ نومبر ۱۸۵۴ء نے لکھا:

> ''شاہنشاہِ ملکِ سخن وری، خسرِ و اقلیم معنی پروری ملک الشعرا خاقانی ہند شیخ محمد ابراہیم خانی متخلص بہ ذوقؔ اوستاد خاص حضرت ظلِ الٰہی سلطنت پناہی سلطان ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ غازی...... بتاریخ ۲۳ر صفر الخیر سنہ یک ہزار و دو صد و ہفتاد و یک ہجریہ نبویہ مطابق ۱۵ر نومبر سنہ یک ہزار و ہشت صد و پنجاہ و چہار عیسویہ...... بداعی اجل لبیک اجابت گفتہ......'' [۱۷]

مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے اپنے تذکرے ''گلستان سخن'' میں لکھا ہے کہ ''مرضِ اسہال نے اشتداد اور امراضِ گوناگوں نے امتداد بہم پہنچا کر لشکرِ طبیعت پر شب خون کیا'' [۱۸]۔ بادشاہ نے قطعۂ تاریخ وفات لکھا:

شب چہار شنبہ بہ ماہ صفر	بہ حکم خداوند جاں داد ذوق
ظفر روئے اُردو بہ ناخن زغم	خراشید و فرمود اُستاد ذوق

''استاد ذوق'' کے ۱۲۷۲ھ میں سے اردو کا الف نکال دیا جائے تو سالِ وفات ۱۲۷۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ نے بھی اس قطعہ سے تاریخ نکالی:

تاریخ وفات ذوق غالب	با خاطر درد مند و مایوس
خوں شد دل زار تا نوشتم	''خاقانی ہند مُرد افسوس''

۱۲۷۲-۱=۱۲۷۱ھ

ذوق کی وفات کی خبر آگ کی طرح پھیلی اور سب کو غم زدہ کر گئی۔ ان کے جنازے میں اتنے لوگ شریک تھے کہ ان کا شمار نہیں کیا جا سکتا۔ صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''کسی کو اس قدر قبول خاطر خاص و عام روزے نہیں ہوا...... دور و نزدیک کو مراسم عزا میں یہاں تک مستعد دیکھا...... کہ اگر مجھ کو یقین ہو کہ میری موت ایسی حسرت افزا ہوگی تو اس عزاداری کی ہوس میں اپنا گلا آپ گھونٹ کر مر جاؤں۔ مرگے کہ زندگاں بدعا آرزو کنند، یہی مرگ ہے'' [۱۹]۔

ذوق کی وفات کی خبر نہ صرف سارے اخبارات میں شائع ہوئی بلکہ سارے سال لوگ طرح طرح

سے قطعات تاریخ لکھ لکھ کر اخبارات کو بھجواتے رہے۔ صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''دہلی سے نواحِ دور دست کے مواضع و قریہ ہر شخص نے تاریخ کہی۔ ایسے قطعات ایک خوش مذاق نے بہم پہنچائے تو تین سو سے زیادہ فراہم ہوئے تھے'' [۳۰]۔

ذوق کے صرف ایک اولاد تھی جس کا نام محمد اسمٰعیل اور تخلص فوق تھا۔ وہ بھی قلعۂ معلّٰی سے وابستہ تھے اور بادشاہ نے انھیں وقار الدولہ اور خان بہادر کے خطاب سے سرفراز کیا تھا۔ غدر کے بعد انگریزوں نے محمد اسمٰعیل کو پھانسی دے دی۔ تنویر احمد دہلوی نے ''تورۃ الہندیہ'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''خلیفہ محمد اسمٰعیل دہلی کے ان پچاس ممتاز افراد میں سے تھے جن کو بعد از غدر پھانسی دی گئی یا گولی مار دی گئی تھی'' [۳۱]۔

<u>ترتیب دیوان کا تماشا:</u>

ذوق نے اپنی زندگی میں کوئی دیوان مرتب نہیں کیا۔ ایک شعر میں اس کی وجہ یہ بیان کی ہے:

ذوق کیوں کر ہو اپنا دیواں جمع　　　کہ نہیں خاطر پریشاں جمع

لیکن بہادر شاہ ظفر کے ایک شعر سے ان کے دیوان کے موجود ہونے کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ وہ شعر یہ ہے۔

بخشے ہے ظفر اپنے یہ ذوق عجب دل کو　　　ہم ذوق کا ہاتھوں سے دیوان نہ چھوڑیں گے

قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ یہاں دیوان سے رنگِ شاعری مراد ہو یا پھر یہ کہا جا سکتا ہے کہ استاد ذوق نے اپنے شاگرد، بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر کے لیے، ایک دیوان یا بیاض ترتیب دے کر پیش کی تھی یا پھر ظفر نے خود اپنے کاتبوں سے لکھوا کر دیوانِ ذوق ترتیب دیا تھا جس کی طرف اس شعر میں اشارہ کیا گیا ہے۔ ذوق نے ۱۲۷۱ھ/۱۸۵۴ء میں وفات پائی۔ وفات کے وقت ان کی زندگی بھر کی کمائی بصورتِ شاعری بستوں، مٹکوں اور تھیلوں میں بند تھی جیسا کہ ''دیوانِ ذوق'' مرتبہ حافظ ویران، انور و ظہیر کے دیباچے میں بتایا ہے کہ

> ''ہیہات ہیہات۔ ہجوم افکار و اشغال زمانی آں قدر فرصت نمی داد کہ مسودات کلام گوہر نظام کہ انبار انبار در بار بستہ بود و لبالب درخُم و سبو چہ چوں جواہر بہ کان واکثر در بیاض واند کے بہ سفینۂ دل بود فراہم و یک جا نمایند۔ الحاصل کہ تا دمِ حیات آں مرحوم و مغفور آرزوئے ترتیب دیوان در دل شائقین ماند''۔

وفات کے بعد ان کے بیٹے شیخ محمد اسمٰعیل کو اتنی فرصت نہ ملی کہ وہ خود دیوان کو مرتب کر سکیں یا یہ کام اپنی نگرانی میں ان کے شاگردوں سے کرا سکیں۔ ادھر وفات کے تین سال بعد غدر کا ہنگامہ کھڑا ہو گیا اور ایسی افراتفری مچی کہ لوگوں نے دہلی کو ہی چھوڑ دیا۔ غدر کے فوراً بعد انگریزوں نے ذوق کے بیٹے وقار الدولہ محمد اسمٰعیل خاں بہادر کو اس بنا پر پھانسی پر چڑھا دیا کہ ایامِ غدر میں وہ بادشاہ کے اہل کار تھے۔ اس کے بعد پتا نہ چلا کہ وہ ''مسودات و کاغذہائے انبار انبار را کرام صرصر بربادی...... در پرواز آورد''۔ یہ سارے مسودات اس طرح غدر کے ہنگامے کی نذر ہو گئے اور وہ سارا کلام برباد ہو گیا جو اب تک بستوں اور مٹکوں میں ذوق کے گھر پر محفوظ تھا۔ کم و بیش دو سال بعد جب حالات معمول پر آئے تو ذوق کے شاگردوں: حافظ ویران، انور دہلوی، ظہیر دہلوی

نے دیوانِ ذوق مرتب کرنے کا بیڑا اُٹھایا اور جو کچھ کلام شاگردوں اور زندہ بچ جانے والوں کو یاد تھا یا تذکروں میں درج تھا ریزہ ریزہ جمع کیا۔ سب سے زیادہ کلام شاگردِ ذوق نابینا حافظ غلام رسول ویران کو یاد تھا جو بیس سال تک تادمِ حیات ذوق کے ساتھ رہے تھے۔ اس طرح ان مآخذ سے پہلا دیوانِ ذوق مرتب ہوا جو ۱۲۷۹ھ/۱۸۶۲ء میں مطبع محمدی شاہدرہ سے پہلی بار شائع ہوا۔ اس دیوان کو مرتب کرتے وقت پوری احتیاط برتی گئی تھی کہ الحاقی کلام شامل نہ ہونے پائے جس کا ذکر اس دیوان کے دیباچے میں بھی کیا گیا ہے کہ ''بہ کمال تصحیح وتنقیح و پاک کردن از الحاق کلام دیگراں در رشتۂ تالیف وترتیب کشیدیم''۔ اسی کے ساتھ ظہیر دہلوی نے، جو اس دیوان کی ترتیب میں شریک تھے، ''نگارستانِ سخن'' کے نام سے ایک اور دیوانِ ذوق مرتب کیا جس میں ایسی غزلیں بھی شامل تھیں جو حافظ ویران والے دیوانِ ذوق میں شامل نہیں تھیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے یا تو یہ وہ غزلیں تھیں جن کو ویران نے اپنے مرتبہ دیوان میں الحاقی ہونے کے شبہ پر شامل نہیں کیا تھا یا پھر یہ کلام ظہیر دہلوی کے پاس پہلے سے موجود تھا جو انھوں نے حافظ ویران والے دیوانِ ذوق کے وقت دبا لیا تھا اور بعد میں الگ اپنا دیوان ذوق ترتیب دیا تھا یا پھر یہ کلام ذوق کا نہیں تھا اور خود ظہیر دہلوی نے استاد کے رنگ میں تالیف کیا تھا۔ اس دیوان میں شامل غزلوں کا رنگ پوری طرح ذوق کے رنگِ سخن سے مطابقت نہیں رکھتا۔ عابد پشاوری کا بھی یہی خیال ہے کہ ''ظہیر (دہلوی) نے جو کلام اپنے انتخاب میں شامل کیا ہے وہ بھی بوجوہ مشکوک ہے'' [۲۲]۔

ادھر محمد حسین آزاد نے جب حافظ ویران والا ''دیوانِ ذوق'' دیکھا تو اپنے مرتبہ دیوانِ ذوق کے مقدمے میں لکھا کہ ''فصاحت کا خون ہوتا ہے جب ان کے دیوانِ مختصر پر نگاہ پڑتی ہے...... اس میں اکثر غزلیں تمام، اکثر ناتمام، بہت سے متفرق اشعار اور چند قصیدے ہیں، چھاپ کر نکالا مگر دردمندی کی آنکھوں سے لہو ٹپکا...... تباہ کار زمانہ کے ہاتھوں آج اس کی عمر کی محنت نے یہ سرمایہ دیا اور جس نے ادنیٰ ادنیٰ شاگردوں کو صاحبِ دیوان کر دیا، اس کو یہ دیوان نصیب ہوا...... میرے پاس بعض قصیدے ہیں، یہ داخل ہو جائیں گی یا ناتمام غزلیں پوری ہو جائیں گی مگر تصنیف کے دریا میں سے پیاس بھر پانی بھی نہیں'' [۲۳] اور ''آبِ حیات'' میں یہ بھی لکھا کہ ''اس کی اشاعت کے بعد وہ دیوانِ ذوق کی ترتیب کی طرف متوجہ ہوں گے''۔ لیکن انھیں فرصت نہ ملی اور جب آٹھ سال بعد ایران سے واپس آئے تو انھوں نے پورے انہماک اور جوش وجذبہ سے اس کام پر توجہ دی اور ''دیوانِ ذوق'' تالیف کر کے ایک ''کارنامہ'' انجام دیا۔

دیوان کی ترتیب وجمع آوری کا آغاز ''ستمبر ۱۸۸۸ء سے کچھ عرصہ بعد ہوا اور اکتوبر ۱۸۸۹ء سے کچھ عرصے پہلے ختم ہو چکا تھا'' [۲۴] اس کا ثبوت ان ردی کاغذات پر درج تاریخوں اور سنین سے بھی ملتا ہے جنھیں آزاد نے مسودہ کی تیاری کے لیے استعمال کیا تھا [۲۵]۔ یہ وہ زمانہ تھا جب وہ علیل تھے۔ ڈاکٹر محمد صادق نے ان کی ملازمت کے کوائف دیکھ کر بتایا ہے کہ ''۱۶راکتوبر ۱۸۸۹ء کو آزاد بوجہ علالت بیماری کی رخصت پر مجبور ہو گئے تھے اور جون ۱۸۹۰ء میں ان کی ملازمت کا سلسلہ منقطع ہو گیا تھا...... لہٰذا یہ قرینِ قیاس

معلوم ہوتا ہے کہ دیوان کی ترتیب یکم اکتوبر ۱۸۸۹ء سے ایک دو ماہ پہلے مکمل ہو چکی تھی" [۳۶]۔ محمد حسین آزاد نے یکم فروری ۱۸۸۹ء کو ایک خط بنام شاگردِ ذوق میاں مذاق بدایونی لکھا تھا جو ان کے ملفوظات میں محفوظ ہے۔ اس میں لکھا ہے کہ "خدا کا شکر ہے کہ اس قرض کے ادا کا وقت آ پہنچا ہے اور اب صرف دس پندرہ دن کا کام رہ گیا ہے" [۳۷]۔

اس تفصیل سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ وہ اس بات سے رنجیدہ تھے کہ اُستاد ذوق کا صرف اتنا سا کلام سامنے آیا ہے جو دیوانِ ذوق مرتبہ حافظ ویران میں شامل و شائع ہوا ہے۔ اُن کا خیال تھا کہ ذوق کی حیثیت کو مستحکم و مسلم بنانے کے لیے ضروری ہے کہ زیادہ سے زیادہ کلام سامنے آئے۔ دوسری یہ کہ دیوانِ ذوق مرتب کرنے میں انھوں نے انتہائی محنت کی جس سے ان کی ذہنی بیماری نے شدت اختیار کر لی۔ اس بیماری میں کلامِ ذوق میں خودساختہ اضافے، تحریف اور جھوٹ سے پیدا ہونے والا وہ احساسِ گناہ بھی شامل تھا جو کانٹا بن کر ان کے ضمیر میں کھٹک رہا تھا مثلاً انھوں نے لکھا کہ وہ بیس سال دن رات اُستاد ذوق کے ساتھ رہے۔ واضح رہے کہ وفاتِ ذوق (۱۲۷۱ھ/۱۸۵۴ء) کے وقت خو آزاد (پیدائش آزاد ۱۲۴۵ھ/۱۸۳۰ء) کی عمر شمسی حساب سے ۲۴ سال تھی۔ گویا وہ چار سال کی عمر سے اُستاد کے ساتھ شب و روز بسر کر رہے تھے۔ بہر حال یہ دیکھنے کے لیے کہ دیوانِ ذوق کی ترتیب میں انھوں نے کیا کارگزاری کی ہماری نظر حافظ محمود شیرانی، ڈاکٹر محمد صادق، عطا کاکوی اور عابد پشاوری کی تحریروں کی طرف جاتی ہے جنھوں نے مسوداتِ آزاد کی مدد سے کھوج لگا کر اس بات کا پتا چلایا کہ دیوانِ ذوق مرتبہ محمد حسین آزاد میں بہت سا کلام خود آزاد نے کہہ کر شامل کر دیا ہے۔ شیرانی صاحب اپنے نتائج تک تین راستوں سے پہنچے ہیں:

(۱)　آزاد اساتذہ کے کلام پر اصلاح دینے کے عادی تھے۔

(۲)　کلام ذوق پر بھی آزاد نے اصلاحیں دی ہیں۔

(۳)　دیوانِ ذوق میں آزاد نے خود بھی اضافے کیے ہیں۔

شیرانی صاحب کے ان تینوں پہلوؤں کو ہم ترتیب وار بیان کرتے ہیں [۳۸]۔

پہلی بات کے سلسلے میں شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ "آب حیات" میں پہلے دور کے شعرا کا کلام اپنے واحد ماخذ تذکرہ "مجموعہ نغز" سے لیا ہے اور ان شعرا کے کلام میں آزاد نے تبدیلیاں کی ہیں مثلاً

(۱) مضمون:

کرے ہے دار بھی کامل کو سرتاج　　　　ہوا منصور سے نکتہ یہ حل آج

(مجموعہ نغز، نکات الشعرا، تذکرہ گردیزی، تذکرہ میر حسن)

اصلاح آزاد:

کرے ہے دار کو کامل بھی سرتاج　　　　ہوا منصور سے نکتہ یہ حل آج

(آب حیات)

(۲) ناجی:

دیکھ ہم صحبت کی دولت سے نہ رکھ چشم کرم
لب صدف کے تر نہیں ہر چند گوہر میں ہے آب

(مجموعہ نغز)

اصلاح آزاد:

دیکھ ہم صحبت کی دولت سے نہ رکھ چشم امید
لب صدف کے تر نہیں ہر چند گوہر میں ہے آب

(آب حیات)

(۳) ناجی:

اس رُخ روشن کی جو کوئی یاد میں مشغول ہے
مہر اُس کے روبرو سورج مکھی کا پھول ہے

(مجموعہ نغز)

اصلاح آزاد:

روئے روشن کی جو کوئی یاد میں مشغول ہے
مہر اُس کے روبرو سورج مکھی کا پھول ہے

(آب حیات)

(۴) یک رنگ:

جس کے دردِ دل میں کچھ تاثیر ہے گر جواں ہے وہ تو میرا پیر ہے
(مجموعہ نغز)

اصلاح آزاد:

جس کے دردِ دل میں کچھ تاثیر ہے گر جواں بھی ہے تو میرا پیر ہے
(آب حیات)

یہاں اس بات سے بحث نہیں ہے کہ اس اصلاح سے شعر بہتر ہو گیا ہے یا نہیں۔ دکھانا یہ مقصود ہے کہ آزاد نے اساتذۂ قدیم کے کلام پر خود اصلاح دی ہے جس کا انھیں یقیناً کوئی حق نہیں پہنچتا۔ یہی عمل انھوں نے اپنے مرتبہ ''دیوانِ ذوق'' میں ذوق کے کلام پر کیا ہے مثلاً یہ چند مثالیں دیکھیے جن سے یہ بات واضح ہو کر سامنے آجائے گی۔ شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ ذوق کے عہد میں گوالیری (برج بھاشا) طرز کا ''حال''، جو مضارع پر ''ہے'' کے اضافے سے بنتا ہے، رائج تھا اور ٹکسالی مانا جاتا تھا۔ یہ استعمال خود غالب کے ہاں بھی موجود ہے۔ آزاد نے اسے بدل کر اپنے دور کے مطابق کر دیا ہے مثلاً:

(۱) دیوانِ ذوق مرتبہ ویران: *

پانی طبیب دے ہے ہمیں کیا بجھا ہوا　　ہے دل ہی زندگی سے ہمارا بجھا ہوا

اصلاحِ آزاد:

پانی طبیب دے گا ہمیں کیا بجھا ہوا　　ہے دل ہی زندگی سے ہمارا بجھا ہوا

(۲) دیوانِ ذوق مرتبہ ویران:

قتل کو کس کے چڑھائی تیغ تو نے سان پر
اُترے ہے آنکھوں میں زخموں کے مرے خوں دیکھ کر

اصلاح آزاد:

قتل کو کس کے چڑھائی تیغ تو نے سان پر
اُترا آنکھوں میں جو زخموں کے مرے خوں دیکھ کر

(۳) مرتبہ ویران:

کھلتا نہیں دل بند ہی رہتا ہے ہمیشہ
کیا جانیں کہ آ جائے ہے تو اس میں کدھر سے

اصلاح آزاد:

کھلتا نہیں دل بند ہی رہتا ہے ہمیشہ　　کیا جانے کہ آ جاتا ہے تو اس میں کدھر سے

(۴) مرتبہ ویران:

کہاں دل بھاگ کر جائے کہ تیرے نخل قامت نے
عجب اک گرد نامہ خط سے اے سرو رواں باندھا

اصلاح آزاد:

کہاں دل بھاگ کر جاوے کہ تیرے نخلِ قامت سے
عجب اک گرد نامہ خط نے اے سرو رواں باندھا

(۵) مرتبہ ویران:

رقعہ چوری سے اُسے بھیجا ہے انجان کے ہاتھ　　کیسی رسوائی ہے پڑ جائے جو دربان کے ہاتھ

اصلاح آزاد:

رقعہ ہے چوری کا اور بھیجا ہے انجان کے ہاتھ　　یاالٰہی کہیں پڑ جائے نہ دربان کے ہاتھ

(۶) مرتبہ ویران:

لبیک و اذاں، ناقوس و جرس یا خندۂ قلقل، نالۂ نے
دل کھینچنے میں ہاں کوئی ہو پر ایک نوائے دلکش ہو

اصلاح آزاد:

لبیک و اذاں، ناقوس و جرس یا قلقل مے یا نالۂ نے
دل کھینچنے کو اے ہم نفسو، کوئی تو نوائے دلکش ہو

(۷) مرتبہ ویران:

صحبتِ عیسیٰ بنائے خر کو انساں کس طرح　　تربیت سے واقعی نااہل دانا کب بنے

اصلاح آزاد:

صحبت ِ عیسیٰ بنائے کیا گدھے کو آدمی　　جس کے جوہر میں ہو نادانی وہ انساں کب بنے

ان چند مثالوں سے یہ بات واضح طور پر سامنے آجاتی ہے کہ آزاد نے خود یہ تبدیلیاں کی ہیں اور ''دیوانِ ذوق'' مرتبہ ویران اور ''دیوان ذوق'' مرتبہ محمد حسین آزاد کے مشترک اشعار میں جو فرق ہے وہ جناب آزاد کی اصلاحیں ہیں۔ شیرانی صاحب نے بہت سی دوسری مثالیں دے کر ان اصلاحات کی داستان رقم کی ہے حتیٰ کہ اس کلام میں بھی جو ''آب حیات'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۸۱ء) میں دیوان ذوق مرتبہ ویران سے لیا گیا تھا اپنے مرتبہ ''دیوان ذوق'' میں اصلاحیں دے کر بدل دیا ہے مثلاً

(۱) آب حیات پہلا ایڈیشن:

مزے یہ دل کے لیے تھے، نہ تھے زباں کے لیے
سو ہم نے دل میں مزے سوزشِ نہاں کے لیے

دیوان ذوق، اصلاح آزاد:

مزے تو دل کو ملے تھے ہوئے زبان کے لیے
پہ ہم نے دل میں مزے سوزشِ نہاں کے لیے

(۲) آب حیات پہلا ایڈیشن:

نہیں ثبات بلندیِ عز و شاں کے لیے　　کہ ساتھ اوج کے پستی ہے آسماں کے لیے

دیوان ذوق، اصلاح آزاد:

ثبات کب ہے زمانے کی عز و شاں کے لیے　　کہ ساتھ اوج کے پستی ہے آسماں کے لیے

(۳) آب حیات پہلا ایڈیشن:

حجر کے چومتے ہی پر ہے حج کعبہ اگر　　تو بوسے ہم نے بھی اُس سنگ آستاں کے لیے

دیوان ذوق، اصلاح آزاد:

جو سنگِ کعبہ کے بوسے میں حج کعبہ ہے شیخ　　تو بوسے ہم نے بھی اس سنگِ آستاں کے لیے

شیرانی صاحب نے لکھا ہے کہ ''یہ غزل ذوق نے اپنی عمر کے چھپنویں (۵۶) سال میں لکھی ہے جو تجربے اور مشق کے لحاظ سے ان کی شاعری کا بہترین دور مانا جا سکتا ہے...... مزید برآں غزل ہذا ذوق کی

بہترین غزلوں میں شمار ہوتی ہے، اس پر اصلاح کی ضرورت کیوں پیش آئی ...... یہ اصلاح خود حضرت مولانا (آزاد) کے رنگ میں ہے۔ زبان کی ترقی کے علاوہ استاد ذوق کی عام سادگی کے برخلاف اصلاحی ابیات میں مضمون کو پیچ دے کر ادا کرنے کی بھی کوشش سراسر نمایاں ہے'' [۲۹]۔

یہ اصلاحات اور تبدیلیاں ''دیوان ذوق'' کے متنِ ویران پر، دیوان ذوق مرتبہ آزاد کے متن میں اس کثرت سے کی گئی ہیں کہ ان کا کوئی اخلاقی، فنی یا علمی جواز سامنے نہیں آتا۔

شیرانی صاحب نے ایک اور سوال یہ اُٹھایا ہے کہ ''کہا جاسکتا ہے کہ شاید یہ اصلاحیں مولانا نے اس جنگ سے حاصل کی ہوں جو انھوں نے ظفریاب لشکر کے داخلۂ دہلی کے موقع پر اپنا بھرا گھر چھوڑتے وقت اُٹھالیا تھا لیکن یہ جنگ ان اصلاحوں کا حامل نہیں ہوسکتا کیوں کہ اگر ہم یہ مان لیں تو ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ وہ جنگ نہیں تھا بلکہ ذوقؔ کا دیوان تھا جو بالکل مرتب اور اصلاح یافتہ شکل میں موجود تھا مگر خود مولانا (آزاد) ایسا دعویٰ نہیں کرتے'' [۳۰]۔

یہاں تک تو ''دیوانِ ذوق'' مرتبہ محمد حسین آزاد میں اصلاح و ترمیم کا مطالعہ ہوا۔ اب ''دیوانِ ذوق'' میں ذوق کے نام سے آزاد کے اضافوں کے احوال درج کیے جاتے ہیں۔ شیرانی صاحب نے آزاد کے مرتبہ ''دیوانِ ذوق'' کے حاشیوں کی مدد سے ۳۲ غزلیں منتخب کی ہیں جنھیں آزاد نے ذوق کے بچپن کا کلام بتایا ہے۔ ان میں سے اکثر غزلیں حافظ ویران کے مرتبہ دیوان میں نہیں ملتیں۔ شیرانی صاحب نے بتایا ہے کہ ''ان غزلوں کا انداز ذوق کے کلام سے بالکل مختلف ہے...... اس حصۂ کلام کے تنہا راوی مولانا آزاد ہیں'' [۳۱]۔ پھر شیرانی صاحب نے ان مسودات کی مدد سے، جو محمد حسین آزاد کے قلم میں ہیں، یہ رائے قائم کی ہے کہ ''اس شہادت کی رُو سے ...... یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اُستاد ذوق کا یہ مبینہ کلام ذوق سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا بلکہ اس کی تصنیف کی ذمہ داری حضرت مولانا (محمد حسین آزاد) پر عائد ہوتی ہے۔ میرے پاس تو کاغذ ہیں جن میں چودہ ایسی غزلیں مسودوں کی شکل میں درج ہیں ...... یہ کاغذات یقیناً نقلیں نہیں ہیں بلکہ اصل مسودے ہیں جن میں جگہ جگہ الفاظ اور مصرعوں کو کاٹا چھانٹا گیا ہے۔ غالباً مولانا نے یہ جدید مواد دیوانِ ذوق کے لیے اُستاد کے بچپن کے کلام کے نام سے تیار کیا ہے۔ ان میں جیسا کہ مسودوں کا دستور ہے، بعض شعر صاف مرقوم ہیں اور بعض مصرعوں اور شعروں کی تو پانچ پانچ چھ چھ مرتبہ بلکہ اس سے بھی زیادہ قطع و برید ہوئی ہے۔ اگر یہ کاغذات ذوق کے خط میں ہوتے تو ذوق کے ایامِ طفلی کے کلام کا نظریہ بالکل درست بیٹھتا لیکن وہ تو مولانا آزاد کے قلم میں ہیں اور اندرونی شہادت سے پایا جاتا ہے کہ ۱۸۸۷ء اور ۱۸۸۹ء کے مابین کسی وقت تیار ہوئے تھے۔ ان میں سے چھ کاغذ طالب علموں کے امتحان کی کاپیوں سے لیے گئے ہیں۔ دو کاغذ نارتھ ویسٹرن ریلوے کے مطبوعہ فارموں پر ہیں جو جنوری ۱۸۸۷ء میں چھپے تھے۔ ایک کاغذ ڈائریکٹر تعلیمات پنجاب کے دفتر سے مارچ ۱۸۸۷ء کی تاریخ کی مولانا کے نام چھٹی ہے۔ ہلکی اودی روشنائی میں مسودے تیار ہوئے ہیں ...... مجھے جس چیز نے سب سے زیادہ حیران کیا یہ تھی کہ ذوق کی غزلوں کے مسودے حضرت مولانا

(آزاد) کے خط میں یہاں کیا کرر ہے ہیں۔ آخر مطبوعہ ''دیوانِ ذوق'' میں، جو مولانا نے مرتب کیا تھا، ان غزلوں کو تلاش کیا۔ اس میں تمام غزلیں بہ تفاوتِ قلیل مل گئیں۔ ادھر حافظ ویران کے مرتبہ دیوان (ذوق) میں پوری پوری غزلیں تو کجا ان کا ایک شعر تک نظر نہ آیا۔ نہ تذکرہ نگاران سے واقف ہیں۔ آخر یہ رائے قائم کرنی پڑی...... کہ مولانا نے یہ غزلیں تصنیف کر کے ذوق کے دیوان میں اضافہ کردی ہیں اور اُستاد کے بچپن کے کلام سے موسوم کردیا ہے'' [۳۲]۔ حافظ ویران کے مرتبہ ''دیوانِ ذوق'' میں شیرانی صاحب کے مطابق ۱۸۳۳ء اشعار ہیں اور آزاد کے مرتبہ ''دیوانِ ذوق'' میں اشعار کی تعداد ۳۴۱۲ ہے گویا ۱۵۷۹ اشعار آزاد کا اضافہ ہیں۔

ادھر ڈاکٹر محمد صادق کو جو مسوداتِ آزاد دستیاب ہوئے ان کے بارے میں صادق صاحب کی رائے یہ ہے کہ ''درحقیقت یہ مسودات ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں اور اگر ان دونوں (شیرانی کے مسودات اور ڈاکٹر صادق کے مسودات) کو یکجا کردیا جائے تو بیشتر ان غزلوں کے مسودے مل جاتے ہیں جو...... حواشی کے ساتھ ''الف'' (یعنی ''دیوانِ ذوق'' مرتبہ آزاد) میں شامل کی گئی ہیں'' [۳۳]۔ ڈاکٹر محمد صادق کا موقف یہ ہے کہ ''آزاد کے پاس ان غزلوں کے پرانے مسودات موجود تھے اور انھوں نے انھی پرانے مسودات سے انھیں ردیف وار نقل کیا تھا۔ پروفیسر شیرانی والے مسودات اُسی پرانے مسودے کی اصلاح پذیر شکل ہیں'' [۳۴]۔ لیکن یہاں ایک سوال یہ اُٹھتا ہے کہ جب یہ سارے مسودات خود آزاد کے خط میں لکھے ہوئے ہیں تو اس کا کیا ثبوت ہے کہ یہ مسودات ذوق کے ہیں؟ جہاں تک کلام ذوق پر اصلاح کا تعلق ہے اسے تو خود ڈاکٹر صادق بھی تسلیم کرتے ہیں کہ آزاد نے ''اپنے منصبی فرائض سے تجاوز کر کے ذوق کے اشعار کی اصلاح شروع کردی'' [۳۵]۔ ''کلام ذوق کے بارے میں یہ عمل ایک غیر ذمہ دارانہ شکل اختیار کرلیتا ہے'' [۳۶] اور تسلیم کیا ہے کہ ''ہم ان غزلیات کو، جنھیں وہ ذوق کے بچپن یا شباب کے کلام سے تعبیر کرتے ہیں۔ تمام تر کلام ذوق تسلیم نہ کرنے میں مبالغے یا بدظنی کے مرتکب نہیں ہوتے'' [۳۷] اور وہ بھی بالآخر اسی نتیجے پر پہنچے جس پر شیرانی صاحب پہنچے تھے۔

یہی صورت عطا کاکوی نے اپنے مضامین: ''دیوان ذوق کی پہلی اشاعت'' اور ''ذوق کے کلام پر آزاد کی اصلاحیں'' میں بیان کی ہے [۳۸]۔ دیوان ذوق مرتبہ آزاد کے بارے میں ڈاکٹر عابد پشاوری کی رائے بھی یہی ہے کہ ''وہ تمام قصائد جو اکبر شاہ ثانی کی مدح'' میں ہیں تمام تر مولانا آزاد کی تصنیف ہیں۔ آخر کیا سبب ہے کہ ان میں سے کسی کا کوئی شعر بھی حافظ ویران کے حافظے میں محفوظ نہ رہا'' [۳۹]۔ غزلوں کے سلسلے میں عابد پشاوری کا موقف یہ ہے کہ ''دیوانِ ذوق نسخۂ ویراں میں ردیف الف کی چالیس غزلیں مکمل اور پچیس ناتمام متفرق اشعار یا فردیات کے ذیل میں یعنی کُل ۶۵ غزلیں اور تعداد اشعار ۴۵۵ ہے۔ دیوان (ذوق) مرتبہ آزاد میں تمام و ناتمام اور متفرق اشعار ملا کر تعداد غزلیات ۹۷ اور تعداد اشعار ۷۵۳ ہے۔ گویا صرف ردیف الف میں ۳۲ غزلوں یا ۲۹۸ اشعار کا اضافہ ہے جو اصل کا تقریباً دو تہائی ہے'' [۴۰]۔

اس ساری بحث سے یہ بات بھی واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ آزاد نے اپنے استاد ذوق کے ساتھ

وہ سلوک کیا ہے جو نادان دوست کے ساتھ ہی اپنے دوست کے ساتھ کرسکتا ہے اور اس کہاوت ''ماں سے سوا چاہے سو پھاپھا کٹنی کہلائے'' کا زندہ ثبوت فراہم کردیا ہے اور اس طرح سارے کلام ذوق کو مشکوک بنادیا ہے۔ ہم نے اس باب میں ذوق کے حالات اور شعروفن کا جو مطالعہ کیا ہے اس میں کوشش کی ہے کہ مشکوک کلام ذوق کو یکسر نظرانداز کردیا جائے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں شیخ محمد ابراہیم ذوق ایک غریب خاندان کے فرد تھے۔ اس جاگیردارانہ نظام میں کسی عام آدمی کا اتنے بلند مرتبے پر پہنچنا کہ وہ استاد شہ اور ملک الشعرا کے منصب پر فائز ہوکر ساری عمر اس پر قائم رہے، کوئی معمولی واقعہ نہیں ہے۔ ایک طرف انھوں نے اپنے علم وفضل اور تخلیقی صلاحیت سے اپنا سکہ بٹھایا اور ساتھ ہی اپنے مزاج کے ٹھنڈے پن، اپنے حلم وانکسار، اپنے تحمل ورواداری، مزاج کی درویشی، اخلاص، وفاداری، رکھ رکھاؤ، صبر وشکر اور انتہائی محنت سے بادشاہ، شہزادوں اور امراء کی نظروں میں ایسے چڑھے رہے کہ ان کی حیات میں ان کے سامنے کسی کا چراغ نہ جل سکا۔ مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''بلندیٔ مرتبہ کو لباس خاکساری میں ایسا چھپایا تھا جیسے گرد میں آسمان۔ رعونتِ تونگری کو کوبِ فقر میں ایسا دبایا تھا جیسے زمین کے نیچے گنج شائگاں [۴۱]۔ اس وقت ہندوستان میں اردو شعروادب کے دو بڑے مرکز اور تھے۔ ایک حیدرآباد دکن اور دوسرا لکھنؤ۔ متعدد چھوٹے بڑے شعرا وہاں چلے گئے لیکن ذوق نے بارہ خواجاؤں کی چوکھٹ نہیں چھوڑی اور خواجہ میر درد کی طرح وہیں جمے رہے۔ ان کے دیوان میں کئی اشعار ایسے ملتے ہیں جن سے ان کے مزاج، اپنے وطن دہلی سے محبت اور بادشاہِ وقت سے گہری شیفتگی ووفاداری کا پتا چلتا ہے:

ذوق ہے ترک وطن میں صاف نقصِ آبرو　　بکتا پھرتا ہے گہر ہوکر سمندر سے جدا
گندم ہے سینہ چاک فراق بہشت میں　　آدم کو کیا نہ ہوگی محبت وطن کے ساتھ
ہم تو ویران ہو اس طرح وطن سے نکلے　　روح جس طرح کسی شخص کے تن سے نکلے

جب دکن آنے کی دعوت ملی تو ذوق نے انکار کردیا۔ اس شعر میں اسی بات کو بیان کیا ہے:

ان دنوں گرچہ دکن میں ہے بڑی قدرِ سخن　　کون جائے ذوق پر دلّی کی گلیاں چھوڑ کر

مذہبی امور میں وظائف واوراد کے باوجود ان کے مزاج پر وسیع المشربی حاوی تھی:

کیا صوفی وکیا مے کش قائل مرے دونوں ہیں　　پر مذہب ومشرب سے غافل مرے دونوں ہیں

اور دوسروں کو بھی تنگ دلی وتنگ نظری سے باز رہنے کی تلقین کرتے ہیں:

اے ذوق نہ کر نُور میں آمیزشِ ظلمت　　کیا کام تبرا کا محبت میں علی کی

ذوق کی طبیعت میں حد درجہ قناعت تھی۔ ساری عمر اپنے چھوٹے سے آبائی مکان میں گزار دی۔ یہیں پیدا ہوئے اور یہیں وفات پائی۔ مزاجاً ملنسار اور صلح جو تھے ساری عمر اپنی زبان کو کسی کی ہجو سے آلودہ نہیں کیا۔ ان کی وفات پر سلطان الاخبار کلکتہ (۱۸۵۴ء) نے جو شذرہ شائع کیا اس میں بھی اُن کے مزاج کے اس پہلو کو بیان کیا تھا کہ ''در مدت العمر خود زبان وقلم خود را بہ تحریر وتمکیں ہجو ومذمت کس نیالودہ'' [۴۲] اور یہ بھی لکھا کہ ''طرفہ تر

ایں کہ باوصف چنداں محنت و مشقت شبا روزے صرف مقدار سہ ساعت بہ بسترِ عافیت می غنود ورنہ ہمہ شب باو راو بزرگاں وظائف صالحاں اشغال داشت" [۴۳]۔ شاہ نصیر اور ذوق کے مابین جس معرکے کا ذکر محمد حسین آزاد نے بڑھا چڑھا کر بیان کیا ہے اس میں بھی ذوق نے استاد کے سامنے سر نہیں اُٹھایا۔ اس معرکہ میں بھی دراصل شاہ نصیر کے بیٹے وجیہہ الدین منیر اور شاگرد گھنشام داس عاصی پیش پیش تھے۔ ذوق ہمیشہ اپنے استاد کا نام عزت و احترام کے ساتھ لیتے رہے۔

ذوق "روایتی" انسان تھے۔ یہاں روایتی کے معنی یہ ہیں کہ ذوق پوری طرح اس تصورِ حقیقت سے وابستہ تھے جس کی کوکھ سے وہ تہذیب پیدا ہوئی تھی جو اُن کے چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی اور اب بدلتے ہوئے سیاسی منظر میں تیزی سے اپنی حیثیت گنوا رہی تھی۔ قلعۂ معلیٰ اسی تہذیب اور اس کے رکھ رکھاؤ کا صدر مقام تھا اور ذوق اس تہذیب کے بادشاہ کے اُستاد اور ملک الشعرا تھے۔ اپنے دور میں ان کی مقبولیت کا راز یہ تھا کہ وہ اپنی شاعری سے اسی تہذیب کی روح کی ترجمانی کر رہے تھے۔ اسی لیے وہ اس دور کے مقبول ترین شاعر تھے اور اس لیے تھے کہ اس تہذیب پر ابھی تک اس معاشرے کا نظام اور ایمان قائم تھا۔ جب ذوق یہ شعر کہتے ہیں:

ایمان کی کہیں گے ایمان ہے تو سب کچھ تو جان ہے ہماری اور جان ہے تو سب کچھ

تو وہ اسی تہذیب کی روح کی ترجمانی کرتے ہیں۔ صفیر بلگرامی نے یہ شعر پڑھ کر جب یہ کہا تھا کہ "یہ سب کچھ کا علاقہ سوائے جان اور ایمان کے دوسرے کسی کے ساتھ نہیں ہے اور اس کو انھوں نے ختم کیا۔ اب کسی سے کیا ہو سکے گا" [۴۴]۔ تو انھیں اس شعر میں وہ سب کچھ نظر آ رہا تھا جو آج اہلِ نظر کو اس لیے نظر نہیں آتا کہ وہ تہذیب ہی اب نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے۔ اسی تہذیب اور اس کے تصورِ ایمان پر ذوق کی شخصیت کی تعمیر ہوئی تھی اور یہی وہ شخصیت تھی جو نہ پوری طرح غالب کے پاس تھی اور نہ مومن کے پاس۔ اسی وجہ سے ذوق کی شاعری کا طوطی اس وقت تک بولتا رہا جب تک وہ تہذیب کسی نہ کسی صورت میں باقی رہی۔ وہ اس تہذیب کے تعلق سے بیک وقت عوام و خواص دونوں کے شاعر تھے۔ ذوق نے جو علائم و رموز اپنی شاعری میں استعمال کیے ہیں خواص تو خواص تھے، عوام بھی ان سے واقف تھے۔ ذوق کی شاعری میں ان کا استعمال اتنا پُر اثر، بامعنی و برمحل ہے کہ اس دور کے ہر شاعر کے مقابلے میں ان کا شعر دل میں اُتر جاتا ہے۔ اسی لیے ہر معاصر تذکرہ نگار نے ان کی شاعری کو بلند ترین رُتبہ دے کر پسندیدگی کی مُہر ثبت کی ہے۔

ادب کی تاریخ میں کسی ایسے شاعر کی مثال تلاش کی جائے جو اس قدر اپنے دور کا نمائندہ ہو کہ اس کا دور اُسے عظیم ترین شاعر تسلیم کرے اور پھر دور کے بدلتے ہی اپنی یہ حیثیت گنوا بیٹھے تو ذوق کے علاوہ اس کی مثال مشکل سے ملے گی اور اس لیے مشکل سے ملے گی کہ ۱۸۵۷ء کے بعد اس تہذیب کی اکائی تھوڑی سی مدت میں ٹوٹ گئی اور سارا تہذیبی نظام اور اس کے سماجی ادارے بے معنی ہو کر رہ گئے۔ اس تبدیلی کے ساتھ ہی ذوق کی شاعری کے بارے میں رائے بدل گئی اور وہ ترتیب جو پہلے ذوق، مومن، غالب کی صورت میں سب کی

زبان پر چڑھی ہوئی تھی کچھ ہی عرصے کے بعد غالب، مومن، ذوق کی صورت میں سامنے آ گئی۔ ترتیب کی یہ تبدیلی دراصل تہذیب اور اس کے سانچوں کے ٹوٹنے سے وجود میں آئی تھی اور اس بات کی دلیل ہے کہ ذوق ہی کامل طور پر اس دور کے نمائندہ شاعر تھے۔

جیسا کہ ہم نے لکھا کہ ذوق کی شخصیت اسی تہذیب کے مزاج سے بنی تھی اور اس تہذیب کے اجتماعی و انفرادی تصورات، عقائد و توہمات، روایات و رسوم فکر و خیال کی ترجمان تھی۔ اس بات کو ذہن میں رکھے بغیر ذوق کی شاعری کو نہیں سمجھا جا سکتا اور اسی نافہمی کی وجہ سے آج کا قاری ان کی شاعری کو وہ اہمیت نہیں دیتا جس کی اس دور کی تہذیب کے تعلق سے وہ اہمیت رکھتی ہے اور ہمیشہ رکھے گی۔

ذوق میں شاعری کی خداداد غیر معمولی صلاحیت تھی۔ ان کی یہ صلاحیت اس تہذیب کی پٹری پر چلنے میں صرف ہوئی جب کہ غالبؔ نے اپنا راستہ اس پٹری سے الگ بنایا۔ ذوق اسی لیے اس دور میں مقبول ترین شاعر کی حیثیت سے مسندِ فضیلت پر فائز رہے اور جب ان کا انتقال ہوا تو جنازے میں سارا شہر شریک تھا۔ ''جنازہ اس عظمت و شان سے اٹھا کہ حاضرین وقت کو ع گماں تھا تختۂ تابوت پر تختِ سلیماں کا'' [۴۵] اور سارے ہندوستان سے ایک ڈیڑھ سال تک قطعاتِ تاریخ وفات مسلسل اخبارات میں چھپتے رہے۔ ذوق نے ساری زندگی کو اس تہذیب کی آنکھ سے دیکھا اور اُسے اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ زبان کی شاعری، محاورات اور کہاوتوں کا استعمال اس تہذیب کی گھٹی میں پڑا تھا۔ ذوق کی شاعری بھی ان سے خود کو سنوارتی ہے۔ سنگلاخ زمینوں میں غزل کہنا، فارسی روایت میں قصیدہ لکھنا، روایتی اصناف سخن میں شاعری کا جوہر دکھانا، محاورات اور صنائع بدائع سے شعر میں رنگینی پیدا کرنا اس دور کی شاعری کا مزاج تھا۔ ذوق نے یہی کیا اور سب سے بہتر کیا۔ اسی لیے ان کے بے شمار شعر ضرب المثل بن کر عوام و خواص کی زبان پر چڑھ گئے اور دوران گفتگو بیان کا حصہ بن گئے۔ زبان و بیان کی درستی، روزمرہ و محاورہ کا برمحل و صحیح استعمال اس تہذیب کا معیارِ سخن تھا۔ ذوق کی شاعری اسی معیارِ سخن کی ترجمانی کرتی ہے:

جن میں نہ اختلاف زبر کا نہ زیر کا ہوتے زبانِ حال سے ہیں لفظ وہ ادا

یہی ذوق اور اس تہذیب کا معیارِ شاعری تھا۔ وہ عام بول چال کی زبان، اس تہذیب کے روزمرہ و محاورہ کے مطابق سلاست و روانی کے ساتھ، مغلق الفاظ کو استعمال کیے بغیر لیکن تہذیبی سطح پر گہرے مضمون کے ساتھ، جن کا تعلق اسی تہذیب کے تصورِ حقیقت سے ہو اور جس میں علائم و رموز بھی اسی تصورِ حقیقت کی مابعد الطبیعیات سے لیے گئے ہوں، اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے جس کا اظہار انھوں نے اس مصرع میں بیان کیا ہے:

ع نہ ہو لفظ مغلق نہ تعقید مطلق جو فی الجملہ کچھ ہو تو مضموں ادق ہو

اردو ادب کے دکنی دور سے لے کر مغلیہ عہد کے اس آخری دور تک یہ بات یکساں طور پر اس تہذیب کا حصہ رہی ہے کہ شاعری سے انسان کا نام قیامت تک باقی رہتا ہے۔ ذوق کے ہاں بھی شاعری کی

بھی اہمیت تھی اور ذوق نے، دربان کا بیٹا ہوتے ہوئے بھی، اس دور میں شاعری سے بلند ترین مقام حاصل کیا:

رہتا سخن سے نام قیامت تلک ہے ذوق
اولاد سے رہے یہی دو پشت چار پشت

ذوق کا سارا کلام ہم تک نہیں پہنچا۔ انھوں نے اپنی زندگی میں اپنا دیوان بھی مرتب نہیں کیا۔ اُن کی شاعری کا یہ سرمایہ ان کے اپنے گھر میں بستوں، مٹکوں، تھیلیوں اور بیاضوں میں بند تھا جو ۱۸۵۷ء کی شورش کے زمانے میں، جب ان کے اکلوتے بیٹے کو انگریزوں نے پھانسی پر چڑھا دیا، ضائع ہو گیا۔ جو کچھ تذکروں میں محفوظ تھا یا شاگردوں اور مداحوں کی بیاضوں میں درج تھا یا شاگردوں کے حافظے میں محفوظ تھا، بچ رہا۔ سب سے زیادہ کلام نابینا حافظ ویران کو یاد تھا۔ ان سب کی مدد سے حافظ ویران، انور دہلوی، ظہیر دہلوی نے وہ دیوان مرتب کیا جو ۱۲۷۹ھ/۱۸۶۲ء میں شائع ہوا۔ بچا کھچا یہ کلامِ ذوق، وہ کلام تھا جس سے ان کی شاعری کا اندازہ لگایا جا سکتا تھا لیکن محمد حسین آزاد نے ''دیوانِ ذوق'' مرتب و شائع کر کے اپنا کہا ہوا کلام اور ان کے کلام پر اصلاح دے کر پیتل کی اتنی کھوٹ ملا دی کہ خود ذوق کی شاعری کھوٹی ہو گئی اور اب اس کلام کی بنیاد پر ان کی شاعری کا جائزہ لینا دشوار ہو گیا۔

ذوق کے سلسلے میں اس بات پر سب تذکرہ نگار متفق ہیں کہ ان میں شعر گوئی کی غیر معمولی و خداداد صلاحیت تھی۔ نواب اعظم الدولہ سرور نے اپنے تذکرہ: عمدہ منتخبہ (۱۲۱۷ھ) میں لکھا ہے کہ ''شاگردِ غلام رسول شوق۔ خوب از ذہن صافیش موزوں شدہ۔ در غزل گوئی ممتاز ہست و مضامینِ رنگیں از طبیعتش در ریختہ گوئی......'' [۴۶] اس وقت ذوق کی عمر چودہ پندرہ سال کی تھی۔ ذوق کا انتخاب کلام جو تذکرے میں درج کیا ہے مطبوعہ تذکرہ کے سات آٹھ صفحات میں پھیلا ہوا ہے۔ قدرت اللہ قاسم کے تذکرے ''مجموعۂ نغز'' (۱۲۲۱ھ) میں بھی ذوق کا ترجمہ موجود ہے جس میں لکھا ہے کہ ''نومشقے است از شاگردان محمد نصیر الدین نصیر۔ گاہ گاہ در مجلسِ شعرا حاضر می شود و غزل طرحی ہم سرانجام می دہد'' [۴۷] اس وقت ذوق کی عمر ۱۸ سال تھی۔ تذکرۂ آزردہ (۱۲۲۹ھ - ۱۲۳۳ھ) میں لکھا ہے کہ ''امروز در قوتِ سخن گوئی و سیر مشقی و معنی یابی در اقران و امثال خود ممتاز است......اشعار صاف دارد'' [۴۸] اس وقت ذوق کی عمر ۲۸-۳۰ سال تھی۔ جب ۱۲۴۸ھ-۱۲۵۰ھ میں شیفتہ نے اپنا تذکرہ ''گلشنِ بے خار'' (۱۲۴۸ھ-۱۲۵۰ھ) تالیف کیا تو ذوق کی عمر کم و بیش ۴۵، ۴۶ سال تھی۔ شیفتہ نے لکھا:

''آئینۂ طوطی بلاغت است و طوطی شکرستان فصاحت، جامۂ سحر بیانی ببالایش راست و دامنِ آتش زبانی از بادِ نفش شعلہ افزا است......و شمع فکرتش پروانہ وار دل می رباید۔ اگر لفظ بخشیں در کلامش آید جانفزا تر از قم عیسیٰ است...... ہر مصرعش تیریست از ترکش کمان ابرواں برجستہ و ہر بیتش دشنہ ایست دلہا خراشیدہ و سرہا شکستہ۔ از مدت سی سال بمشقِ سخن می پردازد و در سرکار مرشد زادہ آفاق مرزا ولی عہد بہادر علم امتیاز می افراز و قوتِ مشقے کہ او را است

دیگرے نشد و معہذا رطب و یابس کہ شیوۂ بسیار گویان است در کلامش کم تر و بر جمیع اصناف سخن قدرت تمام دارد......'' [۴۹]

امام بخش صہبائی کا ''انتخاب دواوین'' جب ۱۸۴۴ء میں شائع ہوا تو اس وقت ذوق کی عمر کم و بیش ۵۵-۵۶ سال تھی۔ صہبائی نے لکھا ہے کہ ''اب اس زمانے میں خصوصاً دہلی میں کوئی اُن کے مقابلے کا نہیں۔ اکثر مشاعروں میں اس کی آتش زبانی کے آگے اور شعرا مثل خس و خاشاک کے جلتے ہیں اور اس کے الفاظِ برجستہ کے رشک سے، جب کہ وہ محفلِ مشاعرہ میں غزل پڑھتا ہے، شرمندہ ہو کر بے تابانہ کفِ افسوس ملتے ہیں'' [۵۰]۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ ''یہ شاعر فی زمانا جو ۱۲۶۳ھ/ ۱۸۴۷ء ہے، بڑے رُتبے کا جلیل الشان شاعر ہے...... اگر اس کو شہنشاہِ شعرا کہیں تو بجا ہے کیوں کہ وہ اسی رُتبہ کا ہے...... کوئی شعر بھرتی کا نہ پایا کوئی غزل ایسی نہیں کہ اس میں رطب و یابس کی بھرتی ہو'' [۵۱]۔ اس وقت ذوق کی عمر کم و بیش ساٹھ سال تھی۔ سرسید نے بڑے القاب و آداب کے بعد لکھا ہے کہ ''پُرگو اور خوش گو، غزل ویسی ہی اور قصائد ویسے ہی۔ غزل گوئی میں سعدی و حافظ و قصیدہ میں انوری و خاقانی...... شمار اُن کے اشعارِ گوہر نثار کا بجز عالم الغیب کے اور کوئی نہیں کر سکتا...... اس قدر جامعیت کہ فصاحت عبارت اور متانت تراکیب اور تازگی طرز اور جدت معنی اور غرابت تشبیہ اور حُسن استعارہ اور خوش اسلوبی کنایہ اور لطف تلمیح اور پاکی الفاظ...... اور بستِ قافیہ اور نشستِ ردیف، نظم و نسق کلام اور حسن آغاز و انجام ایک جائے میں جمع ہیں'' [۵۲] نساخ نے لکھا ہے کہ ''وہ جمیع اصنافِ سخن پر قادر تھے'' [۵۳] اس وقت ذوق کی وفات کو بیس سال کا عرصہ گزر چکا تھا اور جب صفیر بلگرامی کی ''جلوۂ خضر'' شائع ہوئی تو ذوق کی وفات کو تیس سال کا عرصہ گزر چکا تھا۔ صفیر نے لکھا ہے کہ ''ذوق کی بلند خیالی اور سلاست بیانی دونوں مسلم ہیں۔ سودا کی تلاش اور انھیں کی سہل بندش ان کے کلام میں موجود ہے۔ محاوروں کی طرف زیادہ ڈھلتے ہیں اور زور خاقانی کا ہے۔ (سودا کی طرح) جناب ذوق بھی متروکہ الفاظ بہت باندھ جاتے تھے'' [۵۴]۔

ذوق کے بارے میں ان حوالوں سے، جو تقریباً سو سال کا احاطہ کرتے ہیں، یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ ذوق اُسی وقت سے دنیائے شاعری میں نمایاں ہونے لگے تھے جب انھوں نے پندرہ سولہ سال کی عمر میں شاعری شروع کی تھی اور پسندیدگی کا یہ سلسلہ ان کی وفات کے بعد بھی اسی طرح جاری رہا اور آج بھی اُن کے اشعار عوام و خواص کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔

تخلیقی سطح پر ذوق نے دو کام کیے۔ ایک یہ کہ اس زوال پذیر تہذیب کو، جو ان کے چاروں طرف ابھی زندہ تھی، اپنی زبان میں سمو کر اور اظہار بیان کو مانجھ کر، صاف کر کے ایک خوب صورت توانا رُوپ دے دیا اور ساتھ ہی اپنی شاعری میں اس تہذیب کو جذب کر کے اس کی ایسی تصویر بنا دی کہ سارے معاشرے کی نظریں اس پر جم گئیں۔ ذوق کی شاعری اس تہذیب کے کپڑے کو، روایت کے ناپ کے مطابق، کاٹ اور سی کر تیار کرتی ہے۔ یہی ذوق کی انفرادیت ہے اور ہمیں ذوق کی شاعری کا مطالعہ و تجزیہ زبان اور تہذیب کے

تعلق سے ہی کرنا چاہیے تاکہ آج کے قاری کے سامنے اس کے ورق کھل سکیں۔ ہمارے ہاں اب تک تنقید و تحقیق نے کسی عہد کے طرز احساس اور نظام فکر کے مطالعے کے لیے، اردو ادب کو ماخذ کے طور پر استعمال کرنے کا فن ہی نہیں سیکھا ہے ورنہ ادب ایک ایسا ماخذ ہے جس میں اس کے اپنے دور کے عقائد، اقدار، نظامِ فکر اور طرز احساس کی روح موجود ہوتی ہے جس سے اس دور کے تصورِ حقیقت اور کلچر کو دریافت کر کے اس کی تشکیلِ نو کی جا سکتی ہے۔ ذوق کی شاعری سے ہم اس روایت کا سراغ لگا سکتے ہیں جو انگریز حکمرانوں کے نظام میں جذب ہو کر آج اس صورت میں باقی نہیں رہی جس صورت میں وہ ذوق کے زمانے اور ان کے باطن میں زندہ، باقی اور موجود تھی۔ ان کی شاعری سے ہمیں معلوم ہو سکتا ہے کہ اس معاشرے کے لوگ کس طرح سوچتے تھے، کن باتوں پر یقین رکھتے تھے۔ اُن کے ایمان کے کیا اجزا تھے۔ ان کا تصورِ حسن و عشق کیا تھا۔ ان کے احساسِ جمال کی کیا نوعیت تھی، موت، زندگی، خدا اور کائنات کے بارے میں ان کا کیا عقیدہ اور کیا تصورات تھے۔ ان کی اخلاقی اقدار کیا تھیں۔ ان کے توہمات کیا تھے۔ ان کے رسم و رواج اور مشغلے کیا تھے۔ ان کے غموں اور خوشیوں کی کیا نوعیت تھی۔ وہ زندگی کو کس انداز نظر سے دیکھتے تھے اور اُسے کس طرح بسر کرتے اور کرنا چاہتے تھے۔ ان عقائد کے ساتھ فنونِ لطیفہ کی کیا صورت تھی۔ وہ کن باتوں پر ہنستے اور کن باتوں پر روتے تھے۔ کون کون سی خواہشات اور تحریکیں اندر ہی اندر جنم لے رہی تھیں اور بدلتے سیاسی و معاشی منظر نے عام و خاص طبقوں کو کس طرح متاثر کیا تھا۔ ذوق کے دور میں تہذیبی اکائی، ضعیف و ناتواں ہونے کے باوجود، چونکہ ثابت و سالم تھی اسی لیے اس کا اظہار، زیادہ واضح طور پر، ذوق کی شاعری میں ہوا ہے اور ذوق اسی تہذیب کے تعلق سے اس دور کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ محمد حسن عسکری اگر تہذیبی روایت کے حوالے سے، ذوق کی شاعری کا مطالعہ کر کے اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ ''ذوق کو مضمون کے ہر پہلو پر جو گرفت حاصل ہے اس کا نشان تک غالب کے پورے کلام میں نہیں ملتا'' [۵۵]۔ تو اُن کا مطلب یہ تھا کہ ذوق کی شاعری اس روایت کو بیان کر رہی تھی جو ایک زندہ تہذیبی اکائی تھی جس میں ''معاشرتی روایت، ادبی روایت، دینی روایت الگ الگ چیزیں نہیں بلکہ ایک بڑی اور واحد روایت (تھی) جو سب کی بنیاد ہے اور باقی چھوٹی چھوٹی روایتیں اسی کا حصہ ہیں اور اسی سے نکلی ہیں۔ اسلامی اصطلاح کے مطابق اس بنیادی روایت کا نام ''دین'' ہے'' [۵۶]۔ اگر یہ سوال کیا جائے کہ ذوق اس دور میں، سب سے بڑے شاعر کیوں تھے تو اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ وہ اسی روایت کی ترجمانی کر رہے تھے جو موجود تھی اور جس میں ابھی تک شاعری دین کے تصورات اور اس کی مابعد الطبیعیات سے الگ نہیں ہوئی تھی۔ ذوق کی شاعری اسی مابعد الطبیعیات کی ترجمان ہے اور قلعۂ معلی اسی تہذیبی روایت کا پاس دار تھا۔ اس تہذیب کا تصورِ حقیقت کس طرح تخلیقی طور پر ذوق کی شاعری میں رنگ بھر رہا تھا یہ دس بیس شعر دیکھیے اور اسی تناظر میں، جس کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے، مطالعہ کیجیے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ کس طرح دینی روایت ادبی و شعری روایت میں ذوق کے ہاں موجود ہے لیکن اس طرح غالب کے ہاں نہیں ہے۔ اس سے غالب کی سبکی نہیں ہوتی بلکہ غالب تو اپنے زمانے سے آگے جا کر آفاق کی سرحدوں کو چھوتا ہے اور وہ

اس طور پر وہ کام نہیں کرتا جو ذوق نے کیا تھا۔ ذوق اس تہذیب کا ترجمان تھا جو تھی اور اب نہیں ہے۔ غالب اس تصورِ حقیقت کا ترجمان تھا جو اس وقت نہیں تھی اور اب ہے۔ اسی لیے ذوق آج اپنے دور میں محصور ہے اور غالب آنے والے زمانوں کا نقیب ہے۔ جب بھی اس دور کے تخلیقی و فکری ادب و روایت کا مطالعہ کیا جائے گا۔ تو یہ بات سامنے آئے گی کہ ذوق اس دور کا سب سے بڑا شاعر ہے۔ اس لحاظ سے وہ کل بھی بڑا تھا اور آج بھی بڑا ہے۔ ''ادب میں ہمیں ترجیح کا تو حق ہے اخراج کا نہیں'' [۵۷]۔ اب اس بات کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ چند اشعار پڑھیے جن سے اس دور کے تصورِ حقیقت اور طرزِ احساس کی تصویر اُجاگر اور جو کچھ میں نے کہا اس کی وضاحت ہوتی ہے:

کچھ اور گماں دل میں نہ گزرے ترے کافر
دم اس لیے میں سورۂ یوسف نہیں کرتا

آدمیت اور شے ہے علم ہے کچھ اور چیز
کتنا طوطے کو پڑھایا پر وہ حیواں ہی رہا

وہ از خود۔رفتہ ہوں جس کو خودی نے
خدائی میں اگر ڈھونڈا نہ پایا

ڈھلکتا دانۂ تسبیح کے مانند ہے منکا
کہ جب ٹھیرا سفر دنیا سے کیا کام استخارے کا

عشق کے مکتب میں ہو فرہاد سب سے تیز ذہن
تین دن چاٹے اگر تعویذ میری گور کا

گیا شیطان مارا ایک سجدے کے نہ کرنے میں
اگر لاکھوں برس سجدے میں سر مارا تو کیا مارا

وہ دولت کر طلب جس سے کہ دل ہو جائے مستغنی
اگر ہاتھ آئے گا گنجینۂ قاروں نہ ٹھہرے گا

تھا کوچۂ قاتل میں شہادت کا دفینہ
کھودا تھا کنواں گنجِ شہیداں نکل آیا

خورشید دار چرخ پہ چمکا کوئی تو کیا
آخر کو پھر جو دیکھا تو زیرِ زمیں گیا

کہیں تجھ کو نہ پایا گرچہ ہم نے اک جہاں ڈھونڈا
پھر آخر دل ہی میں دیکھا بغل ہی میں سے تو نکلا

فراقِ خلد سے گندم ہے سینہ چاک اب تک

الٰہی ہو نہ وطن سے کوئی غریب جدا

نشۂ پندار سے ابلیس رہ گم کردہ تھا
ورنہ آدم میں دھرا کیا تھا وہی در پردہ تھا

ذوق اسمائے الٰہی ہیں سب اسم اعظم
اس کے ہر نام میں عظمت ہے نہ اک نام میں خاص

کیا جانیں ہم زمانے کو حادث ہے یا قدیم
کچھ ہو بلا سے اپنی کہ ہیں فانیوں میں ہم

ہفتادو دو فریق حسد کے عدد سے ہیں
اپنا ہے یہ طریق کہ باہر حسد سے ہیں

دستِ بخشش سے ہے بالا آدمی کا مرتبہ
پست ہمت یہ نہ ہووے پست قامت ہوتو ہو

ہے باغِ جہاں میں تجھے گر ہمتِ عالی
کر گردنِ تسلیم کو خم اور زیادہ

جو کنجِ قناعت میں ہیں تقدیر پہ شاکر
ہے ذوق برابر انھیں کم اور زیادہ

ہے یہ انساں بڑے اُستاد کا شاگرد رشید
کرسکے کون اگر یہ بھی خلافت نہ کرے

دمِ تکبیر اٹھائے دو جہاں سے ہاتھ یک باری
نمازیں عشق کی ہم نے ادا کیں حسنِ نیت سے

عشق اس پری کا ہے وہ بلا، جائے لے کے جاں
یہ جن نہیں ہے جس کو سیانا اُتار دے

نہ ہوں گے ہم قائلِ قیامت جو تیرا قامت نہ دیکھ لیں گے
رہیں گے رویت کے بلکہ منکر جو تیری صورت نہ دیکھ لیں گے

ذوق کہتا تھا کروں گا جمع کو حب کا عمل
کوئی اس کو جا کے بتلادے، ہوا وہ دن، کرے

اس باعث سے دایہ طفل کو افیون دیتی ہے
کہ تا ہو جائے لذت آشنا تلخیٔ دوراں سے

پھرتے ہیں لکھے پڑھے سودے میں مال وجاہ کے

طفلِ مکتب رہتے ہیں گنبد میں بسم اللہ کے

ایک ایک شعر کو توجہ سے پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ ان اشعار میں اس دور کے تہذیبی تصورات، عقائد، مابعد الطبیعیات، توہمات، طرزِ احساس رنگ بھر رہے ہیں۔ یہ وہ تصورات ہیں جو اس وقت فرد و معاشرہ کے باطن میں موجود تھے اور فرد و معاشرہ کا یہی روایتی تصور حقیقت اور یہی معیارِ شاعری تھا۔ ان اشعار یا ان جیسے اور اشعار کی مدد سے اس تہذیب کے تصورات اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ اُن رسم و رواج اور توہمات کا پتا چلایا جاسکتا ہے جن کی سچائی پر وہ معاشرہ ایمان رکھتا تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ شاعری جذبے کی شاعری نہیں ہے بلکہ خیال اور مضمون آفرینی کی شاعری ہے۔ حسن عسکری جب یہ کہتے ہیں کہ ''ایمان یا معرفت انسانی جذبے کی کسی کیفیت کا نام نہیں بلکہ ایمان اور معرفت عقل کل یا عقل معاد کے ذریعے حاصل ہوتے ہیں...... (اسی لیے) جس شاعری کا مقصد ایمان کی تکمیل میں مدد دینا ہو وہ عقلِ کُلّی کا ذریعہ ہوگی انسانی جذبات کا نہیں...... تصوف کی اصطلاح میں (بھی) جذبے سے مراد انسانی جذبہ نہیں بلکہ خدا کا بندے کو اپنی طرف کھینچنا ہے'' [۵۸] تو وہ ذوق کے تصورِ حقیقت کے تعلق سے یہ بات کہہ کر کلامِ ذوق کی ماہیت کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کر رہے تھے۔ یہ کام یقیناً غالب نے نہیں کیا لیکن ذوق نے پوری طرح یہی کام کیا۔ ان اشعار میں آپ کو خارجیت محسوس ہوگی لیکن اس خارجیت میں ہلکی سی داخلیت کا احساس بھی ہوگا جس کی وجہ سے ہلکی سی شعریت بھی محسوس ہوگی لیکن ذوق کے دور کے قاری کو ان اشعار میں حد درجہ شعریت اس لیے محسوس ہوتی تھی کہ یہ اسی فکر و تہذیب کی ترجمانی کر رہے تھے جو فرد کے باطن میں زندہ تھی اور آج کے قاری کو اس لیے محسوس نہیں ہوتی کہ اب تہذیب کے حوالے بدل گئے ہیں اور جو ہلکی سی شعریت آج بھی ہمیں محسوس ہوتی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس تصورِ حقیقت کا ایک حصہ آج بھی ہمارے اندر زندہ موجود ہے اور جو خاص طور پر اُن اشعار میں زیادہ نمایاں ہوتا ہے جو آج بھی ہماری زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ ذوق کا کمال یہ ہے کہ وہ ''روایتی'' خیالات کو بنا سنوار کر اس طرح مکمل کر دیتے ہیں کہ شعر ضرب المثل بن جاتا ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد کے لحاظ سے شاید ہی کوئی دوسرا ان کو پہنچتا ہو۔ اب یہ چند اشعار دیکھیے جن میں اسی تہذیب کا تصورِ حقیقت رنگ گھول رہا ہے اور جس پر ہم آج بھی ایمان رکھتے ہیں:

قسمت ہی سے لاچار ہوں اے ذوق وگرنہ
سب فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا

اے ذوق تکلف میں ہے تکلیف سراسر
آرام سے ہے وہ جو تکلف نہیں کرتا

نام منظور ہے تو فیض کے اسباب بنا
پل بنا، چاہ بنا، مسجد و تالاب بنا

احسان ناخدا کے اُٹھائے مری بلا

کشتی خدا پہ چھوڑ دوں لنگر کو توڑ دوں

بجا کہے جسے عالم اسے بجا سمجھو
زبانِ خلق کو نقارۂ خدا سمجھو

پہنچا ہے شب کمند لگا کر وہاں رقیب
سچ ہے حرام زادے کی رسی دراز ہے

اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات
ہنس کر گزار یا اسے رو کر گزار دے

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

اے ذوق کسی ہمدم دیرینہ کا ملنا
بہتر ہے ملاقاتِ مسیحا و خضر سے

سمجھ ہی میں نہیں آتی ہے کوئی بات ذوق اس کی
کوئی جانے تو کیا جانے کوئی سمجھے تو کیا سمجھے

اے دل ہجوم رنج و الم سے نہ تنگ ہو
خانہ خراب خوش ہو کہ آباد گھر تو ہے

کتنے مفلس ہو گئے کتنے تو نگر ہو گئے
خاک میں جب مل گئے دونوں برابر ہو گئے

کھل کے گل کچھ تو بہار اپنی صبا دکھلا گئے
حسرت ان غنچوں پہ ہے جو بن کھلے مرجھا گئے

ہم اور غیر یک جا دونوں بہم نہ ہوں گے
ہم ہوں گے وہ نہ ہوں گے، وہ ہوں گے ہم نہ ہوں گے

کہتے ہیں آج ذوقؔ جہاں سے گزر گیا
کیا خوب آدمی تھا خدا مغفرت کرے

سچ کہا ہے کسی نے یہ اے ذوق
مالِ موذی نصیبِ غازی ہے

موذن مرحبا بروقت بولا
تری آواز مکے اور مدینے

ایسے اور بھی بہت سے اشعار دیے جا سکتے ہیں۔ ان سب اشعار میں ایک طرف وہ تصورات موجود ہیں جن پر یہ

معاشرہ ایمان رکھتا تھا اور جو معاشرتی اخلاقیات کا حصہ بن گئے تھے۔ ساتھ ہی آفاقی سچائیوں کا پہلو بھی ان میں در آیا ہے۔ پھر یہ سب کچھ بول چال کی عام زبان میں لفظوں کی بندش اور جماؤ کے ساتھ اس طرح بنا سنوار کر پیش کیا گیا ہے کہ معلوم ہوتا ہے شعر ذوق پر نازل ہو رہا ہے۔ ان اشعار میں فارسی و عربی الفاظ اردو الفاظ پر غالب نہیں ہیں بلکہ گھل مل کر ہم ذات ہو گئے ہیں۔ ان اشعار میں عام طور پر اضافتیں نہیں ہیں اور جہاں ہیں وہاں وہ روانی و برجستگی پیدا کر رہی ہیں مثلاً ''زبانِ خلق'' عام زبان میں بھی اضافت کے ساتھ ہی مستعمل ہے بلکہ عام طور پر یہی مصرع پورا پڑھ دیا جاتا ہے۔ یہاں اضافتیں بھی اردو زبان کے مزاج کا حصہ بن کر آئی ہیں جس سے اردو زبان کا ایک نکھرا ستھرا، بنا سنورا روپ سامنے آتا ہے۔ ذوق کے زبان و بیان کا یہ رُوپ شاہ نصیر کے زبان و بیان سے پیوستہ ضرور ہے لیکن اس سے آگے کی کڑی ہے۔ زبان کا یہ روپ اُستاد شاہ نصیر کے ہاں ادھورا تھا اسی لیے ان کے ہاں ضرب المثل اشعار کی تعداد نہ ہونے کے برابر ہے۔ شاگرد ذوق اسے مکمل کر دیتے ہیں۔ اسی کے ساتھ ذوق کے ہاں اردو زبان ایک نئے معیار پر آ جاتی ہے جس میں قوتِ اظہار اور بیان کی نئی توانائی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس زبان نے نہ صرف اُردو شاعری کو بلکہ اردو نثر کو بھی متاثر کیا ہے جس کا خود ذوق کو بھی احساس تھا:

شمع ساں بزمِ سخن یوں تو ہے اوروں سے بھی گرم
ذوقؔ پر سب سے نرالا ہے یہ انداز اپنا

ذوق کی زبان میں ہندی الاصل الفاظ، شاہ نصیر کی طرح فارسی و عربی الفاظ کی جگہ لے کر، محل استعمال کی برجستگی سے اپنا وجود منوا لیتے ہیں اور فارسی و عربی الفاظ سے زیادہ برمحل معلوم ہوتے ہیں اور اظہار کے بہاؤ کو تیز و رواں کر دیتے ہیں مثلاً یہ چند الفاظ دیکھیے جنھیں ذوق نے اپنی غزل میں اس طرح سمویا ہے کہ وہ اپنے مقام پر لَو دے اُٹھتے ہیں:

''لٹک، جوگی، بانکے، داؤ گھاٹ، ٹٹی، باؤ گھوڑے، سیہہ، چکر، پھوڑا، گھڑیال، جنبھائی، ٹیڑھا، کولا (کوئلہ)، منکا، بگولہ، چٹک، ہچکیاں، پونگی، بھبھوکا، بالو، بتیلی، پھپھولا، جھونکا، کتا گھاس، پھبن، قلانچیں، ڈورا، جھک جھورا وغیرہ وغیرہ''

شاہ نصیر کی طرح ذوق بھی اردو ردیفیں کثرت سے استعمال کرتے ہیں جن سے شاعری کی زبان میں اردو پن اور لطفِ زبان پیدا ہو جاتا ہے۔ اس عمل نے اردو زبان کی قوتِ اظہار کو نئی توانائی دی ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن میں خط کشیدہ الفاظ بطور ردیف استعمال ہوئے ہیں:

مذکور تری بزم میں کس کا نہیں آتا
پر ذکر ہمارا نہیں آتا نہیں آتا

میں ہجر میں مرنے کے قریں ہو ہی چکا تھا
تم وقت پہ آپہنچے نہیں ہو ہی چکا تھا

موت نے کردیا لاچار و گرنہ انساں
ہے وہ خود بیں کہ خدا کا بھی نہ قائل ہوتا
بغل سے لے گئے دل کو نکال کر وہ صریح
جو مانگا تو کہا آنکھیں نکال کے، کیسا

ان اشعار میں لطفِ بیان اردو ردیف سے پیدا ہو رہا ہے اور ایسی ردیفوں کی مثالیں کلامِ ذوق میں کثرت سے ملیں گی۔

ایک اور کام اس سلسلے میں ذوق نے یہ کیا کہ ہندی الاصل اردو الفاظ کو بھی بطور قافیہ استعمال کر کے زبان کے ٹکسالی پن سے ایک نیا لطفِ بیان پیدا کیا۔ ذوق کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ جہاں ہندی الاصل اُردو قافیے مل سکتے ہیں وہ پورے اردو پن کے ساتھ انھیں ہی استعمال کرتے ہیں مثلاً ایک غزل ہے جس کا قافیہ دلیر، شیر وغیرہ ہے، جس میں فارسی قافیوں کے ساتھ اردو الفاظ: پھیر، ٹھنکیر، منڈیر کو بھی بطور قافیہ استعمال کیا ہے۔ ایک اور پانچ شعر کی غزل ہے جس کا مطلع ہے:

نالہ جب دل سے چلا سینے میں پھوڑا اٹکا
چلتی گاڑی میں دیا عشق نے روڑا اٹکا

اس میں ''اٹکا'' ردیف ہے اور جتنے دوسرے قافیے ہیں: پھوڑا، تھوڑا، گھوڑا، بھگوڑا، چھوڑا سب ہندی الاصل اردو الفاظ ہیں اور انھیں ایسے لطف کے ساتھ باندھا ہے کہ جس سے زبان کا چٹخارا پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک اور غزل میں ''جاں'' اور ''جواں'' قافیہ اور ''لینے لگا'' ردیف ہے۔ اس میں بھی انگڑائیاں، ہچکیاں الفاظ کو بطور قافیہ باندھا ہے۔

ایک بارہ شعر کی غزل ہے جس کا مطلع یہ ہے:

کیا آئے تم جو آئے گھڑی دو گھڑی کے بعد
سینے میں ہوگی سانس اڑی دو گھڑی کے بعد

اس میں ''گھڑی''، ''اڑی'' قافیے ہیں اور ''دو گھڑی کے بعد'' ردیف ہے۔ اس میں تیرہ کے تیرہ قافیے ہندی الاصل اردو الفاظ پر مشتمل ہیں: جھڑی، کڑی، دھڑی، چڑھی، بڑی، جھڑی، جڑی، پڑی، لڑی، گھڑی، ان میں بھی جھڑی کا قافیہ دو مرتبہ استعمال ہوا ہے مگر دونوں جگہ دو مختلف معنوں میں۔

ان قافیوں اور ردیفوں کے استعمال کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ذوق یہاں زیادہ آزادی سے زبان کو استعمال کر رہے ہیں۔ یہاں بیان زیادہ ٹکسالی، بامحاورہ اور برجستہ ہو جاتا ہے۔ دس شعر کی ایک اور غزل میں، جس کا مطلع یہ ہے، سارے قافیے ہندی الاصل اردو الفاظ استعمال کیے ہیں:

رندِ خراب حال کو زاہد نہ چھیڑ تو
تجھ کو پرائی کیا پڑی اپنی نبیڑ تو

اس میں چھیڑ، نبیڑ کے علاوہ اُدھیڑ، لتھیڑ، پیڑ، اَدھیڑ، سُکیڑ، اُکھیڑ، بھیڑ، ایڑ، کھکھیڑ بطور قافیہ استعمال کیے گئے ہیں اور اس طرح استعمال کیے ہیں کہ زبان کا لطفِ بیان میں رنگ گھولنے لگتا ہے۔

ایک اور غزل میں فارسی و عربی الفاظ میں اردو پن پیدا کرنے کے لیے ذوق نے قافیوں کو اردو طریقے سے جمع بنا کر استعمال کیا ہے جس سے فارسی و عربی الفاظ اردو زبان کے سانچے میں ڈھل کر ایک جان ہو جاتے ہیں اور بیان میں اُردو پن کا حسن اُبھر آتا ہے۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے:

پابند جوں دخاں ہیں پریشانیوں میں ہم
یارب ہیں کس کی زلف کے زندانیوں میں ہم

اس میں پریشانیوں، زندانیوں قافیہ اور "میں ہم" ردیف ہے۔ انیس اشعار کی اس غزل میں فارسی و عربی الفاظ کو، جمع کے صیغے میں، اردو طریقے سے جمع بنا کر استعمال کیا گیا ہے اور جن میں پیشانیوں، جولانیوں، قربانیوں، چودانیوں، جنبانیوں، درّانیوں، مہمانیوں، حیرانیوں، قافیوں، پشیمانیوں، نصرانیوں، مگس رانیوں، پرافشانیوں، طولانیوں، طغیانیوں وغیرہ قافیے شامل ہیں۔ یہاں فارسی و عربی الفاظ اردو زبان کی کسوٹی پر کسے جا رہے ہیں۔ یہ وہ رجحان تھا جسے ذوق نے نمایاں کیا اور یہ رجحان آئندہ دور میں نمایاں تر ہوتا چلا گیا۔

ذوق کے ہاں اردو زبان کھلتی کھلتی دکھائی دیتی ہے اور ساتھ ہی اسے فارسی و عربی کے غلبے سے آزاد کرنے کی کوشش کا پتا چلتا ہے۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں نئے نئے لہجے جنم لیتے ہیں اور ساتھ ہی محاورات کا استعمال ان لہجوں میں نئے نئے رنگ بھرتا ہے۔ ذوق حُسنِ زبان کی مشاطگی محاوروں کے استعمال سے کرتے ہیں اور بہت رچاوٹ کے ساتھ کرتے ہیں۔ یہ رجحان ذوق کے ہاں بہت نمایاں ہے۔ اس کی نوعیت سے لطف اندوز ہونے کے لیے یہ چند شعر پڑھیے:

کس دم نہیں ہوتا ہے قلق ہجر میں مجھ کو
کس وقت مرا منھ کو کلیجا نہیں آتا

قسمت ہی سے لاچار ہوں اے ذوق وگرنہ
سب فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا

نالہ اس شور سے کیوں میرا دُہائی دیتا
اے فلک گر تجھے اونچا نہ سنائی دیتا

زاہد شراب پینے سے کافر ہوا میں کیوں
کیا ڈیڑھ چلو پانی میں ایمان بہہ گیا

گُل اس نگہ کے زخم رسیدوں میں مل گیا
یہ بھی لہو لگا کے شہیدوں میں مل گیا

ہے قفس سے شور اک گلشن تلک فریاد کا

خوب طوطی بولتا ہے ان دنوں صیاد کا
ذوق کے مرنے کی سن کر پہلے تو کچھ رُک گئے
پھر کہا تو یہ کہا منہ پھیر کر اچھا ہوا
جس جگہ بیٹھے ہیں بادیدۂ نم اُٹھے ہیں
آج کس شخص کا منہ دیکھ کے ہم اُٹھے ہیں
زلف کی تیچی سے دل ڈرتا نہیں
بھوت بھاگے ہے وگرنہ مار سے
خدا کرے کہ کہے تجھ سے کچھ خدا لگتی
کہ زلف اے بتِ بدکیش تیرے کان لگی
الفت کا نشا جب کوئی مرجائے تو جائے
یہ دردِ سر ایسا ہے کہ سر جائے تو جائے

ان اشعار میں محاورہ زبان کے مزاج میں گندھا ہوا ہے جس سے لطفِ بیان میں نکھار آ گیا ہے۔ زبان پر یہ قدرت اور یہ رچاوٹ ذوق کی ایسی خصوصیت ہے جو اس تہذیب کے مزاج سے ہم آہنگ ہے اور جو ہر طرح، خواہ وہ رعایت لفظی، صنعت ایہام، ضلع جگت یا محاورہ ہو، اس انداز سے لطف اُٹھاتی ہے۔ شاہ نصیر کے ہاں محاورے کا استعمال اتنا نہیں ہے جتنا ذوق کے ہاں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سنگلاخ زمینوں، نئے سے نئے قافیوں کی تلاش اور استعمال محاورہ کا راستہ روک دیتا ہے اور محاورہ ان کے ہاں ثانوی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ ذوق چونکہ پوری طرح اس تہذیب سے جُڑے ہوئے ہیں اور یہ تہذیب محاورے کو پسند کرتی ہے اس لیے اُن کی شاعری میں محاورہ پوری طرح نمایاں رہتا ہے۔ اگر زبان کی سطح پر ذوق یہ کام نہ کرتے تو آنے والے دور میں داغ بھی وہ کام نہ کر سکتے جو انھوں نے اردو شاعری میں کر دکھایا ہے۔ ذوق نے اس تہذیب کے زیر اثر زبان کو اس طرح مانجھا، صاف کیا اور ایک ایسا روپ دیا جو نیا اور سب سے مختلف تھا۔ اس رُوپ میں ایسی دلکشی اور ایسا لطف بیان تھا جو اب تک اس رنگ میں سامنے نہیں آیا تھا۔ یہ طرز ادا اردو زبان کا وہ روپ ہے جو بیانیہ شاعری کے لیے بھی نہایت موزوں ہے۔

ذوق کی غزلیہ شاعری ناسخ کی طرح نہ بیانِ حُسن کی شاعری ہے اور نہ آتش و مومن کی طرح عشقیہ شاعری ہے۔ وہ تو اس تہذیب کے بیان کی شاعری ہے جو اسی کی زبان اور محاورہ و روزمرہ میں کی گئی ہے اور یہی رنگ اسی معاشرے کا پسندیدہ رنگ تھا۔ ذوق کا کمال یہ ہے کہ وہ روایتی باتوں کو واضح اور مکمل کر کے اس انداز، اس لہجے اور اس تیور سے باندھ دیتے ہیں کہ ان میں ایک تیکھا پن اور نیا پن پیدا ہو جاتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ بات پہلی بار کہی گئی ہے۔ یہی ذوق کا کمال ہے اس بیان میں اردو پن نے اپنے حسن ادا سے ایسا لطفِ بیان پیدا کیا ہے جو ذوق کی انفرادیت ہے جسے ہم آج بھی دیکھتے ہی پہچان لیتے ہیں۔ وہ بات جس طرح فرد

کے باطن میں ہے اور جسے معاشرہ جس طرح دیکھ اور سوچ رہا ہے ذوق اسے سلیقے سے اس طرح باندھ دیتے ہیں کہ وہ بات نہ صرف پوری اور مکمل ہو جاتی ہے بلکہ اس عمل سے ذوق کا شعر یا مصرع زبان پر چڑھ جاتا ہے۔ یہی ذوق کا کمالِ فن ہے اور یہی سدابہار تازگی ان کی شاعری کی جان ہے:

جسے کہتے ہیں بحرِ عشق اس کے دو کنارے ہیں
ازل نام اس کنارے کا ابد نام اُس کنارے کا

لے گیا دل کون میرا ذوق کس کا نام لوں
سامنے آ جائے تو شاید بتادوں، دیکھ کر

چنی تو نے افشاں جو اے مہ جبیں ہے
ستاروں میں کیا کیا چنان و چنیں ہے

ہے اپنے سینے میں وہ آہِ آتشیں اے ذوق
کہ برق دیکھے تو فی النار و السقر ہوجائے

گر رُخ کا بوسہ دیتے نہیں لب کا دیجیے
وہ ہی مثل ہے پھول نہیں پنکھڑی سہی

یہی انداز بیان اور زبان کا یہی استعمال ہر جگہ رنگ بھرتا ہے۔ بول چال کی ٹکسالی زبان ہر قسم کے اشعار میں ذوق نے استعمال کی ہے۔ اس موجودصورت حال میں جب شاعری، معاشرہ اور فرد ایک ہو گئے ہوں تو ذوق کی مقبولیت کے سامنے کسی اور کا چراغ کیسے جل سکتا تھا۔ ذوق اپنے دور کے نمائندہ وترجمان بھی ہیں اور ساتھ ہی آج وہ اپنے دور میں محصور بھی ہیں۔ لیکن زبان کے اس روپ نے، جو ذوق کے طرز ادا و اظہار بیان سے پیدا ہوا، خود اردو زبان کو بہت آگے بڑھا دیا۔ یہ تہذیبی و تاریخی اہمیت ہمیشہ قائم رہے گی۔

ذوق کے مطلعوں کا ذکر بھی اس لیے ضروری ہے کہ انھوں نے عام طور پر ایسے چُست، رواں اور خوب صورت مطلعے کہے ہیں کہ کوئی دوسرا مشکل سے ان تک پہنچ سکا ہے۔ ان کے متفرق اشعار جو ہر ردیف کے بعد ''کلیاتِ ذوق'' میں [۵۹] درج کیے گئے ہیں ان میں بھی خاصی تعداد میں مطلع ہیں۔ ان کی بہت سی غزلوں میں دو سے زیادہ مطلعے ملتے ہیں۔ بعض غزلوں میں چار اور پانچ مطلعے ہیں۔ کم از کم دو غزلیں ایسی ہیں جن میں سات سات مطلعے ہیں اور ایک غزل میں ۹ مطلعے ہیں اور سب مطلعے بنے سنورے خوب صورت سانچے میں ڈھلے ہوئے ہیں۔ ان مطلعوں کو دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ اگر ذوق مثنوی کی طرف توجہ دیتے تو اس میں بھی قصیدے اور غزل کی طرف کامیاب ہوتے۔ اکتیس اشعار پر مشتمل ایک نامکمل مثنوی کلیات میں ضرور موجود ہے لیکن اس کی بنیاد پر کوئی رائے قائم نہیں کی جاسکتی۔ ذوق کے مطلعوں کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ذوق مطلعوں کے بادشاہ ہیں۔ ذوق کے اکثر مطلعے ضرب المثل بن گئے ہیں۔ ان مطلعوں کے لہجے اور طرز اظہار نے اردو زبان کو سنوارا اور شعر کی سطح پر احساسِ جمال اور حسنِ ادا کو نکھارا ہے۔ اُن کی شاعری فنِ شاعری کا

خوب صورت نمونہ ہے۔ ذوق نے معنوی تلازمات، رعایت لفظی اور دوسرے صنائع بدائع اپنے اشعار میں کثرت سے استعمال کیے ہیں لیکن ایسی ہنرمندی سے کہ اظہار کا جزو بن گئے ہیں اور شعر میں لطف ادا پیدا کرتے ہیں۔ لفظوں کی بندش اور محاوروں کے برمحل استعمال سے ذوق نے اپنے اشعار میں ان لہجوں کو محفوظ کر دیا ہے جو اب تک عام معاشرتی زندگی میں زبانی بات چیت کا حصہ تھے۔ ان کی مضمون آفرینی کا رشتہ بیان سے جڑا ہوا ہے۔ ذوق عام باتوں کو مکمل کر کے ایسی سادہ زبان میں بیان کر دیتے ہیں کہ قاری کی پسند شعر سے بغل گیر ہو جاتی ہے۔ ان کے ہاں زبان کی سادگی جب روانی و بے ساختگی سے ملتی ہے تو شعر میں دھیمی سروں والی موسیقی سی سنائی دینے لگتی ہے مثلاً وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

محفل میں شورِ قلقلِ مینائے مل ہوا　　لا ساقیا پیالہ کہ توبہ کا قل ہوا

یا وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے:

رخصت اے زنداں جنوں زنجیرِ در کھڑکائے ہے
مژدہ خار دشت پھر تلوا مرا کھجلائے ہے

ذوق نے جو کچھ کہا وہ اس تہذیب کے تعلق سے کوئی نئی بات نہیں تھی لیکن جس طرح کہا اور جس حُسنِ ادا کے ساتھ کہا وہ یقیناً ان کا کمالِ فن تھا جو کسی دوسرے سے نہ ہو سکا۔

ذوق کے کلام میں فارسی تراکیب بھی استعمال ہوئی ہیں لیکن یہ تراکیب بھی اردو زبان کے مزاج کا حصہ بن کر آئی ہیں۔ اس کی ایک صورت ہمیں شاہ نصیر کے ہاں ملتی ہے لیکن ذوق کے ہاں فارسی اور اردو پن کا امتزاج مکمل ہو جاتا ہے۔ ان تراکیب پر، ناسخ کی تراکیب کی طرح، فارسی کا غلبہ نہیں ہے بلکہ اردو مزاج حاوی ہے۔ ذوق کی ساری تراکیب خواہ وہ دو لفظی ہوں یا تین یا چار لفظی ان سب کے محلِ استعمال سے اردو پن غالب آ جاتا ہے اور ایسا اردو پن کسی دوسرے ہم عصر شاعر کے ہاں نظر نہیں آتا:

نفسِ بے مقدور کو قدرت ہو گر تھوڑی سی بھی
دیکھ پھر سامان اس فرعونِ بے سامان کا

اے ذوق کسی ہمدمِ دیرینہ کا ملنا
بہتر ہے ملاقاتِ مسیحا و خضر سے

یہ جس کے ناوکِ مژگاں کا دل نشانہ ہوا
وہ رفتہ رفتہ صنم آفتِ زمانہ ہوا

مجھ سا مشتاقِ جمال ایک نہ پاؤ گے کہیں
گرچہ ڈھونڈو گے چراغِ رخِ زیبا لے کر

اک خالِ زیرِ زلف سے ظاہر مرے لیے
اے جان سو طریقۂ بد اختری ہوئے

ان اشعار میں ''فرعونِ بے ساماں'' ہم بول چال میں آج بھی اسی طرح اضافت کے ساتھ بولتے ہیں۔ ''ملاقاتِ مسیحا و خضر'' کو جس اُردو پن کے ساتھ شعر کے حصہ بنایا ہے وہ ذوق کا کمالِ فن ہے۔ اسی طرح ''آفتِ زمانہ'' اور ''مشتاقِ جمال'' بھی اضافت کے ساتھ گفتگو میں استعمال کرتے ہیں۔ ''چراغِ رُخِ زیبا'' اسی طرح اقبال کے ہاں بھی استعمال ہوا ہے۔ ''خالِ زیرِ زلف'' اور ''طریقۂ بداختری'' کو دیکھیے تو اس پر بھی اُردو پن غالب ہے۔ ذوق کی شاعری کی زبان میں فارسی زبان و فارسی تراکیب اُردو پن کی وجہ سے، اُردو بن کر، اردو زبان کا حصہ بن گئی ہیں۔ ذوق نے اردو زبان کو فارسی اثر سے زیادہ سے زیادہ پاک کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ وہ رجحان تھا جو ذوق کے ہاں نمایاں ہوا اور اردو زبان کی انفرادیت اور الگ پن کو اُبھار کر اردو زبان کے اپنے وجود کو قائم و دائم کر گیا۔ یہ رجحان شاہ نصیر سے ہوتا ہوا ذوق کے ہاں نئی صورت میں نمودار ہوتا ہے اور پھر داغ کی شاعری میں نئی خوشبوؤں کے ساتھ عالمگیر ہو جاتا ہے۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے کہ کسی شاعر کے سوا سو ڈیڑھ سو اشعار عوام و خواص کی زبان پر چڑھ کر نسل در نسل اُن کے خیالات کی ترجمانی کرتے رہیں۔ امداد امام اثر نے لکھا ہے کہ ''ذوق خارجی مضامین کو کسی قدر قلبی اور ذہنی امور کے ساتھ ممزوج کر دیتے ہیں جس کے باعث ان کی غزل سرائی سیٹھے پن سے بچ جاتی ہے۔ یہی اتنی بات ناسخ میں نہیں ہے'' [۶۰]۔

اس ہلکی سی داخلیت کے باعث کیا ہم ذوق کی غزل کے کسی حصے کو عشقیہ شاعری کہہ سکتے ہیں؟ ذوق نے بھی عشق و عاشقی کی باتیں ضرور کی ہیں مگر ان میں کسی خاص عشقیہ جذبے کا اظہار نہیں ہے۔ یہ ''لگاؤ'' کی اچھی تصویر ہے مگر جذبۂ عشق سے عاری ہے۔ وہ عشق میں ادب آداب کے قائل ہیں جو اس تہذیب کا مزاج ہے۔ یہ ''تہذیب'' خاموش محبت اور راہِ عشق میں بھی ادب آداب کی قائل تھی جس کا اظہار ذوق نے اس مقطع میں کیا ہے:

ہے قطع رہِ عشق میں اے ذوق ادب شرط
جوں شمع تو اب سر ہی کے بل جائے تو اچھا

یا یہ شعر دیکھیے:

میں نہ تڑپا جو دمِ ذبح تو یہ باعث تھا
کہ رہا مدِ نظر عشق کا آداب مجھے

ذوق کے ہاں عشق بھی عشق کے دائرے میں نہیں بلکہ سعادت مندی کے دائرے میں آتا ہے۔ ان کی غزلوں میں وارداتِ عشق بالکل نہیں ہیں۔ یہ جذبے کے بغیر ساکت قسم کا عشق ہے اور عشق کے بارے میں وہ جو کچھ اپنی غزل میں کہتے ہیں یہاں بھی وہ اسی تہذیب کے دائرے میں رہتے ہیں جس کی وہ ترجمانی کر رہے ہیں:

ہم آپ جل بجھے مگر اس دل کی آگ کو
سینے میں ہم نے ذوق نہ پایا بجھا ہوا

ناز ہے گل کو نزاکت پہ چمن میں اے ذوق

اس نے دیکھے ہی نہیں ناز و نزاکت والے

فروغ عشق سے ہے روشنی جہاں کے لیے
یہی چراغ ہے اس تیرہ خاک داں کے لیے

یہی روایتی عشق جب مجازی سے حقیقی کی طرف سفر کرتا ہے تو یہاں بھی عشق کا ''روایتی'' صوفیانہ انداز نظر برقرار رہتا ہے۔ یہاں تصوف بھی اسی روایتی انداز نظر سے پیوستہ ہے جو اس ''تہذیب'' کا مخصوص انداز نظر ہے۔ یہی صورت ان اخلاقی کُلیوں کی ہے جنھیں ذوق نے شعر کا جامہ پہنایا ہے۔ ذوق ان کلیوں کو، جو معاشرے میں پہلے سے موجود و مقبول ہیں اور اس تہذیب کے ادب و آداب میں خاص اہمیت رکھتے ہیں، سادہ اور بنی سنوری زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ اس طرح وہ معاشرے کے دل کی باتوں کو زبان دے دیتے ہیں۔ یہی ان کی مقبولیت کا ایک راز ہے:

نہ چھوڑ تو کسی عالم میں راستی کی یہ شے
عصا ہے پیر کو اور سیف ہے جواں کے لیے

دیکھ چھوٹوں کو ہے اللہ بڑائی دیتا
آسماں آنکھ کے تل میں ہے دکھائی دیتا

مقدر ہی پہ گر سُود و زیاں ہے
تو ہم نے کچھ یہاں کھویا نہ پایا

اس جبر پر تو ذوقؔ بشر کا یہ حال ہے
کیا جانے کیا کرے جو خدا اختیار دے

جو خانۂ ہستی میں ہے انساں کے لیے ہے
آراستہ یہ گھر اسی مہماں کے لیے ہے

اسی طرح شیخ و زاہد و رقیب کے روایتی مضامین بھی ان کے ہاں باندھے گئے ہیں لیکن انھیں ایسی بامحاورہ ٹکسالی زبان میں باندھا ہے کہ شعر دل کش ہو جاتا ہے:

پیر مغاں کے پاس وہ دارو ہے جس سے ذوقؔ
نامرد مرد، مرد جواں مرد ہو گیا

پہنچا ہے شب کمند لگا کر وہاں رقیب
سچ ہے حرام زادے کی رسی دراز ہے

اے ذوقؔ دیکھ دخترِ رز کو نہ منھ لگا
چھٹتی نہیں ہے منھ سے یہ کافر لگی ہوئی

ذوق کا اپنا طرز ادا ہے جو نہ غالب کا ہے اور نہ مومن کا، جو نہ آتش کا ہے اور نہ ناسخ کا۔ اس طرز ادا

میں خالص ٹکسالی اردو رنگ گھولتی ہے۔ ذوق زبان و بیان کے شعور پر حاوی ہیں۔ وہ اشعار جو ہم نے اس مطالعے میں دیے ہیں ان کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ ذوق کے ہاں خالص اردو زبان کا طرز ادا اُبھر کر سامنے آیا ہے۔ وہ خالص اردو جو فارسی و عربی کے اثرات سے آزاد ہو کر ذوق کے ہاں اپنے الگ وجود کی انفرادیت کا اظہار کر رہی ہے۔ ذوق کے ہاں فارسی عربی الفاظ کی تعداد بھی کم ہوگئی ہے۔ اضافتوں کا استعمال بھی کم ہوگیا ہے۔ لفظوں کی بندش سے، اظہار بیان کے لہجے شعر میں لطفِ ادا پیدا کر رہے ہیں۔ ہندی الاصل اردو قافیے اور ردیف سے شعر میں سادگی پیدا ہو رہی ہے جس سے ایک ایسا فطری انداز پیدا ہوا ہے، جو منفرد ہے جس میں رچاوٹ بھی ہے اور نفاست بھی مگر وہ راگ نہیں ہے جو غالبؔ کے ہاں گرمی پیدا کرتا ہے۔ اپنے دور میں ذوق نے اپنے دور کی تہذیب کی، اپنے دور کی ٹکسالی بول چال کی زبان میں ترجمانی کی ہے۔ وہ دور آج باقی نہیں رہا لیکن زبان کا وہ روپ، جو ذوق کے ہاں اُجاگر ہوا، آج بھی زندہ ہے اور ذوق کی انفرادیت کے گُن گا رہا ہے:

زبانِ ریختہ بھی کی زبانِ پارسی اُس نے
محبت ذوقؔ کو از بس کہ ہے شاہِ ولایت سے

اردو زبان کا جدید معیاری روپ ذوق کی دین ہے۔ خود داغ کی زبانِ شاعری کا سرچشمہ بھی ذوق کی شاعری ہے۔

قصائدِ ذوق:

جو کام محمد حسین آزادؔ نے ذوق کی غزلوں کے ساتھ کیا وہی کام قصیدوں کے ساتھ بھی کیا اور انھوں نے خود قصیدے کہہ کر اپنے ''دیوانِ ذوق'' میں شامل کر دیے اور یہ بھی لکھ دیا کہ اس قصیدے نے ''افسوس کہ نظر ثانی سے نور نہ پایا'' [۶۱] یا کہہ دیا کہ ''کئی شعر مسودۂ موجودہ میں نہ تھے۔ بندۂ آزاد کو ان کی زبانی سنے ہوئے یاد تھے، وہ بھی درج کیے'' [۶۲] کہیں لکھ دیا کہ یہ قصیدہ ''اکبر شاہ مرحوم کی تعریف میں ہے۔ افسوس کہ نظر ثانی سے محروم رہا۔ آغاز جوانی کا کلام ہے'' [۶۳] ایک جگہ لکھا کہ ''اکبر شاہ مرحوم کی مدح ہے۔ عالمِ شباب کا کلام ہے اور نظر ثانی سے محروم ہے'' [۶۴]۔ ''دیوانِ ذوق'' مرتبہ آزاد میں ''پہلے بارہ قصیدے (آخری مخمس کو چھوڑ کر جو سہواً تمت سے پہلے درج ہوگیا ہے)۔ ذوقؔ کے نہیں آزادؔ کے کہے ہوئے ہیں۔ قصیدہ نمبر۱۴ تا ۲۴ (گیارہ قصیدے) ذوق کے مصدقہ قصیدے ہیں جو دوسرے مآخذ میں بھی مل جاتے ہیں'' [۶۵]۔ ہم نے قصائدِ ذوق کے مطالعہ کی بنیاد مصدقہ قصائد ذوق پر رکھی ہے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ان کا کم و بیش سارا کلام ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں ضائع ہوگیا تھا۔ جتنے مصدقہ قصائد موجود ہیں انھیں دیکھ کر بلا شبہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ نصرتیؔ دکنی کو چھوڑتے ہوئے وہ اُردو کے دو بڑے قصیدہ گویوں میں سے ایک تھے اور انھوں نے اپنے قصائد میں نہ صرف فارسی قصیدہ گویوں مثلاً انوریؔ و خاقانیؔ کا اثر قبول کیا بلکہ سودا کی قصیدہ گوئی سے بھی فیض

اُٹھایا مثلاً ''زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر'' انوری کی زمین میں ہے اور ''واہ وہ کیا معتدل ہے باغِ عالم کی ہوا'' خاقانی کی زمین میں ہے۔ خاقانی کا اثر ان کے مزاج اور طرز پر نمایاں ہے۔ خاقانی کی علم پسندی ذوق کے قصائد کی بھی عام خصوصیت ہے۔ انھوں نے ایک قصیدے میں عربی قصیدہ گویوں کا بھی ذکر کیا ہے۔ عربی قصائد کا اثر بھی ذوق کے قصائد پر واضح ہے جو سودا کے ہاں نہ ہونے کے برابر ہے۔ سودا کا ماخذ زیادہ تر فارسی قصیدہ ہے جب کہ ذوق نے عربی اور فارسی دونوں کا اثر قبول کیا ہے اور ساتھ ہی سودا سے بھی اثر لیا ہے۔ ان اثرات کو ذوق کے قصائد میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ ذوق نے یہ سب اثرات قبول کرنے کے ساتھ قصیدے میں اپنی انفرادیت کو بھی برقرار رکھا ہے۔ سودا کے قصائد پر فارسی کا اثر بہت گہرا ہے۔ ذوق نے بھی نئے نئے مضامین باندھے ہیں اور قدرتِ بیان سے اپنے قصیدوں میں رنگ بھرا ہے لیکن ان کے ہاں فارسی و عربی اثرات اردو زبان کی قوتِ اظہار میں جذب ہو جاتے ہیں اور اسی لیے ان کے اظہار بیان میں اُردو پن نمایاں رہتا ہے۔ اظہار بیان کی سطح پر ذوق کی یہ وہ انفرادیت ہے جو انھیں دوسرے قصیدہ گویوں سے الگ و ممتاز کرتی ہے۔

جلد دوم میں ہم سودا کے ذیل میں صنفِ قصیدہ پر سیر حاصل بحث کر آئے ہیں۔ یہاں اتنا دہرانا کافی ہے کہ شاہی زمانے میں قصیدہ سب سے اہم صنفِ سخن تھی۔ جس شاعر نے قصدہ نہ لکھا وہ ادھورا شاعر سمجھا گیا۔ اسی لیے غالب نے کہا تھا کہ ''جو قصیدہ نہیں لکھ سکتا اس کو شعرا میں شمار کرنا نہیں چاہیے اور اسی بنا پر وہ شیخ ابراہیم ذوق کو پورا شاعر اور شاہ نصیر کو ادھورا شاعر جانتے تھے'' [۶۶] اور اسی لیے خود محمد حسین آزاد نے خواجہ میر درد کو ''آبِ حیات'' میں آدھا شاعر لکھا ہے۔

''قصیدہ وہ طویل نظم ہے جس میں کسی کی مدح یا ہجو کی جاتی ہے یا پند و نصیحت اور شکایت روزگار کے مضامین درج کیے جاتے ہیں اور ان باتوں کو گہرے مضامین اور لفظی و معنوی صنائع بدائع کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے جن سے شاعر کے زورِ طبیعت کا اظہار ہوتا ہے۔ قصیدے میں فصاحت، بلاغت اور متانت تینوں باتوں کا خیال رکھا جاتا ہے'' [۶۷] اسی لیے قصیدہ ایک مشکل فن ہے۔ اس کا تعلق چونکہ دربار سے ہوتا ہے جہاں شاعر، درباریوں کی موجودگی میں اسے پیش کرتا ہے اور بادشاہ یا نواب کو متوجہ کرنے کے لیے اپنے فن کا کمال دکھاتا ہے۔ بادشاہ یا نواب کی خوشنودی حاصل کرنا شاعر کا مطمعِ نظر ہوتا ہے اس لیے قصیدہ کی ہیئت، طرز بیان اور معیارِ شاعری پر خاص توجہ دی جاتی ہے۔ اردو زبان میں جب قصیدہ گوئی شروع ہوئی تو اس کے سامنے فارسی قصائد معیارِ سخن تھے جب کہ فارسیوں نے اپنا معیار عربی قصیدہ کی روایت سے بنایا تھا۔ قصیدے میں زور بیان، قوتِ ادا، کیفیت نشاط اور ندرتِ موضوع کے ساتھ ساتھ قصیدہ سننے والوں میں گہری دلچسپی پیدا کرنے اور اُسے آخر تک برقرار رکھنے والی شگفتگی بھی ہونی چاہیے۔ قصیدہ چونکہ طویل نظم ہے اس لیے اس کے مختلف حصوں میں ہم آہنگی اور توازن بھی ضروری ہے تاکہ اس توازن سے وحدتِ اثر پیدا ہو سکے۔ قصیدے کا دائرہ غزل سے زیادہ وسیع ہے اور ہیئت کے اعتبار سے یہ طویل نظم کا ایک مکمل نمونہ ہے۔

قصیدے کے اپنے اجزائے ترکیبی ہوتے ہیں۔ پہلا شعر غزل کی طرح مطلع ہوتا ہے۔ مطلع ایسا اچھا و پُر اثر ہونا چاہیے کہ سننے والا اسے سن کر پھڑک اُٹھے۔ اگر قصیدہ گو نے ایک سے زیادہ مطلعے کہے ہیں تو یہ بات قصیدے کو خوب تر بناتی ہے۔ قصیدے کا ابتدائی حصہ ''تشبیب'' کہلاتا ہے جس میں سننے والے کو متوجہ کرنے کے لیے خوب صورت انداز میں بہار، شکایتِ زمانہ، عشق و حسن کی کیفیت یا کوئی ایسا ہی دلچسپ موضوع بیان کیا جاتا ہے تاکہ سامع کی توجہ پوری دلچسپی کے ساتھ برقرار رہے۔ تشبیب کو پیش کر کے قصیدے کا رُخ دوسری طرف موڑا جاتا ہے۔ اسے ''گریز'' کہتے ہیں۔ گریز مشکل کام ہے جس برجستگی اور خوب صورتی کے ساتھ شاعر تشبیب کے رُخ کو موڑ کر مدح کی طرف آنے کا راستہ ہموار کرے گا اتنا ہی وہ کامیاب اور قصیدہ پراثر ہوگا۔ گریز کے ساتھ ہی مدح شروع ہو جاتی ہے۔ مدح میں ان تمام پہلوؤں کو حسن بیان کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے جس سے ممدوح خوش ہو۔ یہاں ان تمام چیزوں کی تعریف کی جاتی ہے جن سے اس کی عظمت و جلالت کا رُعب قائم ہو اور جن میں فوج، گھوڑا، ہاتھی، شمشیر وغیرہ شامل ہوتے ہیں۔ مدح کے بعد ''حسنِ طلب'' آتا ہے جس میں شاعر اپنا مدعا اس طرح بیان کرتا ہے کہ ممدوح اسے پورا کر دے اور پھر ''دعا'' کے ساتھ ''مقطع'' آتا ہے جو ''مطلع'' ہی کی طرح پرزور و برجستہ ہونا چاہیے تاکہ قصیدے کا اثر اتنا گہرا ہو کہ ممدوح اس کے سحر میں گرفتار رہے۔ یہ فسوں سازی مقطع کی ضرورت ہے۔

ذوق نے جو قصیدے لکھے وہ قصیدے کی روایت و ہیئت کے مطابق ہیں اور ان میں اپنی مشاقی و قادرالکلامی سے وہ زور باندھا ہے کہ اردو ادب کی تاریخ میں سودا کے ساتھ ذوق کا نام آتا ہے۔ ذوق نے کوئی قصیدہ حمد، نعت یا منقبت میں نہیں لکھا۔ ان کے سارے قصیدے آخری مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر کی مدح میں ہیں یا پھر شہزادوں کی شادی کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ ان کا ممدوح صرف ایک ہے اور وہ بہادر شاہ ظفر ہیں۔ ان کے قصائد میں ایسے قصائد کی تعداد زیادہ ہے جو عیدالفطر یا عیدالاضحیٰ کے موقع پر پیش کیے گئے ہیں۔ ایسے قصائد بھی ہیں جو روزِ جشن یا نوروز کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ ایک قصیدہ ایسا ہے جو بادشاہ کے شفایاب ہونے پر لکھا گیا ہے۔ دو قصائد ایسے ہیں جو شہزادوں کی شادی کے موقع پر پیش کیے گئے ہیں۔ ذوق کے قصیدوں میں جو بات انھیں دوسرے قصیدوں گویوں سے الگ کرتی ہے یہ ہے کہ ان کے قصیدوں میں ''حسنِ طلب'' یا ''مدعا'' نہیں ہوتا۔ وہ مدح کے فوراً بعد ''دعا'' پر اپنے قصیدے کو ختم کر دیتے ہیں۔ مختلف قصیدوں میں ''دعا'' کے اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ ذوق بہادر شاہ ظفر سے حد درجہ عقیدت و محبت رکھتے اور ان کے پوری طرح وفادار تھے۔ اپنے مشہور قصیدے میں جو غسلِ صحت (۱۸۵۳ء) [۶۷ الف] کے موقع پر پیش کیا گیا اور جس کا مطلع یہ ہے:

زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر
عیاں ہو خامے سے تحریرِ نغمہ، جائے صریر

''دعا'' اس طرح کرتے ہیں کہ وہ دل کی آواز معلوم ہوتی ہے۔ یہی آواز سارے قصیدے میں محسوس ہوتی

ہے:

نہ ہے ثنا کے لیے تیری اختتام و تمام
نہ ہے دعا کے لیے تیری انتہا و اخیر
مگر یہ ذوقِ ثنا خج و مدح خواں تیرا
غلام، پیر کہن سال، اک فقیر حقیر
کرے ہے دل سے دعا یہ سدا فقیرانہ
سنا ہے جب سے کہ رحمِ خدا دعائے فقیر
الٰہی آپ پہ ہوتا زمیں، زمیں کو ثبات
زمیں پہ تا ہو فلک اور فلک کو ہو تدویر
فلک پہ چھوڑے نہ تا دامنِ مسیح حیات
زمیں پہ خضر کی تا ہو فنا نہ دامن گیر
عطا کرے تجھے عالم میں قادرِ قیوم
یہ جاہ و دولت و اقبال و عزت و توقیر
تنِ قوی و مزاجِ صحیح و عمرِ طویل
سپاہِ وافر و ملکِ وسیع و گنجِ خطیر
جہاں مسخر و عالم مطیع و خلق مطاع
فلک موید و اختر معین و بخت نصیر

ایک اور قصیدے کے دعائیہ اشعار میں ایک شعر یہ آتا ہے جس سے حالاتِ زمانہ پر روشنی پڑتی ہے۔ یہ کسی ایسے واقعہ کی طرف اشارہ ہے جس سے ان کا ممدوح متاثر ہوا تھا اور جس نے ذوق کو بھی بے چین و مضطرب کر دیا تھا:

دل میں ہے جوشِ مضامیں تو نہایت لیکن
دل حوادث سے زمانے کے ہے بے تاب و تواں

دعائیہ مسدس میں، جس کا ہر بند دعائیہ ہے یوں محسوس ہوتا ہے کہ دعا دل کی گہرائیوں سے زبانِ قلم پر آ رہی ہے۔ اس کا آخری بند یہ ہے:

قلم۔ تا راستی پیشہ ہو اور کاغذ صفا آئیں
قلم زن تا ہو مشک افشاں و کاغذ خط سے مشک آگیں
زبان پر تا سخن ہو اور سخن میں معنی رنگیں
سخن تا داد چاہے اور تا اہلِ سخن تسکیں

ترا مداح دائم خسروا، ذوقِ سخن ور رہو
ہمیشہ تہنیت خواں دعاگو ہو، ثناگر ہو

ذوق نے قصیدہ نگاری کی اس روایت کو، جسے شمالی ہند میں سودا نے عروج دیا تھا، بہت آگے بڑھایا ہے اور چونکہ جوانی سے لے کر وفات تک ذوق کا تعلق لال قلعہ سے رہا جہاں مختلف مواقع پر انھیں قصیدے لکھنے پڑے اس لیے انھوں نے اس صنف میں اپنے استادانہ کمال اور علمی لیاقت کا معتدبہ طریقے سے اظہار کیا۔ ذوق کے قصیدوں کا مطالعہ قصیدے کی ہیئت کو سامنے رکھ کر ہی کیا جاسکتا ہے اور دیکھا جاسکتا ہے کہ انھوں نے قصیدے کے مختلف اجزائے ترکیبی کو کس طرح برتا۔ ہمارے سامنے اُن کے یہ مصدقہ بارہ قصائد ہیں جن کے پہلے مصرع یہ ہیں:

(۱) واہ واہ کیا معتدل ہے باغ عالم کی ہوا
غسلِ صحت کے موقع پر، بہادر شاہ کی ولی عہدی کے زمانے میں

(۲) پیری میں پر ضرور ہے جام شراب ناب
عید کے موقع پر، بہادر شاہ ظفر کی مدح میں

(۳) شب کو میں اپنے سر بستر خواب راحت
عید کے موقع پر، بہادر شاہ ظفر کی مدح میں

(۴) ہیں مرے آبلۂ دل کے تماشا گوہر
بہادر شاہ ظفر کی مدح میں

(۵) زہے نشاط اگر کیجیے اسے تحریر
بہادر شاہ ظفر کے غسل صحت کے موقع پر (۱۸۵۳ء)

(۶) ہے وہ مے داروئے جاں، نافع اعضا وحواس
عید کے موقع پر، مدح بہادر شاہ ظفر

(۷) ایک خورشید لقا طرفہ جوانِ ارشق
عید کے موقع پر، مدح بہادر شاہ ظفر

(۸) حبذ اساقیِ فرخ رُخ و خورشید جمال
روز جشن کے موقع پر، مدح بہادر شاہ ظفر

(۹) لاتا نیرنگ سے ہے رنگ نئے چرخ محیل
عید کے موقع پر، مدح بہادر شاہ ظفر

(۱۰) خسروا جلوہ ترا وہ طرب افزائے جہاں
عید قرباں کے موقع پر، مدح بہادر شاہ ظفر

(۱۱)	پائے نہ ایسا ایک بھی دن خوشتر آسماں

جواں بخت کی شادی کے موقع پر (دسمبر ۱۸۵۱ء)

(۱۲)	سریر آرائے گردوں جب تلک سلطانِ خاور ہو

مسدس دعائیہ، بہادر شاہ ظفر کی مدح میں

قصیدے کے کمالِ فن کی پہلی نشانی ''مطلع'' ہوتا ہے۔ مطالعۂ غزل میں ذوق کے مطلعوں کے بارے میں ہم کہہ آئے ہیں کہ ذوق مطلعوں کے بادشاہ ہیں۔ یہی خصوصیت اُن کے اُستاد شاہ نصیر کی تھی جسے ذوق نے آگے بڑھا کر ایسا مانجھا اور پختہ کیا کہ ذوق کے متعدد مطلعے ضرب المثل بن کر عوام وخواص کی زبان پر چڑھ گئے۔ قصیدے میں بھی ذوق نے وہ وہ مطلعے کہے جو اُن کی پختہ کاری اور کمال شاعری کے نمونے ہونے کے علاوہ فنِ قصیدہ گوئی کی مثال قائم کرتے ہیں۔ اُس قصیدے کا مطلع دیکھیے جو بہادر شاہ ظفر کی مدح میں بتقریب عید کہا گیا تھا۔ اس میں چار مطلعے ہیں اور چاروں موقع ومحل کے مطابق جادو جگاتے ہیں۔ ان مطلعوں میں لفظوں کی بندش اور بندش سے پیدا ہونے والی نغمگی اور نغمگی کے ساتھ تخیل کی اُڑان اور استعارہ وتشبیہ کا حسن وہ جادو جگاتا ہے کہ سننے والے کی دلچسپی گہری ہو جاتی ہے اور ان مطلعوں کے بعد آنے والے اشعار اس کی مزید توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔ ذوق کے مطلعوں میں صنائع بدائع کے حسن استعمال نے ایسی رنگینی پیدا کی ہے کہ ذوق کے قصدیے فنِ قصیدہ گوئی میں اپنا اعتبار قائم کر لیتے ہیں۔

تشبیب کو قصیدے کی تمہید کہنا چاہیے۔ تشبیب میں ذوق سننے والے کی توجہ اور دلچسپی کو برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ''سر بستر خواب راحت'' والے قصیدے میں مختلف علوم وفنون کی اصطلاحات اور اصولوں سے رنگِ شاعری پیدا کیا گیا ہے اور ساتھ ہی ''تقدیر'' کو موضوع بنا کر پھر ''بہجت'' (خوشی) کی طرف رُخ کر کے قصیدے کے رنگ کو یکسر بدل دیتے ہیں اور اس طرح سامع کی دلچسپی کو برقرار رکھتے ہیں۔ پھر ''بہجت'' کو مجسم دکھا کر، سودا کی طرح، جس حسنِ ادا سے ''سراپا'' بیان کرتے ہیں وہ قصیدے میں نیا رنگ بھر دیتا ہے اور تصویر کو شوخ وشنگ بنا دیتا ہے اور جب یہ فضا قائم ہو جاتی ہے تو شاعر ممدوح کی مدح کی طرف آتا ہے جس میں اس کی عدالت وعزم کی تعریف کر کے اس کے گرز، تلوار، گھوڑے کی تعریف کی جاتی ہے اور پھر ''دعا'' پر قصیدہ ختم ہو جاتا ہے۔ ''حسنِ طلب'' ذوق کے قصیدوں میں نہیں آتا جس سے ان مزاج کی بے نیازی اور صبر وشکر کا پتا چلتا ہے۔ ذوق کے ہاں زیادہ تر تشابیب بہاریہ ہیں جن میں ساقی ومے کے بیان سے سرمستی ونشاط کی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ یہ ساری تشابیب اُس موقع ومحل کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں جس کی وجہ سے وہ قصیدہ لکھا گیا ہے۔ بعض اہل ادب نے لکھا ہے کہ ذوق کے ہاں ''تشبیب عام طور پر بہاریہ ہے مگر وہ اپنے سننے پڑھنے والوں کو بہار سے کم آشنا کر سکے ہیں'' [۶۸]۔ لیکن ان کی بہاریہ تشبیبوں پر غور کیا جائے تو ان کی نوعیت یہاں اس لیے مختلف ہے کہ ذوق مثنوی نہیں لکھ رہے ہیں بلکہ قصیدہ لکھ رہے ہیں جس میں بہار کو نہیں بلکہ بہار کے اثر وکیف کو اختصار سے بیان کرتے ہیں جس سے ساری فضا، سارے ماحول کا رنگ وکیفِ نشاط

سامنے آجاتا ہے۔ ذوق قصیدے میں صرف بہار کے اثر اور کیف و نشاط کو لیتے ہیں اور ان کا رُخ "گریز" کی طرف رہتا ہے تاکہ مدح کا پورا حق ادا کرسکیں مثلاً "زہے نشاط اگر کیجئے اُسے تحریر" والے قصیدے میں بہار کی یہی نوعیت ہے۔ اسے پڑھیے تو آپ میری بات سے اتفاق کریں گے۔ ذوق نے منظر کشی نہیں کی ہے بلکہ منظر سے کیفِ نشاط و انبساط اخذ کرکے اسے بیان کیا ہے۔ دربار کے تعلق سے یہ اُن کی اور قصیدہ کی ضرورت تھی۔ اگر صرف منظر کشی کی جاتی تو یہ عمل قصیدے کے مزاج سے دور جا پڑتا۔ ان کا مقصد تو ایک ایسی شگفتگی پیدا کرنا تھا کہ سامع متوجہ رہے۔ امداد امام اثر جب ذوق کے قصیدوں میں نیچرل شاعری تلاش کرتے ہیں تو ایک ایسی چیز تلاش کرتے ہیں جو وہاں نہیں ہے۔ اس کے برخلاف محسن کاکوری اسی رنگ سخن کو ذوق کے قصائد سے لیتے ہیں اور اسے نعتیہ قصیدوں میں استعمال کرکے نئے ابعاد پیدا کرتے ہیں۔ دیوانِ ذوق میں اپنی طرف سے اضافے کرکے محمد حسین آزاد نے اپنے استاد کو بہت نقصان پہنچایا ہے۔ اس سے قصیدوں کی تعداد تو بڑھ گئی لیکن یہ سب اضافے انمل بے جوڑ ہیں۔ آزاد کو وہ قدرت بیان حاصل نہیں تھی جو ذوق کا طرۂ امتیاز ہے۔

ذوق نے سارے قصیدے بہادر شاہ ظفر کی مدح میں کہے ہیں۔ انھوں نے ایک در پکڑا تھا۔ بہتر گھر نہیں جھانکے تھے اور ان کے قصائد اسی دربار کے تقاضوں کے عین مطابق لکھے گئے ہیں۔ وہ درباری شاعر ہی تو تھے۔ یہاں انھوں نے وہ کمال دکھایا کہ آج بھی اردو کے دو بڑے قصیدہ گویوں میں سے وہ ایک ہیں۔ ذوق نے ہر قصیدے کی ضرورت کو پیش نظر رکھ کر اپنے فن کا جوہر دکھایا ہے۔ جہاں تشبیب اخلاقی ہے وہاں اخلاق فلسفہ کی سطح پر رہتا ہے اور رنگ ناصحانہ ہو جاتا ہے۔ ان تمام تشابیب میں ذوق نے حیرت انگیز قدرتِ زبان و بیان دکھائی ہے۔ تشبیب ہی قصیدے کا وہ حصہ ہے جس میں شاعر رنگارنگ مضامین لاسکتا ہے۔ ذوق "روایتی" قصیدہ گو تھے اور ساری عمر اس تہذیب کی "روایت" سے وابستہ رہے جس کا عجائب گھر خود قلعۂ معلّی تھا۔ ان کے سارے قصائد اسی قلعۂ معلّی میں پڑھے اور پیش کیے گئے اور اسی دربار کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔

یہی صورت ان کے "گریز" میں دکھائی دیتی ہے۔ ان کے گریز بھی روایتِ قصیدہ کے مطابق منطقی اور فطری ہیں۔ وہ اپنے قصائد میں، لطف بیان کے ساتھ،، گریز کو ایسا ربط دیتے ہیں کہ وہ برمحل و برجستہ رہتا ہے۔ مثلاً۔ ہے وہ مے داروئے جاں نافع اعضا و حواس" والے قصیدے میں مے اور مے نوشی کے اوصاف بیان کرتے کرتے ممدوح کی طرف یوں گریز کرتے ہیں:

میں یہ کہتا ہی تھا جو دل نے مرے مجھ سے کہا
توبہ کر توبہ، نہ کر اتنی زیادہ بکواس
ایسی مردار بد افعال کا تو نام نہ لے
حامی شرع ہے وہ بادشہِ نیک انفاس

اور پھر فوراً مدح پر آجاتے ہیں:

شاہ دیں دار بہادر شہِ غازی جس نے
خانۂ توبہ و تقویٰ کو کیا محکم اساس

اسی طرح ایک اور قصیدے "ایک خورشید لقا طرفہ جوانِ ارشق" میں سراپا بیان کرتے کرتے جب وہ بیان نقطۂ عروج کو پہنچتا ہے تو اچانک یہ شعر آتے ہیں جو "گریز" کا کام کرتے ہیں:

آ کے بالیں پہ وہ طناز سراپا انداز
مجھ سے یہ کہنے لگا کیوں ہے تو غمگیں ناحق
مژدۂ عید سے ہے گلشنِ عالم میں بہار
نغمۂ عیش سے ہے بزمِ جہاں میں رونق
تو بھی کر تہنیتِ عید کا اس کی ساماں
کہ وہ ہے خسروِ دیں، حامیِ دینِ برحق

اور پھر وہ مدح پر آ جاتے ہیں۔ ان کے ہاں گریز کا یہی عمل ہے۔ وہ گریز میں اُس صناعی سے کام نہیں لیتے جو سودا اور فارسی شعرا کے ہاں ملتی ہے۔

قصیدہ کا خاص حصہ "مدح" ہوتا ہے جس کے لیے پورے اہتمام کے ساتھ تشبیب کی چاندنی بچھائی جاتی ہے۔ مدح کا عام طریقہ یہ ہے کہ ممدوح میں، مبالغے کے ساتھ، ساری صفات دکھائی جائیں۔ جس دور میں ذوق آخری مغل شہنشاہ کی شان میں قصیدے لکھ رہے تھے اس کی اصل اہمیت ختم ہو کر محض علامتی رہ گئی تھی۔ قلعۂ معلیٰ کی چار دیواری میں اس کی ساری سلطنت قائم تھی اور باقی جو کچھ ہوتا تھا وہ محض ڈراما تھا۔ ملک اب بھی ان کا ہی کہلاتا تھا لیکن اصل حکم کمپنی بہادر کا چلتا تھا۔ لوگ اب بھی بادشاہ کو اپنا بادشاہ اور شاہ جہاں کی شان و شوکت کا نمائندہ مانتے تھے۔ پہلے کے حقیقی درباروں میں یہ قصیدے عوام اور باہر کے ملکوں میں بادشاہ کی شان و شوکت، شکوہ و عظمت اور فوج و مال و دولت کا رعب قائم کرنے کا کام کرتے تھے۔ یہ ایک طرح کا سرکاری پروپاگنڈا تھا لیکن اس وقت کے دربار میں قصیدہ محض روایتِ دربار کا ایک حصہ تھا۔ جب تہذیبیں گرتی ہیں تو برسوں وہ اسی حالت میں "زندہ" رہتی ہیں جس حالت میں ہمیں قلعۂ معلیٰ کی بادشاہی نظر آتی ہے۔ یاد رہے کہ ملک الشعرا کی تنخواہ چار روپے ماہوار سے تیس تک پہنچی اور پھر آخری دنوں میں سو روپے ماہوار ہو گئی تھی۔ اب قصیدہ گویوں کو اشرفیوں میں تلوانے والے بادشاہ باقی نہیں رہے تھے۔ ان کے خزانے خالی ہو چکے تھے لیکن ذوق کے قصیدوں کی مدح پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ یہ مدح دل کی گہرائیوں سے کر رہے ہیں۔ قصیدہ کا بنیادی مقصد بھی یہی ہوتا تھا کہ وہ مدح کے مبالغے کو دوسروں کے لیے حقیقت بنا دے۔ ذوق کے قصیدے آج بھی یہی کام کر رہے تھے۔ دل سے مدح کرنے کے باعث ذوق کے ان مدحیہ حصوں میں جذبہ شامل ہو گیا ہے جس سے حسنِ شاعری بھی پیدا ہو گیا ہے۔

ذوق نے مدح میں جہاں بادشاہ کی دولت، اس کے دربار، اس کے عدل، اس کے گھوڑے، فیل،

گرز اور تلوار کی تعریف کی ہے وہاں جلال و جمال کی تعریف کے ساتھ بادشاہ کے بزرگانہ خصائص کو بھی اپنی مدح میں نمایاں کیا ہے جو ہمیں عام طور پر فارسی قصیدوں یا سودا کے ہاں نہیں ملتے۔ بادشاہ کی صفاتِ قدسیہ کے عارفانہ انداز کا ذکر ذوق کے قصائد کی اہم خصوصیت اور انفرادیت ہے۔ ان صفات کو وہ طرح طرح سے بیان کرتے ہیں:

دعوتِ صدق پہ لائے ترے ایماں تصدیق
دست، ہمت پہ کرے تیرے سخاوت بیعت
تجھ سے راضی ہے خدا اور خدا کا محبوب
تیرا حامی ہے نبی اور نبی کی عترت
قوت روح ملائک چمن قدس میں ہو
ذات قدسی کا ترے عطر قبائے عفت

بادشاہ کے تقویٰ کے ساتھ اس کے علم وحکمت اور علم ظاہر وعلم باطن کی بھی تعریف کی ہے۔

ان مدحوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ذوق روایتی مدح کے ساتھ ساتھ میں واقعیت کو بھی قائم رکھتے ہیں۔ بہادر شاہ ظفر کی شاہانہ شان وشوکت تو وہ نہیں تھی جس کا بیان مدح میں کیا جارہا تھا لیکن اس کے علم و عرفان، اس کی خطاطی، اس کی شاعری ایک حقیقت تھی اور یہی بادشاہ کی اصل مدح تھی۔ مدح کا یہ واقعیاتی پہلو ذوق کی انفرادیت ہے:

ترے ہے خامۂ طغرانگار میں یہ زور
جو کھینچے ایک روش خط منحنی وہ لکیر
تو اس سے ایسے ہوں اشکال ہندسی پیدا
مٹادے دیکھ کے اقلیدس اپنی سب تحریر
وہ روشنی ترے خط میں کہ ابن مقلہ اگر
لگائے آنکھوں سے سرمے کی جا تری تحریر
تو ہو یہ نور بصارت کہ پڑھ لے حرف بہ حرف
جو ہووے لوح جبیں پر نوشتۂ تقدیر
رقم میں گر ترے اوصاف کے قصور کرے
زبانِ خامہ عطارد کی ناک میں دے تیر

واقعہ نگاری کی ایسی ہی صورت اس قصیدے میں ملتی ہے جو شہزادہ جواں بخت کی شادی کے موقع پر کہا گیا تھا جس میں برات کے رسوم اور شادی کے اہتمام کا دلچسپ نقشہ کھینچا گیا ہے۔ ذوق کے قصائد میں قلعۂ معلی کی معاشرت اکثر بیان میں آتی ہے لیکن واقعیاتی رنگ واثر کے باوجود یہ رنگِ سخن قصیدہ نگاری میں ضمنی حیثیت

رکھتا ہے۔ ذوق کے قصائد کی اہمیت یہ ہے کہ اپنی صناعی اور مشاقی سے کلام میں ایسا لطف پیدا کرتے ہیں کہ وہ ادب کی تاریخ میں صنفِ غزل کے ساتھ صنفِ قصیدہ میں بھی اپنا لوہا منوا لیتے ہیں۔ انھوں نے قصیدے کو قدما کی طرح برتا مگر اس میں کچھ تبدیلیاں اور اضافے بھی کیے جو ان کے ماحول کی ضرورت کے مطابق بھی تھے اور ان کی طبیعت کے رجحان کے آئینہ دار بھی۔ اس طرح انھوں نے قصیدے میں جدت پیدا کر کے اپنا امتیاز قائم کر لیا۔ سودا کے قصیدوں کی سی شان تو ذوق کے ہاں نہیں ہے لیکن ان کے قصیدے سودا کے قصیدوں سے زیادہ متانت اور توازن کے حامل ہیں۔ ان کی زبان اور ادائے بیان میں وہ نفاست ہے جو سودا کے ہاں نہیں ملتی۔ وہ لفظوں کے جماؤ سے ایسی نغمگی پیدا کرتے ہیں کہ بیان منہ سے بول اُٹھتا ہے۔ زبان و بیان کے تعلق سے یہ ذوق کا خاص فن ہے:

یہ کہنہ و سیاہ، وہ خوش رنگ و نو بہ نو
فائق ہو کیا سبوچۂ ساچق پر آسماں
طالع سدا مساعد و عالم سدا مطیع
کوکب ہمیشہ یار ترا یاور آسماں

فنی اعتبار سے ذوق کے قصائد اپنے اجزائے ترکیبی سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے ان میں اردو پن نمایاں ہے۔ سودا کے بیان پر فارسی عربی زبانیں حاوی ہیں ذوق کے ہاں اردو پن حاوی ہے۔ ذوق کے ہاں اردو زبان اپنے لہجوں اور ترکیبِ نحوی کے ساتھ، ساری زبانوں کا عادِ اعظم مشترک بن کر، اپنے وجود کو قائم و دائم کر لیتی ہے۔ یہ کام ان کی غزل نے بھی کیا اور ان کے قصائد اور دوسری اصنافِ سخن نے بھی انجام دیا اور اس وجہ سے اردو شاعری میں ان کا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔

رہتا سخن سے نام قیامت تلک ہے ذوقؔ
اولاد سے رہے یہی دو پشت چار پشت

دوسری اصنافِ سخن:

ذوقؔ نے نہ صرف قصیدہ و غزل میں اپنی خداداد صلاحیتوں کا، پوری متانت کے ساتھ، اظہار کیا ہے بلکہ دوسری اصنافِ سخن جیسے قطعہ، رباعی میں بھی اسی قوت و صلاحیت کا اظہار کیا ہے۔ ان کا کلام چونکہ دست بُرد زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا اس لیے یہ تو کہا نہیں جا سکتا کہ کس صنف میں کتنا کلام تھا لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ذوق نے جس صنف کو ہاتھ لگایا اس کا حق ادا کر دیا۔ ان کی چند رباعیاں ملتی ہیں لیکن ان میں بھی، زبان پر چڑھ کر یادرہ جانے کی تخلیقی قوت موجود ہے اور ساتھ ہی وہ فن کے معیار پر بھی پوری اُترتی ہیں۔ اخلاق اور زندگی کے تجربوں کا نچوڑ ان کے موضوعات ہیں جن کا اندازہ ان تین رباعیوں سے کیا جا سکتا ہے:

دنیا کے الم ذوق اُٹھا جائیں گے
ہم کیا کہیں کیا آئے تھے کیا جائیں گے
جب آئے تھے روتے ہوئے آپ آئے تھے
اب جائیں گے اوروں کو رُلا جائیں گے

اس جہل کا ہے ذوق ٹھکانا کچھ بھی
ہم پڑھ کے ہوئے عالم، نہ دانا کچھ بھی
ہم جانتے تھے علم سے کچھ جانیں گے
جانا تو یہ جانا کہ نہ جانا کچھ بھی

ذیل کی رباعی تو عام ہے اور عام طور پر غلطی سے میر انیس سے منسوب کی جاتی ہے اور اکثر لوگوں کی زبان پر چڑھی ہوئی ہے:

کیا فائدہ فکرِ بیش و کم سے ہو گا　　ہم کیا ہیں جو کوئی کام ہم سے ہو گا
جو کچھ کہ ہوا، ہوا کرم سے تیرے　　جو کچھ ہو گا ترے کرم سے ہو گا

یہی ذوق کا وہ لہجہ ہے جو عام زبان کو استعمال کرنے کی وجہ سے میر انیس کے ہاں بھی در آیا ہے۔ یہی صورت ان کے قطعات کی ہے۔ ان میں بھی ذوق نے اپنے دور کی تہذیب اور اس کے اندازِ نظر کی ترجمانی کی ہے۔ زبان و بیان کا رنگ بھی وہی ہے جو ان کی غزلوں میں ملتا ہے۔ کچھ قطعات چار مصرعوں پر مشتمل ہیں جن میں سے دو یہ ہیں:

جن کو اس وقت میں اسلام کا دعویٰ ہے کمال
غور سے دیکھو تو اے ذوق ہے ان کا یہ حال
جس طرح سے کہ ہنسا دینے کو بے دینوں کے
نقل کرتا ہو مسلمان کی کافر نقال

تو بھلا ہے تو بُرا ہو نہیں سکتا اے ذوق
ہے بُرا وہ ہی کہ جو تجھ کو برا جانتا ہے
اور اگر تو ہی بُرا ہے تو وہ سچ کہتا ہے
کیوں بُرا کہنے سے تو اس کے برا مانتا ہے

کسی خیال، موضوع یا بات کو بول چال کی زبان میں بیان کرنے کی جو قدرت ذوق کو حاصل تھی اور جس طرح وہ کم سے کم موزوں ترین لفظوں میں اپنے تجربے، مشاہدے یا بات کو کہہ دیتے ہیں اور انھیں فارسی عربی الفاظ کے سہارے کی ضرورت نہیں پڑتی، یہ اُن کا کمالِ فن ہے۔ ان کے دو مصدقہ طویل قطعات بھی ملتے ہیں جو عام طور پر نصابی کتابوں میں بھی شامل ہیں اور ہیئت و مزاج کے لحاظ سے آج کی اصطلاح میں "نظمیں" ہیں۔ ان

میں سے ایک قطعہ وہ ہے جس کا موضوع ''شب تنہائی'' ہے۔ اس قطعہ میں ذوق کی شاعری کی ساری خصوصیات سمٹ کر ایک جان ہوگئی ہیں۔ یہ قطعہ ان کی قوت تخیل اور ان کے طرز ادا کی نمائندہ مثال ہے۔ اس سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ اگر ذوق، مروجہ رسم شاعری سے ہٹ کر، اپنے اس مزاج کا شاعری میں اظہار کرتے تو وہ شاعری میں ایک اور دنیا آباد کرتے۔ اس میں جس طرح شب ہجر کی کیفیت کو نظم گوئی کے لحاظ سے، ارتقائی صورت دے کر بیان کیا ہے اور جس نقطۂ عروج پر لا کر اس قطعہ (نظم) کو ختم کیا ہے اسے جدید اردو نظم کی پہلی مثال کہنا چاہیے۔ یہ قطعہ (نظم) ذوق کے پورے دور اور خود ذوق کی زندگی کی بھی علامت ہے۔ بہادر شاہ ظفر کا دور ایک تہذیب کے خاتمے اور تاریکی کا دور تھا اور اس میں ذوق کی روح مجروح اور مضطرب تھی۔ مایوسی چاروں طرف چھائی ہوئی تھی جو شب ہجر سے گزرتے ہوئے فرد یا معاشرے کو خودکشی کی طرف مائل کر رہی تھی لیکن جاں کنی کی کیفیت کے باوجود: ع یقیں ہے صبح تک دے گی نہ جینے، جان و قلب کا رشتہ برقرار رہتا ہے اور اسی حالت میں مسجد سے صبح کی اذان کی آواز آتی ہے۔ اور اسی کے ساتھ ''یمن و فرخی'' ''صبح وصل'' کی بشارت دیتے ہیں: ع ہوئی ایسی خوشی اللہ اکبر، جس سے جاں کنی کی کیفیت دور ہو جاتی ہے اور خود ''خوشی'' خوش ہو کر کہنے لگتی ہے:

مؤذن مرحبا بروقت بولا تری آواز مکے اور مدینے

یہ اس بات کا اشارہ ہے کہ شاعر نے بدلتے ہوئے دور کی صبح دیکھ لی ہے۔ صبح کی اذان نئے دور کی نوید دیتی ہے۔ اس ''نظم'' میں تسلسل ہے اور آنے والے دور کی نظم گوئی کا پتا دے رہی ہے جو آزاد اور حالی کے ہاتھوں جنم لے گی۔ اس کا طرز، روایتی طرز کو ایک نیا موڑ دے رہا ہے۔ کلیم الدین احمد ذوق کی شاعری میں جذبے کو تلاش کرتے ہیں جو وہاں نہیں ہے۔ جذبہ تو عشقیہ شاعری میں ملتا ہے جیسے میر کے ہاں۔ شاہ نصیر، ناسخ اور ذوق کی شاعری تو سرے سے عشقیہ شاعری نہیں ہے تو وہاں جذبہ کہاں سے ملے گا؟ یہ لوگ تو دم توڑتی تہذیب کے ظاہری روپ کے ترجمانی کر رہے ہیں جو اس بات کا اشارہ ہے کہ اب یہ تہذیب اپنی موجود صورت میں باقی نہیں رہے گی۔ اس لیے یہاں جذبے کو تلاش کرنا ایک بے معنی فعل ہے۔ ذوق کی شاعری کی ''نثریت'' ہی پر جدید نظم گوئی اپنی بنیاد رکھتی ہے اور ان کے شاگرد محمد حسین آزاد یہ کام کرتے ہیں۔ اسی لیے ذوق آنے والے دور کی شاعری کے ''پیش رو'' بھی ہیں۔

یہ مطالعہ ادھورا رہ جائے گا اگر ذوق کے ''سہرے'' کا یہاں ذکر نہ کیا جائے جو غالب کے جواب میں لکھا گیا تھا اور لاکھوں سہروں میں سے، جو اردو زبان میں شادی بیاہ کے موقع پر لکھے گئے، یہی دو سہرے ایسے ہیں جو آج بھی زندہ باقی ہیں ورنہ سہرا تو بعدِ نکاح تقریب شادی میں پڑھے جانے کے بعد کچھ دن حجلۂ عروسی میں رکھا رہتا ہے اور پھر وقت کے ساتھ ساتھ زمانے کی نذر ہو جاتا ہے۔

ذوق اور غالب کے یہ دونوں سہرے بہادر شاہ ظفر کی ملکہ زینت محل کے بیٹے شہزادہ جواں بخت کی شادی (دسمبر ۱۸۵۱ء) کے موقع پر لکھے گئے تھے [۶۹]۔ جس کی مختصر تفصیل یہ ہے کہ ملکہ زینت محل نے مرزا

غالب سے فرمائش کی وہ شادی کے موقع کے لیے ایک "سہرا" لکھ دیں۔ غالب نے بارہ شعر کا ایک سہرا لکھ کر ملکہ کی خدمت میں پیش کر دیا، جس کا مقطع یہ تھا:

ہم سخن فہم ہیں غالبؔ کے طرف دار نہیں
دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بڑھ کر سہرا

ملکہ نے یہ سہرا بادشاہ کو دکھایا تو وہ مقطع پر کھٹکے اور یہ جانا کہ غالب نے انھیں اور ان کے استاد ذوق کو دعوتِ مبارزت دی ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے اسے ذوق کو دکھایا اور سہرا کہنے کی فرمائش کی۔ ذوق نے پندرہ شعر کا ایک سہرا لکھ کر بادشاہ کے حضور میں پیش کر دیا جس کا مقطع یہ تھا:

جس کو دعویٰ ہو سخن کا یہ سنا دے اس کو
دیکھ اس طرح سے کہتے ہیں سخن ور سہرا

یہ مرزا غالب کو ذوق کا جواب تھا۔ یہ بات کہ بہادر شاہ ظفر کو غالب کا یہ دعویٰ ناگوار گزرا تھا اور بات اتنی بڑھ گئی تھی کہ بادشاہ کی ناگواری کو دور کرنے کے لیے غالب کو ایک قطعہ جو ایک طرح سے معذرت نامہ ہے، لکھنا پڑا تھا اور جو "بیانِ مصنف" کے عنوان سے "دیوانِ غالب" میں آج بھی موجود ہے اور جس کے یہ شعر اس چشمک کی داستاں سنا رہے ہیں:

منظور ہے گزارشِ احوالِ واقعی
اپنا بیانِ حسنِ طبیعت نہیں مجھے
کیا کم ہے یہ شرف کہ ظفر کا غلام ہوں
مانا کہ جاہ و منصب و ثروت نہیں مجھے
استادِ شہ سے ہو مجھے پرخاش کا خیال
یہ تاب یہ مجال یہ طاقت نہیں مجھے
جامِ جہاں نما ہے شہنشاہ کا ضمیر
سوگند اور گواہ کی حاجت نہیں مجھے
سہرا لکھا گیا زرہِ امتثالِ امر
دیکھا کہ چارہ غیرِ اطاعت نہیں مجھے
مقطع میں آ پڑی ہے سخن گسترانہ بات
مقصود اس سے قطعِ محبت نہیں مجھے
روئے سخن کسی کی طرف ہو تو رُوسیاہ
سودا نہیں جنوں نہیں وحشت نہیں مجھے
صادق ہوں اپنے قول میں غالبؔ، خدا گواہ

کہتا ہوں سچ کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے

وہ دن اور آج کا دن یہ دونوں سہرے اہلِ ادب کی دلچسپی کا مرکز ہیں اور جب بھی ذوق و غالب کا ذکر آتا ہے تو اس میں سہروں کے تعلق سے دورائیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ کچھ یہ کہتے ہیں کہ غالب کا سہرا ذوق سے بہتر ہے اور کچھ ذوق کے سہرے کو غالب کے سہرے پر ترجیح دیتے ہیں۔ اس بحث کے سلسلے میں یہ بات یاد رہے کہ ''سہرا'' ایک روایتی چیز ہے اور ذوق خود موجود مغلیہ تہذیب کے ترجمان اور ''روایتی'' (مخصوص معنی میں) شاعر ہیں جن کا براہِ راست گہرا تعلق اس تہذیب کی روایت سے ہے جس کا مرکز خود قلعۂ معلّیٰ تھا۔ قلعۂ معلّیٰ ذوق کے رنگ و مزاج کا بنیادی حوالہ ہے۔ سہرا کہنے کے لیے ذوق کا مزاج بمقابلہ غالب کے زیادہ موزوں تھا اور اسی لیے جب یہ پڑھا گیا ہوگا تو اہل محفل نے ذوق کے سہرے ہی کو پسند کیا ہوگا۔ ذوق کے سہرے میں ہلکا پھلکا پن بھی ہے اور وہ رسمیں اور روایتی باتیں بھی جو شادی کے موقع پر کی جاتی ہیں۔ اسی تہذیب کے ترجمان ہونے کے باعث ذوقؔ اپنے دور میں غالبؔ سے بڑے شاعر سمجھے جاتے تھے۔ غالب کا اپنا مزاج ہے۔ سہرا ان کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا۔ غالب کے سہرے میں، نئے نئے مضامین باندھے گئے ہیں۔ قوتِ تخیل سے زورِ بیان پیدا کیا گیا ہے لیکن یہ تقریبِ شادی کے تقاضوں کو اس طرح پورا نہیں کرتا جس طرح ذوق کا سہرا کرتا ہے۔ ایک شعر تو ذوق کے سہرے میں ایسا ہے کہ جو محفلِ شادی میں شریک سب کے دلوں کی خواہش کو پورا کرتا ہے اور جسے دلّی کی خالص ٹکسالی زبان میں رعایتِ لفظی کے ساتھ ذوق نے بیان کیا ہے:

تانبے اور بنی میں رہے اخلاص بہم
گوندھیے سورۂ اخلاص کو پڑھ کر سہرا

ذوق نے اپنے سہرے میں مبالغے اور حسن تعلیل سے بھی کام لیا ہے مگر تخلیل کی پرواز سے گریز کیا ہے اور سیدھے واقعیاتی انداز میں بات کہی ہے جسے سن کر سامعین کے منھ سے بے ساختہ واہ نکلے:

ایک کو ایک پہ تزئیں ہے دمِ آرائش
سر پہ دستار ہے، دستار کے اوپر سہرا

یہ شعر سہرے کے رنگ و مزاج کے عین مطابق ہے جس میں ذرا سی شاعرانہ چمک بھی موجود ہے۔ ذوق اور غالب کی شاعری کے مزاج میں جو فرق ہے وہی فرق ان دونوں سہروں کے مزاج میں موجود ہے۔ سہرا رسوم شادی کا ایک حصہ تھا اور جو اس رسم کی ضرورت کو پورا کرے گا اسی پر پسندیدگی کی مہر بھی ثبت ہوگی۔ ذوق کا سہرا اس ضرورت کو غالب کے سہرے سے زیادہ پورا کرتا ہے۔ امداد امام اثر کی بھی یہی رائے ہے کہ ''سہرے کے اعتبار سے اس (غالب) کا رنگ سہرے کے تقاضے کے مطابق نہیں ہے، برخلاف اس کے ذوق کا سہرا تمام تر ایسا ہے جیسا کہ سہرے کو ہونا چاہیے'' [۷۰]۔

یہاں ذوق کی ایک غزل کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے۔ یہ مسلسل غزل، غزل کی ہیئت میں ہونے کی وجہ سے تو غزل ہی کہلائے گی لیکن مزاج کے اعتبار سے اسے ''نظم'' کہنا چاہیے۔ اس کا عنوان بھی قائم کیا جا سکتا

ہے۔ اس غزل نما نظم میں ذوق نے اشاراتی انداز میں اپنے دور کی اس تحریک کو موضوعِ سخن بنایا ہے جو برسوں سے اندر ہی اندر جڑ پکڑ کر عوام میں مقبول ہو رہی تھی اور جس کا مقصد یہ تھا کہ ایک طرف مسلمانوں میں اتحاد پیدا ہو اور ساتھ ہی ہندو مسلمان متحد ہو کر انگریزوں کو سرزمینِ ہند سے نکال باہر کریں۔ اس تحریک کو اس دور کے علمائے دین چلا رہے تھے جس کے سربراہ سید احمد شہید اور شاہ اسمٰعیل تھے۔ پنڈارے، جنھیں نصابی کتب تواریخ میں لٹیرے، ٹھگ اور رہزن بتایا گیا ہے دراصل سید احمد شہید کے تیار کردہ وہ لشکری تھے جنھیں اس مقصد کے لیے تربیت دی گئی تھی۔ ۱۸۵۷ء کی تحریک آزادی بھی اسی کا نتیجہ تھی جس کے چلانے والے خاندان ولی اللٰہی سے تعلق رکھنے والے علماء تھے۔ اس دور میں علمائے وقت ہی نے اصل و مرکزی کردار ادا کیا۔ مولانا حسین احمد مدنی نے لکھا ہے کہ: ولی اللٰہی خاندان کے پس ماندگان علماء نے دوسری تحریکِ آزادی ۱۸۵۷ء میں چلائی جو ہماری بدقسمتی اور سکھوں اور مسلمان رؤسائے پنجاب کی غداری سے دشمنوں کی نگاہ میں ختم ہوگئی اور درحقیقت دب گئی'' [۷۱]۔ سید احمد شہید اس تحریکِ آزادی کے روحِ رواں تھے۔ پنڈارے امیر خاں کے جاں باز مجاہدین کا وہ لشکر تھا جسے سید احمد شہید نے روحِ اسلام پھونک کر تیار کیا تھا اور جب امیر خاں اور انگریزوں کا معاہدہ (۹ر نومبر ۱۸۱۷ء) ہوگیا جسے ۱۶ر دسمبر ۱۸۱۷ء کو نواب امیر خاں نے منظور کرلیا تو اس لشکر کو غیر مسلح کر کے چھوڑ دیا گیا جس سے وہ منتشر ہوگیا۔ سید احمد شہید امیر خاں کی بہادری اور اسلام پسندی کو دیکھ کر یہ چاہتے تھے کہ انگریزوں کو نکال کر انھیں بادشاہ بنایا جائے۔ ۱۲۴۲ھ/ ۲۷-۱۸۲۶ء جب نواب امیر خاں دہلی گئے تو ان کے ساتھ اب بھی ایک بڑا لشکر تھا جسے درہم برہم کرنے کے لیے ساتھ لایا گیا تھا۔ شاہ نصیر نے اپنے ایک شعر میں بھی اس طرف اشارہ کیا ہے:

اس کی فوجِ مژہ و چشم سے کر خوف اے دل
لشکر اُترا لبِ دریا پہ ہے پنڈاروں کا

ذوق نے اس لشکر کو اپنی نظم نما غزل میں مارانِ سیاہ اس لیے کہا ہے کہ اس لشکر میں کالی وردی عام طور پر پہنی جاتی تھی اور نواب خود سفید لباس پہنتے تھے۔ شیرانی صاحب کا یہ خیال کہ اس غزل میں ذوق نے ''ہجو ملیح'' اور ''تعریض و تشنیع'' سے کام لیا ہے [۷۲] اس لیے درست نہیں ہے کہ اس لشکر کے سپاہیوں کے سینے کے آبلوں کے ڈیرے میں غم کے لشکر کا پڑاؤ تھا اور اس لیے تھا کہ لشکریوں کو معلوم تھا کہ معاہدے کے بعد اب ان کا یہ لشکر بھی منتشر کر دیا جائے گا اور وہ اس مقصد سے دور جا پڑیں گے جو ان کے مرشد سید احمد شہید اور شاہ اسمٰعیل کا مقصدِ حیات تھا۔ مقطع میں بھی امامِ برحق کا پیدا ہونے کے حوالے سے تسبیح کے دانوں کے گرد ہو جانے کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے۔ یاد رہے کہ ۱۲ر جمادی الثانی ۱۲۴۲ھ کو اکوڑہ کے مقام پر سید احمد شہید کی امامت کا اعلان کیا گیا تھا۔ خواجہ منظور حسین کو، جنھوں نے اسی موضوع پر اردو شاعری کا وقیع مطالعہ کیا ہے، ذوق کی اسی غزل سے اپنے موضوعِ مطالعہ کی کنجی ملی تھی۔ انھوں نے لکھا ہے کہ ''اس سانحے کی پوری روداد شاعروں تک امیر خاں کے مشہور معتمد خاص اور اس کے لشکر کے مذہبی رہ نما (سید احمد شہید) کی زبانی پہنچی جب وہ امیر خاں کی

انگریزوں سے متابعت اور اس کے لشکرِ جرار کی درہمی برہمی کے بعد اس سے قطع تعلق کر کے دہلی چلے آئے اور ولی اللّٰہی خاندان کے چشم و چراغ، شاہ عبدالعزیز کی اجازت سے، ان کے حلقۂ ارادت میں شامل ہوئے اور ان کی مثال اور اثر سے، مومن اور ذوق نے ان کی تقلید کی۔ غالب کو اس زمرے میں براہِ راست شاہ اسماعیل کھینچ کر لائے۔"[۷۳] امیر خاں کا یہ لشکر اپنے مرشد (سید احمد شہید) کا ہم نوا تھا۔ جو کچھ معاہدہ ہوا اس میں وہ نواب امیر خاں کا ہم خیال نہیں تھا۔ اس زاویے سے دیکھیے تو ذوق کی یہ غزل ہندوستان کی تاریخ میں تاریخ ساز اہمیت رکھتی ہے اور جنگ آزادی (۱۸۵۷ء) کی نوید دیتی ہے۔ ساری باتیں غزل کے رمز و کنایہ میں اس طرح بیان کی گئی ہیں کہ جن تک بات پہنچنی ہے وہ پہنچ جائے لیکن انگریز حاکمانِ وقت تک نہ پہنچے جن کے خلاف علماء کی تحریک چل رہی تھی۔ اس غزل کا مزاج ذوق کی ساری دوسری غزلوں سے اس لیے مختلف ہے کہ اس میں راز کی باتوں کو گہرے اشاروں میں چھپایا گیا ہے۔ وہ غزل یہ ہے:

موئے سرمارانِ سیہ کا ایک سراسر لشکر ہے
مانگ جو ہے اک مارِ سفید اس لشکر کا سرِ لشکر ہے

آبلہ ہائے سینہ جو خیمے سے دکھائی دیتے ہیں
مزرعِ دل پر میرے پڑا اک غم کا آ کر لشکر ہے

ہووے دلِ مظلوم ہمارا کیوں نہ شہیدِ دشتِ بلا
در پے اس کے شامیوں کا وہ زلفِ معنبر لشکر ہے

دیویں موذیِ زحمت کش کو کیوں کہ نہ ایذا جمع ضعیف
دشمنِ مارِ زخم رسیدہ مور کا سارا لشکر ہے

کعبہ تو بہ خداہی رکھے آج کہ جوشِ ابر نہیں
لیک اصحاب الفیل کا سایہ دوشِ ہوا پر لشکر ہے

میں وہ شاہِ کشورِ غم ہوں یارو جس کے ساتھ سدا
جوشِ اشک کی دولت سے جوں موجِ سمندر لشکر ہے

گاہ ہجوم یاس میں ہے دل گاہ ہجوم حسرت میں
ہے یہ مردِ سپاہی پیشہ پھرتا لشکر لشکر ہے

خالِ چشمِ جاناں کا مژگاں سے تجمل دیکھو تو
اُترا پشتِ ماہی پہ کیا لے کے سکندر لشکر ہے

ہووے امامِ برحق پیدا ذوقؔ اگر تو دیکھ ابھی
ہوتا گردِ اسلامیوں کا جو سجۂ گوہر لشکر ہے

سید احمد شہید کی یہ تحریک آزادی اس دور کے سارے بڑے شعرا مثلاً ذوق، مومن، غالب، آتش، شیفتہ، ناسخ

کے ساتھ ساتھ اس دور کے دوسرے شعرا کو بھی متاثر کرتی ہے۔ اردو غزل نے یہ کام اپنے طور پر اپنے انداز سے ہمیشہ کیا ہے جسے اردو غزل کی تاریخ میں، اپنے اپنے دور کے حوالے سے، اسی طرح تلاش کیا جاسکتا ہے جس طرح خواجہ منظور حسین نے "موضوعِ سخن" میں اس تحریک آزادی کو تلاش کیا ہے۔ اردو غزل کے تعلق سے یہ یقیناً اچھوتا پہلو ہے۔

لسانی مطالعہ:

ذوقؔ نے اپنی شاعری میں عام بول چال کی زبان استعمال کر کے اُسے ایک ایسا ادبی روپ دیا کہ وہ ایک نمونہ بن گیا۔ زندہ زبان ہمیشہ بدلتی رہتی ہے اور اسی کے ساتھ بہت سے الفاظ صورتیں بدل کر استعمال میں آنے لگتے ہیں یا متروک ہو کر گوشۂ گم نامی میں جا پڑتے ہیں۔ ذوق کی زبان معیاری اردو ہے لیکن بعض الفاظ کا استعمال ایسا ہے جو ذوق کے بعد متروک ہوگیا۔ سب سے پہلے ہم "فعل" کی مختلف صورتوں کا ذکر کرتے ہیں۔

ذوق کے ہاں، غالب کی طرح "ہے" کے استعمال کی یہ صورت بھی ملتی ہے جو ان کے زمانے میں رائج تھی لیکن بعد میں متروک ہوگئی جیسے:

دے ہے:　　پانی طبیب دے ہے ہمیں کیا بجھا ہوا

کھڑکائے ہے:　　رخصت اے زنداں جنوں زنجیرِ در کھڑکائے ہے

آئے ہے:　　زخم جوشِ گریہ چھاتی پر مری بھر آئے ہے

بنے ہے:　　سرمۂ چشم کو اکب کیوں بنے ہے دودِ آہ

کہے ہے:　　جس کو تو سانس کہے ہے دلِ محزوں چلتی

صیغۂ امر میں "چک" کا دلچسپ استعمال بھی دیکھتے چلیے:

چک:　　پروانے سے کہتی تھی یہ شمع کہیں چل چک

فعل مستقبل کی چند صورتیں یہ ملتی ہیں:

بتلاؤں گا:　　قیس و فرہاد کو بتلاؤں گا کچھ عشق کی راہ

ہوئیں گے:　　ہزاروں تشنہ جگر کس سے ہوئیں گے سیراب

ہے گا:　　ذوق کو بس نزع میں بھی ہے گا تیرا انتظار

ہوئے گا:　　ہوئے گا کاغذ سوزن زدہ سینہ سارا

اب فعل کی چند دوسری صورتیں بھی دیکھتے چلیے:

بتلاؤں کا استعمال:　　نشانی کچھ دکھائی دے تو بتلاؤں یہاں ٹوٹا

سکھلاتے ہوئے: آ کھڑے ہو بام پر تم بال سکھلاتے ہوئے

دکھلاوے: صید دل کو کیوں کہ چھوڑے جب کہ دکھلاوے نہ تو

رہوے: کیا تعجب ہے پسِ مرگ بھی رہوے تو وہ

دھووے: زلفِ افعی وش کو دھووے گر وہ پُرفن آب میں

ہووے: ہووے جائے موج پیدا مارِ رہزن آب میں

پاوے: تن سے کیا جان کے جاں اپنی نکلنے پاوے

کھوے: جب تلک کھوے نہ تم قم لبِ مینا ہم کو

لیوے: لیوے اس طرح سے زانو کے تلے داب مجھے

آوے: کیوں کہ آوے شبِ ہجراں میں کہو خواب مجھے

ذوق اکثر فارسی مصادر کو، غالب کی طرح پورا استعمال کرتے ہیں۔ یہ صورت ''دیوان زادہ'' میں شاہ حاتم نے اپنے دور میں بھی متروک قرار دی تھی مگر بعد کے شعرا کے ہاں بھی اس کا استعمال ملتا ہے۔ ذوق کے ہاں فارسی مصدر کا اس طرح استعمال متروک ہونے کے باوجود ناگوار نہیں گزرتا مگر یہ بات ذوق کے مزاج کے اُردوپن سے لگا نہیں کھاتی مثلاً:

طپیدن: تامل کیجیو ذوقِ طپیدن دیکھیے کیا ہو

رفتن: شیر سیدھا تیرتا ہے وقت رفتن آب میں

مردن: جیسے مستسقی کا ہو دم تا بہ مردن آب میں

اسی طرح فارسی لفظ ''در'' کا استعمال: شب مہ ہالہ نشیں سر در گریباں ہی رہا

''از'' کا استعمال: میں ہوں کہ شرار از جگر سنگ نکالوں

تا کا استعمال: میرے سعد و نحس کچھ معلوم تا وہ دن کرے

تا جانے وہ یہ خط ہے کسی خاکسار کا

ایسے الفاظ جن کی متروک و مروج دونوں صورتیں کلامِ ذوق میں ملتی ہیں:

تلک: وہ ہم سے پردے ہی میں اب تلک رہا

جب تلک جلنے کا یہ سوختنی خوب نہیں

تک: فراقِ خُلد سے گندم ہے سینہ چاک اب تک

اب تک ہے آتشِ دل پروانہ شعلہ زن

بل بے: بل بے گریہ کہ گل زمیں ہو کر قدم گڑنے لگا

بل بے باریکی کہ گویا ہر ترا تار سخن

لوہو: برسوں یاں چشم سے ٹپکا کیا ہے لوہو گرم

جس کے اک قطرے سے سیروں چشم میں لوہو بڑھے

لہو: نوش ہم اس میں کبھو دل کا لہو کرتے ہیں

اسی طرح چند اور متروک الفاظ کا استعمال:

کبھو: کینہ ہے اس کے دل میں کبھو اور کبھی ہے صاف
جو طلسمات نہ ٹوٹے تھے کبھو ٹوٹ گئے

ٹک: ٹک دیکھ اب تو چشم حقیقت سے اس کو ذوق

لیک: لیک میں کیا کہوں اس عالمِ حیرت کے مزے
لیک ہے گم شدگی کی ابھی منزل آگے

کسو: گر درد ہے کھونا دل مضطر سے کسو کے
پانی دو پلا وار کے سر پر سے کسو کے

یاں: میں جاتا جہاں سے ہوں تو آتا نہیں یاں تک
یاں سے ہٹ جا دھوپ اے ابرِ خراماں چھوڑ کر

واں: واں سے یاں آئے تھے اے ذوق تو کیا لائے تھے
سینہ جو کیا چاک تو واں کچھ بھی نہ پایا

نہ: ، نے: چھوڑا نہ دل میں صبر نہ آرام نے قرار

جائے (بجائے): چاہیے جائے کفن چادرِ مہتاب مجھے

تلوار: نہ علم دیکھا محرم میں ہو تلواروں کا

تروار: سایہ اس کشتۂ ابرو پہ ہو ترواروں کا

ہوجیو: آشیاں ہوجیو مرغانِ ہوا کا برباد

ذوق کے کلام میں اُن کے زمانے کی بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے جس میں سے کچھ الفاظ آج متروک ہو گئے ہیں لیکن یہ وہ الفاظ ہیں جو اتنے اجنبی نہیں ہیں کہ ہم ان کو نہ سمجھ سکیں بعض کی شکلیں بدلی ہیں جیسے کبھو اور کسو میں واو کی جگہ ی آ گئی ہے۔ "تلک" آج بھی گاہ گاہ استعمال ہوتا ہے۔ ذوق نے اپنی زندگی میں اپنا دیوان مرتب نہیں کیا تھا اس لیے ان کا کلام اپنی اصل صورت میں باقی رہا۔ محمد حسین آزاد نے اس میں اپنی طرف سے اصلاحیں کر کے اور خود کہہ کر کلام ذوق کو بگاڑ دیا ہے۔

جب ذوق کا انتقال (۱۸۵۴ء) ہوا تو بادشاہ بہادر شاہ ظفر بہت روئے اور شعر و سخن سے اُن کا جی اچاٹ ہو گیا:

بے ذوق ذرا لطف نہیں شعر و سخن میں
اس رمز نہانی کو کوئی پوچھے ظفر سے

بہادر شاہ ظفر اسی تہذیب کے مرکزی انسان تھے جس تہذیب کی استاد ذوق نے بھرپور ترجمانی کی تھی۔ ظفر کو اس بات کا خود بھی احساس تھا:

گیا لطفِ سخن تو ذوق ہی کے ساتھ دنیا سے
جو تھوڑا سا رہا ہے اے ظفر کچھ تو ہمیں تک ہے

اب ذوق کے فوراً بعد اسی لیے پہلے بہادر شاہ ظفر کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] تذکرۂ بے جگر، خیراتی لال بے جگر (قلمی)، ص ۱۰۲، مخزونہ انڈیا آفس لائبریری، لندن

[۲] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۳۸۰، آزاد بک ڈپو، دسواں ایڈیشن، اکبر منڈی لاہور

[۳] ذوق سوانح اور انتقاد، ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ص ۲۳، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۳ء

[۴] ذوق کے بارے میں ایک ہم عصر اخبار کا تبصرہ، ڈاکٹر عابد رضا بیدار، ص ۳۵، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی جولائی ۱۹۵۸ء

[۵] ذوق سوانح اور انتقاد، محولہ بالا، ص ۲۵

[۶] تذکرۂ آزردہ، مفتی صدر الدین آزردہ، مرتبہ ڈاکٹر مختار الدین احمد، ص ۴۱، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۲ء

[۷] ایضاً

[۸] ایضاً

[۹] ذوق کے بارے میں ایک ہم عصر اخبار کا تبصرہ، عابد رضا بیدار، ص ۳۵، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی جولائی ۱۹۵۸ء

[۱۰] آبِ حیات، محولہ بالا، ص ۴۳۹

[۱۱] تذکرۂ آزردہ، محولہ بالا، ص ۴۱

[۱۲] کلیاتِ شاہ نصیر، جلد دوم، مرتبہ تنویر احمد علوی، غزل نمبر ۶۴، ص ۳۱۴-۳۱۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۷ء

[۱۳] جلوۂ خضر جلد اول، صفیر بلگرامی، ص ۲۳۱، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ

[۱۴] گلشنِ ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۱۴۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۱۵] ذوق سوانح اور انتقاد، ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ص ۶۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۶] مقالاتِ شیرانی، حافظ محمود شیرانی، ص ۱۳۶، جلد سوم، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۷] ذوق کے بارے میں ایک ہم عصر اخبار کا تبصرہ، ڈاکٹر عابد رضا بیدار، ص ۴۳، محولہ بالا

[۱۸] گلستانِ سخن، جلد اول، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، ص ۳۳۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۹] گلستانِ سخن جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۴۹-۳۵۰

[۲۰] ایضاً، ص ۳۴۸

[۲۱] ذوق سوانح اور انتقاد، محولہ بالا، ص ۱۲۹

[۲۲] ذوق اور محمد حسین آزاد، ڈاکٹر عابد پشاوری، ص ۱۶۹، نئی دہلی ۱۹۸۷ء

[۲۳] دیوانِ ذوق مولفہ محمد حسین آزاد، ص ۲۸، آزاد بک ڈپو لاہور ۱۹۲۲ء

[۲۴] آبِ حیات کی حمایت میں، ڈاکٹر محمد صادق، ص ۳۵۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۲۵] تفصیل کے لیے دیکھیے "آبِ حیات کی حمایت میں" محولہ بالا، ص ۳۵۰-۳۵۲

[۲۶] ایضاً، ص ۳۵۱-۳۵۲

[۲۷] ملفوظاتِ طیبات مذاق بدایونی، مرتبہ فائق بدایونی، بار دوم، ص ۳۱-۳۲، بدایوں ۱۳۵۲ھ

[۲۸] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۱۹۱-۲۱۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۹] مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد سوم، محولہ بالا، ص ۲۱۰-۲۱۱
[۳۰] مقالات شیرانی، جلد سوم، محولہ بالا، ص ۲۵۴-۲۵۵
[۳۱] ایضاً، ص ۲۶۱
[۳۲] ایضاً، ص ۲۶۱-۲۶۳، ۲۶۴
[۳۳] آب حیات کی حمایت میں، ڈاکٹر محمد صادق، ۳۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء
[۳۴] ایضاً، ص ۳۳۲
[۳۵] ایضاً، ص ۳۴۵
[۳۶] ایضاً، ص ۳۳۹
[۳۷] ایضاً، ص ۳۵۳
[۳۸] تحقیقی مطالعے، عطا کاکوی، ص ۷۵، ص ۸۱، پٹنہ
[۳۹] ذوق اور محمد حسین آزاد، عابد پشاوری، ص ۱۴۷، دہلی ۱۹۸۷ء
[۴۰] ایضاً، ص ۲۲۶
[۴۱] گلستان سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۴۴۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء
[۴۲]، [۴۳] ''ذوق کے بارے میں ایک ہم عصر اخبار کا تبصرہ'' محولہ بالا، ص ۴۷
[۴۴] جلوۂ خضر، جلد اول، محولہ بالا، ص ۳۳۲
[۴۵] گلستان سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، محولہ بالا، ص ۴۴۶
[۴۶] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۲۷۱-۲۷۳، دہلی یونیورسٹی دہلی ۱۹۶۱ء
[۴۷] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم مرتبہ محمود شیرانی، ص ۳۸۵، پنجاب یونیورسٹی
[۴۸] تذکرۂ آزردہ، مفتی صدر الدین آزردہ، مرتبہ مختار الدین احمد، ص ۴۱-۴۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۴ء
[۴۹] گلشن بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۴۰۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۳۲۸ھ/۱۹۱۰ء
[۵۰] انتخاب دواوین، امام بخش صہبائی، ص ۳۲۲، دہلی ۱۹۸۷ء
[۵۱] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۴۵۸، دہلی ۱۸۴۸ء
[۵۲] آثار الصنادید، سر سید احمد خاں، ص ۱۱۸، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۶ء
[۵۳] سخن شعرا، عبد الغفور خاں نساخ، ص ۱۶۶، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء
[۵۴] جلوۂ خضر جلد اول، صفیر بلگرامی، ص ۳۳۳، آرہ بہار ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء
[۵۵] وقت کی راگنی، محمد حسن عسکری، ص ۱۲۲، مکتبۂ محراب لاہور ۱۹۷۹ء
[۵۶] ایضاً، ص ۱۱۳
[۵۷] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۹۸، لاہور ۱۹۵۶ء
[۵۸] وقت کی راگنی، محولہ بالا، ص ۱۱۹-۱۲۰
[۵۹] کلیات ذوق (جلد اول و دوم) مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۷ء

[۶۰] کاشف الحقائق، سید امداد امام اثر، جلد دوم، ص ۱۳۲-۱۳۳، مکتبہ معین الادب لاہور ۱۹۵۶ء

[۶۱]، [۶۲] دیوان ذوق، مرتبہ محمد حسین آزاد، ص ۲۶۵، آزاد بک ڈپو لاہور ۱۹۳۲ء

[۶۳] ایضاً، ص ۲۷۱

[۶۴] ایضاً، ص ۲۸۸

[۶۵] ذوق اور محمد حسین آزاد، ڈاکٹر عابد پشاوری، ص ۱۹۰، ادارہ فکر جدید، نئی دہلی ۱۹۸۷ء

[۶۶] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، ص ۳۹۷-۳۹۸

[۶۷] بحر الفصاحت، حکیم محمد نجم الغنی خاں نجمی، ص ۸۰-۸۱، بار دوم، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۷ء

[۶۷ الف] SPEAR نے Twilight of the Moghal، میں بیماری کا یہ واقعہ ۱۸۵۳ء لکھا ہے۔ دیکھیے ص ۷۴-۷۵

[۶۸] اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، ڈاکٹر محمود الٰہی، ص ۳۲۸، مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۷۳ء

[۶۹] اس شادی کی تفصیل کے لیے دیکھیے: ''داستانِ غدر'' از ظہیر دہلوی، ص ۱۷-۱۸، محولہ بالا

[۷۰] کاشف الحقائق (جلد دوئم)، امداد امام اثر، ص ۱۸۶، مکتبہ معین الادب لاہور ۱۹۵۶ء

[۷۱] تحریکِ ریشمی رومال، حسین احمد مدنی، مرتبہ عبد الرحمٰن، ص ۱۳، کلاسیک لاہور ۱۹۶۰ء

[۷۲] مقالات شیرانی، جلد سوم، محمود شیرانی، ص ۱۸۱-۱۸۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۷۳] تحریک جدو جہاد بطور موضوعِ سخن، خواجہ منظور حسین، ص ۳-۴، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد ۱۹۷۸ء

تیسرا باب

بہادر شاہ ظفر

آخری مغل بادشاہ، نامور شاعر

''خلقت خدا کی، ملک بادشاہ کا، حکم کمپنی بہادر کا''۔ یہ وہ حقیقی صورتِ حال تھی جو شاہ عالم کے زمانے سے شروع ہوئی، اُن کے بیٹے اکبر شاہ ثانی اور پوتے بہادر شاہ ظفر تک جاری رہی اور پھر، ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد، اس طرح ختم ہوئی کہ نام کا بادشاہ قیدی بنا کر رنگون بھیج دیا گیا، جہاں چند سال بعد بے کسی کی حالت میں وہ اللہ کو پیارا ہو گیا جب تک یہ تینوں بادشاہ باری باری سے قلعۂ معلیٰ میں مقیم تھے اپنی عظمتِ رفتہ کے احساس کے ساتھ زندہ تھے۔ انگریزوں کی مسلسل یہ کوشش تھی کہ انھیں قلعہ سے نکال کر نام کی بادشاہی کو بھی ختم کر دیا جائے تا کہ ہندوستان کے اقتدارِ کلی پر پوری طرح قابض ہو سکیں۔ ان تینوں بادشاہوں کو کمپنی بہادر سے وظیفہ ملتا تھا جس سے وہ اپنے ثمر کا مشکل سے پیٹ پالتے اور ان روایتوں اور رسوم و رواج کو نبھاتے تھے جو ان کی عظمتِ رفتہ کی نشانیاں تھیں۔ بہادر شاہ ظفر کے ہاں نہ صرف کارخانہ جاتِ شاہی قائم تھے بلکہ ماہی مراتب، کتب خانہ، نذر نثار، فراش خانہ، سپاہ پلٹن، رسالہ سواران وغیرہ کے ساتھ معززینِ دربارِ معلی مثلاً وزراء، اُستاد، علماء، حکماء، عرض بیگی، کاملینِ پُرفن وغیرہ بھی، تنخواہوں کے ساتھ مختلف منصوبوں پر متعین تھے [۱]۔ جو انھیں بادشاہ ہونے کا احساس دلاتے رہتے تھے۔ دربارِ شاہی کے ادب آداب اسی طرح باقی و جاری تھے اور اسی لیے جب لارڈ ایلن برا ملاقات کے لیے بہادر شاہ کے دربار میں آئے تو انھیں کرسی پیش نہیں کی گئی کہ ایسا کرنا دربارِ شاہی کے دستور کے منافی تھا۔ اس پر لارڈ ایلن برا ناراض ہو گیا اور بادشاہ کو اُس تختِ شاہی پر، جو بہادر شاہ ظفر نے بنوایا تھا اور جس کا نام تختِ ہُمار رکھا گیا تھا، بیٹھنے کی ممانعت کر دی [۲]۔ اس سے پہلے بھی، نام کے وظیفہ خوار بادشاہ اکبر شاہ ثانی نے ۱۸۱۴ء میں حکومتِ ہند سے مطالبہ کیا تھا کہ اُن کا مرتبہ گورنر جنرل سے زیادہ ہونا چاہیے۔ اس سے وہ تضاد نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے جو حقیقی صورتِ حال اور نفسیاتی صورتِ حال کے درمیان موجود تھا۔ اب وظیفہ خوار بادشاہ کے پاس کرنے کے لیے کچھ نہیں تھا۔ اس کا سارا وقت ان تہذیبی سرگرمیوں اور رسوم و رواج میں صَرف ہوتا تھا جو پابندی کے ساتھ قلعۂ معلیٰ میں ادا کی جاتی تھیں۔ قلعۂ معلیٰ ان ساری تہذیبی و روایتی سرگرمیوں کا مرکز تھا۔ ان ساری سرگرمیوں میں شاعری کو اولیت حاصل تھی۔ پہلے حقیقی بادشاہوں کو ملکی امور کے انتظام سے اتنی فرصت کہاں ملتی تھی کہ وہ خود شاعری کریں البتہ سارے فنونِ لطیفہ کے وہ سرپرستِ اعلیٰ ضرور تھے۔ ادھر وظیفہ خوار بادشاہوں کے پاس فرصت ہی فرصت تھی اسی لیے وہ خود بھی ان فنونِ لطیفہ میں حصہ لیتے اور سرپرستی بھی کرتے تھے۔ شاہ عالم ثانی آفتاب شاعر بھی تھے

اور خطاط ونثر نگار بھی۔ اکبر شاہ ثانی بھی شاعر تھے اور شعاعؔ تخلص کرتے تھے۔ بہادر شاہ ظفر پُرگو شاعر بھی تھے اور خطاط ونثر نگار بھی۔ فنون وہنر کی سرپرستی کی وجہ سے اہلِ کمال براہِ راست یا بالواسطہ بادشاہ سے وابستہ تھے۔ اسی لیے لاکھ سوالاکھ روپیہ کا وظیفہ کم پڑتا تھا اور اکثر بادشاہ کو نجی جائیداد یا جواہرات گروی رکھ کر اپنا خرچ چلانا پڑتا تھا۔

بہادر شاہ ظفر، جن کا نام ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ تھا، اور جو اکبر شاہ ثانی کی زندہ اولادوں میں سب سے بڑے بیٹے تھے، ہندو بیوی لال بائی کے بطن سے ۲۸ رشعبان ۱۱۸۹ھ/۱۴ را کتوبر ۱۷۷۵ء بروز شنبہ، غروبِ آفتاب کے وقت پیدا ہوئے۔ ''ابوظفر'' اُن کا تاریخی نام تھا اردو زبان میں ظفرؔ اور بھاکا اور دوسری زبانوں کی شاعری میں ''شوق رنگ'' تخلص کرتے تھے۔ لال قلعہ ہی میں ان کی تعلیم ہوئی اور یہیں فارسی، عربی زبانوں کو حاصل کیا اور اسی کے ساتھ دوسرے علوم وفنون کا بھی اکتساب کیا۔ اپنے دادا شاہ عالم ثانی کی صحبت میں رہ کر شاعری وخطاطی کا شوق پیدا ہوا اور ظفر نے مختلف خطوں بالخصوص نسخ اور طغریٰ میں کمال حاصل کیا۔ اکبر شاہ ثانی کی تخت نشینی (۱۲۲۱ھ) کے ساتھ وہ ولی عہد کے منصب پر فائز ہوئے لیکن کچھ عرصے بعد اکبر شاہ ثانی (والد) اُن سے ناراض ہو گئے اور مرزا جہانگیر (بھائی) کو ولی عہد بنانے کے لیے انگریز حکام کو لکھا لیکن کوئی نتیجہ برآمد نہ ہوا۔ ۱۸۲۱ء میں جب شہزادہ کا انتقال ہوا تو اکبر شاہ ثانی نے مرزا سلیم کا نام تجویز کیا لیکن گورنر جنرل نے اس نام سے بھی اتفاق نہیں کیا اور بہادر شاہ ظفر بدستور ولی عہد رہے۔ باپ کی ناراضی کے باعث ظفر کا یہ دور بہت سخت گزرا۔ ۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷ء میں اکبر شاہ ثانی وفات پا گئے اور بہادر شاہ ابوظفر سراج الدین محمد بہادر شاہ غازی کے خطاب کے ساتھ تخت نشین ہوئے۔ اس وقت ان کی عمر ۶۲ سال تھی۔ بہت سے شعرا نے تاریخِ جلوس کہیں۔ امام بخش صہبائی نے اپنے قطعۂ تاریخ میں اس مصرع ''آمد بلب خسرو چراغِ دہلی'' کی ترکیب ''چراغِ دہلی'' سے سال جلوس ۱۲۵۳ھ نکالا۔ ظفر کا دربار بھی اسی طرح لگتا تھا جس طرح آزاد بادشاہوں کا لگتا تھا۔ ادب آداب کے بھی وہی طریقے رائج تھے۔ اسی طرح مقدمات پیش ہوتے اور ان پر بادشاہ فیصلہ دیتے۔ واضح رہے کہ یہ سب مقدمات قلعۂ معلیٰ کی چار دیواری کے اندر رہنے والے معاملات سے متعلق ہوتے تھے۔ دیوانِ خاص کا رکھ رکھاؤ بھی قدیم بادشاہوں کی روایت کے مطابق تھا۔ ان تمام رسوم و آداب اور قلعہ کی سرگرمیوں کی داستان منشی فیض الدین نے ''بزمِ آخر'' میں سنائی ہے[۳]۔

جب بادشاہ کے اخراجات اور بڑھ گئے تو انھوں نے وظیفہ بڑھانے کا مطالبہ کیا۔ انگریز تو موقع کی تاک میں تھے۔ انھوں نے اس مطالبے کے جواب میں چند شرائط بادشاہ کے سامنے پیش کیں جن کی تفصیل اسلم پرویز نے سرطامس مٹکاف کی ڈائری سے اخذ کر کے اپنی تصنیف میں درج کی ہیں[۴]۔ ان میں سے ایک یہ تھی کہ حضور والا کے شاہزادوں اور بیگمات کے اور تمام تیموری خاندان کے جس قدر دیہات، جاگیریں، باغ، کنویں اور مکانات وغیرہ ہیں سب انگیریزوں کے حوالے کر دیے جائیں اور ان کے نقشے انگریزی حکومت کو بھیجے جائیں۔ یہ جائیداد ناقابلِ واپسی ہوگی۔ جن شہزادوں، بیگمات اور اہلِ خاندان کی تنخواہیں مقرر ہیں وہ

شخص جب مرے گا تو اس کی تنخواہ بھی بحق سرکار انگریزی ضبط ہو جائے گی۔ وارثوں کو کچھ نہیں دیا جائے گا۔ ایک شرط یہ تھی کہ شاہ عالم ثانی، اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی اولاد کے علاوہ ان سب لوگوں کو قلعہ سے نکال دیا جائے گا جو شاہ عالم ثانی سے پہلے بادشاہوں کی اولاد ہیں اور قلعے میں آباد ہیں۔ ہر مہینے پیدائش و موت کا گوشوارہ انگریزی سرکار کو بھیجنا ہوگا۔ ایک اور شرط یہ تھی کہ بادشاہ کو اپنے خرچ سے قلعے کے اندر انگریزی تعلیم کا ایک اسکول قائم کرنا ہوگا۔ ایک شرط یہ تھی کہ قلعہ کی مرمت اور تنخواہوں کی تقسیم آئندہ ریجنٹ کیا کریں گے [۵]۔ بادشاہ نے، جو قرض خواہوں اور بڑھتے اخراجات کے ہاتھوں پریشان تھے، مجبوراً یہ شرائط تسلیم کر لیں۔ وظیفے میں معمولی اضافے کے باوجود مالی تنگی کی صورت میں کوئی خاص فرق نہیں آیا۔ قلعہ میں قیمتی سامان کی چوریاں بڑھ گئیں اور وقت پر تنخواہیں نہ ملنے کی وجہ سے قلعہ کا نظام بھی بگڑ گیا۔ ریجنٹ کے ذریعے تنخواہوں کی تقسیم نے صورت حال کو مزید خراب کر دیا۔ جہاں سے تنخواہ ملے گی حکم بھی اسی کا چلے گا۔ بادشاہِ وقت اور کمزور ہو گیا۔

اسی زمانے میں بہادر شاہ ظفر کے بڑے بیٹے مرزا دارا بخت ۱۱؍ جنوری ۱۸۴۹ء کو وفات پا گئے۔ مرزا دارا بخت کی وفات کے بعد زینت محل نے، جن سے ۱۸۴۰ء شاہ ظفر نے ۶۵ سال کی عمر میں شادی کی تھی، اپنے بیٹے جواں بخت (ولادت ۱۸۴۱ء) کو ولی عہد بنانے کے لیے کوششیں شروع کر دیں۔ یہ وہی جواں بخت ہیں جن کی شادی کے موقع پر غالب اور ذوق نے ''سہرے'' لکھے تھے۔ یہ سلسلہ یوں ہی چل رہا تھا کہ انگریزوں نے جون ۱۸۵۲ء میں شہزادے مرزا فخرو سے، بادشاہ کو اعتماد میں لیے بغیر، خفیہ معاہدہ کر کے ولی عہد مقرر کر دیا۔ اس معاہدے کی رُو سے بہادر شاہ ظفر کی وفات کے بعد قلعۂ معلّٰی کو خالی کر کے قطب صاحب میں سکونت اختیار کرنی ہوگی۔ اس کے بعد وہ بادشاہ نہیں کہلائیں گے۔ یہ معاہدہ لارڈ ڈلہوزی کی وضع کردہ پالیسی کے مطابق تھا جو چاہتا تھا کہ جیسے جیسے موقع ہاتھ آئے سارے دیسی حکمرانوں کو ایک ایک کر کے ختم کر دیا جائے۔ واجد علی شاہ کی معزولی اور خاتمۂ شاہی بھی اسی حکمت عملی کا نتیجہ تھی۔ مرزا فخرو نے جب یہ معاہدہ کر لیا تو اس کی بھنک بہادر شاہ ظفر کے کانوں میں پڑی جس کا اظہار انھوں نے کئی اشعار میں بھی کیا ہے۔ اسی زمانے میں بادشاہ بہت بیمار پڑ گئے۔ یہ وہی شدید بیماری تھی جس سے شفایاب ہونے پر غالب اور ذوق نے قصائد پیش کیے تھے۔

اتفاق دیکھیے کہ ۱۰؍ جولائی ۱۸۵۶ء کو اچانک مرزا فخرو بھی وفات پا گئے۔ بادشاہ نے ملکہ زینت محل کے دباؤ پر ولی عہدی کے لیے جواں بخت کا نام، سب دوسرے شہزادوں کے دستخطوں کے ساتھ، پھر انگریزی حکومت کو بھیجا۔ اسلم پرویز نے نیشنل آرکائیوز دہلی کا وہ خط تلاش کیا ہے جو گورنر جنرل نے شمالی مغربی صوبہ جات کے سکریٹری کے نام لکھا تھا اور جس میں لکھا تھا ''اگر بادشاہ کے خط کا جواب دینا ضروری ہے تو اُن کو مطلع کر دیا جائے کہ گورنر جنرل مرزا جواں بخت کی ولی عہدی کو تسلیم نہیں کر سکتے۔ ساتھ ہی مرزا قویش بھی اتنے خوش امید نہ ہوں کہ وہ یہ سمجھنے لگیں کہ ان کے ساتھ بھی وہی شرائط عمل میں آئیں گی جو مرزا فخرو کے ساتھ طے

پائی تھیں۔ بادشاہ کے زندہ رہنے تک اب کسی قسم کی خط و کتابت حضور والا یا کسی اور شخص سے نہیں کی جائے گی۔ نیز یہ کہ اگر بادشاہ کا انتقال ہو جائے یا وہ قریب المرگ ہوں تو فوراً مرزا قویش کو مطلع کیا جائے اور کسی قسم کی سازش یا خوف و ہراس کو پھیلنے نہ دیا جائے لیکن مرزا قویش پر یہ واضح کر دیا جائے کہ گورنمنٹ ان کو محض شاہی خاندان کے سرپرست کی حیثیت سے تسلیم کرتی ہے اور ان کے ساتھ وہی سلوک روا رکھا جائے گا جو اُن کے بڑے بھائی مرزا فخرو کے ساتھ طے ہوا تھا۔ البتہ بادشاہ کا خطاب اور دوسری شان و شوکت ختم کر دی جائے گی اور ان کی حیثیت آلِ تیمور کے شہزادے کی رہے گی۔ جہاں تک وظیفے کا تعلق ہے بادشاہ کے انتقال کے بعد ان کو پندرہ ہزار روپے ماہوار وظیفہ ملا کرے گا'' [۶]۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ انگریزی اقتدار مغل شاہی کو، بہادر شاہ ظفر کے بعد، ہمیشہ کے لیے ختم کر دینا چاہتا تھا۔ انگریزوں نے بادشاہ کو اتنا بے بس ولاچار کر دیا تھا کہ اپنے ولی عہد کو مقرر کرنے کا اختیار بھی اب اس کے پاس نہیں رہا تھا۔ ان سب امور کے اثرات معاشرے پر پڑ رہے تھے۔ ادھر بدلے ہوئے معاشی و معاشرتی حالات سے ہر فرد متاثر ہو رہا تھا۔ خود انگریز افسروں کا رویہ بھی دیسی لوگوں کے ساتھ ہتک آمیز تھا۔ ان سب باتوں سے انگریزوں سے نفرت کا لاوا اندر ہی اندر پک رہا تھا۔ علمائے وقت نے انگریزوں سے نجات حاصل کرنے کی تحریک شروع کر رکھی تھی۔ چپاتیوں کی تقسیم اسی جہادی تحریک کا حصہ تھی۔ جب سرٹی جے مٹکاف نے چپاتیوں کی تقسیم کے بارے میں تھانے دار معین الدین حسن صاحب ''خدنگ غدر'' سے دریافت کیا تو انھوں نے لکھا کہ ''جب عمل داری مرہٹہ بدلی تو کئی مہینے پہلے اسی طرح روٹی اور چنے کا ساگ گانو بہ گانو بٹتا تھا اور یہ حقیقت میں نے اپنے باپ سے سنی تھی۔ میرے قیاس میں آتا ہے کہ یہ تقسیم چپاتی بھی شاید علامت کسی فساد کی ہو تو عجب نہیں'' [۷]۔ مسلمان اور ہندو دونوں انگریزوں کے ذلت آمیز رویے اور معاشی، معاشرتی صورتِ حال سے پہلے ہی سے ناخوش و ناراض تھے۔ جسٹن میکارتھی نے لکھا ہے کہ ''حقیقت یہ تھی کہ برعظیم ہندوستان کے شمالی اور شمال مغرب کے علاقوں میں، انگریزی اقتدار کے خلاف دیسی اقوام میں بغاوت کے جذبات موجود تھے۔ یہ محض فوجی بغاوت نہیں تھی۔ یہ بغاوت، ہندوستان پر انگریزوں کے قبضے کے خلاف، فوجی شکوہ شکایت، قومی تنفر اور مذہبی شدت پسندی کا مرکب تھی۔ اس بغاوت میں دیسی شہزادے اور دیسی سپاہ سب شریک تھے۔ اس بغاوت میں مسلمان اور ہندو، اپنے قدیم مذہبی اختلافات کو بھلا کر، عیسائیوں کے خلاف کمر بستہ ہو گئے تھے'' [۸] ادھر کمپنی بہادر کو صرف و محض اپنے منافع، درآمدات برآمدات، اجارہ داریوں اور تنخواہوں سے مطلب تھا۔ اتنا بڑا ملک ان کے قبضے میں آ گیا تھا جسے وہ اپنے استعماری و استحصالی رویے سے پوری طرح نچوڑ لینا چاہتے تھے۔ یہاں کے لوگوں کے مسائل و خواہشات کا نہ انھیں اندازہ تھا اور نہ دلچسپی۔ طاقت اور جبر سے لوگوں کو مطیع تو بنایا جا سکتا ہے لیکن ان کو وفادار نہیں بنایا جا سکتا۔

یہ صورت حال اندر ہی اندر روز بروز خراب تر ہوتی جا رہی تھی کہ ۱۸۵۶ء میں انگریزوں نے واجد علی شاہ کو معزول کر کے اودھ کی بادشاہی ختم کر دی۔ نفرت، غصے اور انگریز سے نجات حاصل کرنے کا جوش تیزی

سے بڑھ اور پھیل رہا تھا۔ انگریز کو ملک بدر کرنے کا مقصد ہر طبقے، ہر فرقے اور ہر مذہب کے لوگوں میں مشترک تھا۔ چربی والے کارتوس کو استعمال نہ کرنے والی حکم عدولی کا واقعہ فروری ۱۸۵۷ء میں بارک والی پلٹن میں پیش آچکا تھا۔ انگریزوں کو قتل اور ان کے گھروں کو جلانے کے واقعات بھی مختلف شہروں میں ہو رہے تھے۔ کانپور والا، انگریزوں کے قتل عام کا واقعہ بھی، ابھی تازہ تھا کہ یہی چربی والے کارتوس میرٹھ کی پلٹنوں کے سپاہیوں کو استعمال کرنے کا حکم دیا گیا اور جن سپاہیوں نے انکار کیا ان پر مقدمہ چلا کر لمبی لمبی سزائیں دی گئیں۔ اس پر بغاوت کا بازار گرم ہو گیا۔ سپاہی اپنی بارکوں سے نکل آئے۔ یہ ۱۰رمئی ۱۸۵۷ء کا واقعہ ہے۔ جیل کی دیواریں گرادی گئیں۔ قیدی آزاد کردیے گئے اور پھر یہی لشکر دلّی کی طرف چل کھڑا ہوا اور ۱۱رمئی کی صبح دلّی پہنچ کر جب پل پار کرنے کی کوشش کی تو بادشاہ کو پتا چلا کہ کوئی لشکر دلّی پر چڑھ آیا ہے۔ بادشاہ نے انگریزوں کو اطلاع دی اور لشکر کو سمجھا بجھا کر واپس جانے کی تلقین کی لیکن سپاہیوں کا غم و غصہ اتنا شدید تھا کہ وہ شہر میں گھس گئے اور دلّی پر قبضہ کر لیا۔ دلی پر قبضے کے فوراً بعد انھوں نے بادشاہ کو اپنا بادشاہ مان کر قیادت اُن کے سپرد کردی۔ مرتا کیا نہ کرتا۔ بادشاہ نے اسے قبول کر لیا۔ اب وہ اس بغاوت کے قائد تھے اور انھوں نے خلوصِ دل سے اسے چلانے کی کوشش کی۔ ۸۲ سالہ بوڑھا بادشاہ نادار تھا۔ اس میں تنظیمی صلاحیتیں بھی اس درجے کی نہیں تھیں کہ وہ ان پُر جوش باغیوں کو منظم کر سکتا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ لشکر جلد بکھر گیا اور ستمبر ۱۸۵۷ء میں انگریزوں نے دوبارہ دلی پر قبضہ کر کے وہ قتلِ عام کیا کہ یہ خونی داستان آج بھی لوگوں کی زبان اور تاریخ کے صفحات پر زندہ ہے۔ باغیوں کی شکست کے بعد بادشاہ نے لال قلعہ چھوڑ دیا اور ہمایوں کے مقبرے میں پناہ لے لی۔ یہیں سے بہادر شاہ ظفر اہلِ خاندان کے ساتھ گرفتار ہوئے۔ خاندان کے بیشتر افراد کو انگریزوں نے پھانسی دے دی۔ بیسیوں شہزادوں کو گولی مار کر ہلاک کردیا اور دلّی کی اینٹ سے اینٹ بجادی۔ ''کابلی دروازے سے لے کر قلعہ تک اور دریبہ سے لے کر قلعہ تک اور جامع مسجد سے لے کر دلّی دروازہ تک بلاقی بیگم کا کوچہ، خانم کا بازار، خاص بازار، خان دوران کی حویلی سے دریا گنج تک ہزارہا مکان منہدم اور مسمار کر کے دلّی کو چبوترہ بنادیا گیا اور چٹیل میدان کردیا گیا'' [۹]۔ مرزا غالب نے بھی اپنے خطوط میں اس صورت حال کو بیان کیا ہے۔

جنوری ۱۸۵۸ء میں بہادر شاہ ظفر پر مقدمہ چلایا گیا اور ۹رمارچ ۱۸۵۸ء کو اُن کے خلاف فیصلہ سنا دیا گیا کہ انھیں پھانسی دینے کے بجائے جلاوطن کر کے قید میں رکھا جائے۔ ۷راکتوبر ۱۸۵۸ء کو بہادر شاہ ظفر ملکہ زینت محل، شہزادہ جواں بخت اور دوسرے افراد کے ساتھ دلی سے روانہ ہوئے اور یہ قیدی الہ آباد اور کلکتہ ہوتے ہوئے ۹ردسمبر ۱۸۵۸ء کو رنگون پہنچے۔ رنگون میں قیدیوں کے ساتھ مناسب سلوک کیا گیا۔ اسلم پرویز نے نیشنل آرکائیوز کے ایک خط کا حوالہ دیا ہے جس میں گورنر جنرل کی یہ ہدایت برما کے گورنر کو بھجوائی گئی ہے کہ ''گورنر جنرل کی ہدایت ہے کہ ان قیدیوں کے ساتھ مہذب طرزِ عمل روا رکھا جائے۔ ان کے ساتھ کسی قسم کی بے حرمتی نہ ہو۔ ان تمام باتوں کا خیال رکھا جائے جو ان کے تحفظ کے لیے ضروری ہیں'' [۱۰]۔ یہاں قیدیوں

کو مناسب سہولتیں فراہم کی گئی تھیں لیکن قیدیوں کو قلم دوات اور کاغذ رکھنے کی سختی کے ساتھ ممانعت تھی [۱۱]۔
کپتان نیلسن ڈیوس نے، جو قیدیوں کا انچارج تھا، حکومتِ ہند کو اطلاع دی کہ شہزادہ جواں بخت اور شاہ عباس ''دونوں شہزادے انگریزی سیکھنے کے خواہش مند ہیں۔ لہٰذا برٹش گورنمنٹ کے لیے یہ نادر موقع ہے کہ انھیں انگریزی سکھائے جس کے ذریعے وہ اپنی تہذیب، اپنی روایات، اپنی زبان اور اپنے لوگوں سے لاشعوری طور پر رشتہ منقطع کر کے ذہنی طور پر انگریزی زبان اور تہذیب کا ایک حصہ بن جائیں گے'' [۱۲]۔

رنگون آنے کے بعد سے بہادر شاہ ظفر کی صحت متواتر گر رہی تھی۔ ۳/ نومبر ۱۸۶۲ء کو حلق پر فالج کا اثر ہو گیا جس سے کھانے پینے میں تکلیف ہونے لگی اور اسی حالت میں کم و بیش چار سال قیدِ فرنگ میں رہ کر ۷/ نومبر ۱۸۶۲ء کو بروز جمعہ صبح پانچ بجے ان کا انتقال ہو گیا اور اسی دن شام کو چار بجے ان کی تدفین عمل میں آئی۔ ان کی قبر کو ہموار کر دیا گیا تا کہ کوئی اس کا نشان باقی نہ رہے:

روشن ترے فروغ سے کیوں کر نہ ہو جہاں
تو ہی ظفر ہے خانۂ تیمور کا چراغ

بہادر شاہ ظفر کی یہ بپتا ان کا مقدر تھی اور اسی مقدر کے ساتھ مغلیہ سلطنت ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

بہادر شاہ ظفر عظمتِ رفتہ کی آخری نشانی تھے۔ مزاجاً رحم دل، بامروت، غریب پرور، وسیع المشرب اور خلیق تھے۔ نخوت و غرور نام کو نہ تھا:

اے ظفر خاک سے انساں کا بنا ہے پتلا
خاکساری ہی سے دنیا میں ہے انساں کی نمود

یہی عجز و انکسار ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ نماز روزے کے پابند تھے۔ شراب کو کبھی ہاتھ نہیں لگایا۔ تقویٰ، طہارت و عبادت کی طرف طبیعت مائل تھی۔ اسی لیے غالب نے انھیں ''شاہِ دیں دار'' کہا تھا۔ وہ مولانا فخر الدین سے بیعت تھے اور چار ہزار روپے سالانہ ان کو اور ان کے بعد ان کے بیٹے اور پوتے کو بھجواتے تھے۔ یہ سلسلہ آخر وقت تک جاری رہا لیکن زہد و تقویٰ کے ساتھ رقص و موسیقی سے دلچسپی بھی برقرار تھی۔ خود بھی موسیقی پر نظر رکھتے تھے۔ ان کی ٹھمریاں شمالی ہند میں بہت مقبول تھیں۔ منشی فیض الدین نے لکھا ہے کہ ''عشاء کا وقت آیا۔ نماز وظیفے سے فارغ ہوئے۔ ناچ گانے کی تیاری ہوئی۔ تان رس خاں چوکی کے طائفے حاضر ہوئے۔ ناچ ہونے لگا...... ڈیڑھ پہر رات کی توپ چلی، دھائیں۔ پھر اسی طرح خاصے کی تیاری ہوئی۔ خاصہ کھایا۔ بھنڈا نوش کیا۔ وہی گھنٹے بھر پیچھے آبِ حیات مانگا۔ آدھی رات کی نوبت بجنی شروع ہوئی۔ آرام فرمایا۔ چٹکی، کلی، داستان ہونے لگی...... '' [۱۳] تقویٰ اور رقص و موسیقی کا یہ تضاد اس لیے تھا کہ یہ بھی عظمتِ رفتہ کی روایت کا حصہ تھا۔ ایسا ہی ہوتا آیا تھا، اس لیے ایسا ہی ہونا چاہیے اور اسی لیے ایسا ہی ہوتا رہا۔ بہادر شاہ ظفر اسی شاہی روایت کے باعث فن سپاہ گری، تیر اندازی، سپر و شمشیر، شہسواری، فیل سواری وغیرہ پر مہارت رکھتے تھے۔ اسی

کے ساتھ بٹیر بازی اور کبوتر بازی سے بھی خوب واقف تھے۔ شاہی اصطبل پر انگریزوں کا قبضہ ہوا تو شاہی گھوڑے ہمدم اور مولا بخش ہاتھی نے دانہ پانی چھوڑ دیا [۱۴]۔

سلسلۂ چشتیہ میں بادشاہ کے بہت سے مرید تھے جن کا وہ ہر طرح خیال رکھتے تھے۔ رعایا کا اتنا خیال تھا کہ جب ریزی ڈنٹ نے ایک دفعہ گاؤ قصابوں اور ایک دفعہ گھوسیوں کو شہر سے باہر رہنے کا حکم جاری کیا تو بادشاہ اڑ گئے اور ریذیڈنٹ کو اپنا حکم واپس لینا پڑا [۱۵]۔ ظہیر دہلوی نے بادشاہ کی خوش بیانی کا بھی ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''خوش بیان اس درجہ تھے کہ اگر پہروں بیان فرمائے جائیں تو دل کو سیری نہ حاصل ہو۔ صدہا افسانہ ہائے لطیفہ، حکایاتِ عجیبہ وغریبہ نوک زبان تھیں'' [۱۶]۔ یادِ ماضی اور عظمتِ رفتہ کا احساس ظفر کے اندازِ فکر کا حصہ تھا اور اسی لیے ''یاسیت'' ان کے مزاج میں، ان کے لہجے اور بات چیت سے ظاہر ہوتی تھی۔ یہی یاسیت ان کی شاعری کا بھی مزاج ہے۔ یہ وہ یاسیت ہے جو ان کی شخصیت کا جزو بن کر ان کا طرزِ فکر اور ان کا لہجہ بن گئی تھی جو نہ ذوق کے ہاں ملتی ہے اور نہ پہلے استاد شاہ نصیر کے ہاں نظر آتی ہے۔ اس یاسیت میں مغلیہ سلطنت کی کئی سو سال کی تاریخ کا شعور رنگ بھرتا ہے اور اسی سے ظفر کی شخصیت کی تعمیر ہوئی تھی۔

ظفر نام کے بادشاہ ضرور تھے لیکن جب بغاوت کی قیادت انھوں نے سنبھالی تو حکم جاری کیا کہ اس عید الاضحیٰ کے موقع پر گائے کی قربانی کرنے والے کو موت کی سزا دی جائے گی۔ بادشاہ میں تعصب نام کو نہیں تھا۔

میری ملت ہے محبت میرا مذہب عشق ہے
خواہ ہوں میں کافروں میں خواہ دیں داروں میں ہوں

ہندو مسلمانوں کے بڑے تہوار یکساں جوش و رونق کے ساتھ قلعہ کے اندر مناتے تھے جب کہ انھیں مالی فراغت حاصل نہیں تھی۔ وہ اسی لیے ہندو مسلمانوں دونوں میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔

بہادر شاہ ظفر اپنے وقت کے بڑے خطاط شمار ہوتے تھے۔ راقم الدولہ ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''خطِ نسخ میں حضرت بادشاہ ظل اللہ میرے جد بزرگوار میر امام علی شاہ مرحوم کے شاگرد رشید تھے۔ میرے دادا نے میرے والد اور بادشاہ (بہادر شاہ ظفر) کو برابر بتایا تھا'' [۱۷]۔ حافظ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ''دو قطعے ان کے بہ خطِ طغرا میرے کتاب خانے میں موجود ہیں'' [۱۸] شیفتہ نے لکھ ہے کہ ''در اکثر خطوط دست گاہے شائستہ دارد و بایں فن بسیار مالوف است'' [۱۹]۔

ظفر کے ذہن، مذاقِ سخن اور شخصیت کی تشکیل میں ان کے دادا شاہ عالم ثانی آفتاب کا بھی گہرا اثر تھا۔ شاہ عالم ثانی کی وفات (۱۸۰۶ء) کے وقت کی عمر ۳۱ سال تھی۔ ان کا پہلا دیوان مرتب ہو چکا تھا۔ اس وقت خود ذوق کی عمر گیارہ سال تھی۔ اسلم پرویز نے لکھا ہے کہ ''دونوں ہندو عورتوں کے بطن سے تھے۔ شاہ عالم ثانی کے ادبی مشاغل میں تالیف نظم ونظر کے علاوہ خطاطی بھی شامل تھی اور ایسا ہی کچھ بہادر شاہ ظفر کے ساتھ تھا۔ شاہ عالم ثانی اور بہادر شاہ ظفر دونوں کو گلستانِ سعدی میں گہری دلچسپی تھی۔ شاہ عالم نے پوری ''گلستان

سعدی'' کی کتابت اپنے قلم سے کی تھی اور بہادر شاہ ظفر نے گلستانِ سعدی کی تصوفانہ شرح فارسی نثر میں لکھی۔ شاہ عالم ثانی کے دو تخلص تھے۔ اردو فارسی میں آفتاب اور برج بھاشا میں شاہ عالم۔ بہادر شاہ ظفر کے بھی دو تخلص تھے۔ اردو میں ظفر اور بھاشا میں شوق رنگ'' [۲۰]۔ ان کے علاوہ شاہ عالم ثانی نے دوہرے، سیٹھنے، ٹھمریاں، ہولی، گیت لکھے تھے جن کا مجموعہ ''نادراتِ شاہی'' کے نام سے مرتب کیا تھا اور جنھیں نامور موسیقار مختلف تقریبوں پر گاتے تھے۔ ظفر نے بھی دوہے، ٹھمریاں، پنکھا، ہولی، گیت وغیرہ لکھے جنھیں گویے گاتے تھے۔ دونوں کو موسیقی سے لگاؤ تھا۔

بہادر شاہ ظفر اردو کے علاوہ فارسی، عربی، ہندی، پنجابی زبانوں سے خوب واقف تھے۔ جس کا اندازہ ان کے دواوین سے کیا جا سکتا ہے۔ اُن کے پانچ دواوین تھے۔ چار چھپ گئے تھے اور ایک اب ناپید ہے۔ پانچ دواوین موجود ہونے کی تصدیق ظہیر دہلوی کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ حضرت بادشاہ نے ''کوئی محاورہ زبان کا باقی نہیں چھوڑا۔ پانچ دیوان موجود ہیں'' [۲۱]۔ ظفر کے چار دواوین مطبع سلطانی سے چھپے۔ پہلا دیوان ۱۲۶۱ھ/۱۸۴۵ء میں شائع ہوا۔ اس میں غلطیاں بہت تھیں۔ بادشاہ نے پسند نہیں کیا۔ پھر اس کا ایک اور ایڈیشن، ذوق کی تصحیح کے ساتھ، دیوان حضور والا کے نام سے شائع ہوا۔ دوسرا دیوان ۱۲۶۷ھ/۱۸۵۰ء میں شائع ہوا۔ اس کے کاتب نثار علی شار تھے جو خود ایک صاحب علم عالی خاندان شخص تھے اور جن کا ذکر ''آثار الصنادید'' کے طبقہ شعرا میں ملتا ہے۔ اس کے بعد چاروں دیوانِ ظفر مطبع احمدی امو جان واقع دلہائی ضلع میرٹھ سے ۱۲۷۸ھ میں شائع ہوئے۔ یہ سب مطبع سلطانی سے چھپے ہوئے دواوین کی نقل ہیں۔ انھیں دواوین کی جمع آوری سے مطبع نول کشور لکھنؤ نے ۱۸۶۹ء میں ''کلیاتِ ظفر'' شائع کیا۔ میرے سامنے جو کلیات ہے اس میں دیوانِ اوّل پر سالِ طبع درج نہیں ہے۔ دوسرے پر سالِ طبع ۱۸۷۶ء درج ہے۔ دیوان سوم پر بھی سالِ طبع درج نہیں ہے۔ دیوان چہارم پر پانچویں مرتبہ مئی ۱۹۱۸ء درج ہے اور اس میں دو قطعات تاریخ درج ہیں ان سے ۱۸۸۷ء اور ۱۳۰۴ ہجری برآمد ہوتے ہیں۔ میں نے اسی کلیات ظفر کے ان چاروں دواوین کو اس مطالعہ کے لیے استعمال کیا ہے۔

ان پانچ دواوین کے علاوہ ایک اور تالیف ''خیابانِ تصوف'' (۱۲۲۸ھ) ہے جس میں شیخ سعدی کی ''گلستان'' کی وحدت الوجود اور صوفیانہ انداز نظر سے بزبانِ فارسی تشریح کی گئی ہے۔ ''خیابانِ تصوف'' ولی عہدی کے زمانے کی تالیف ہے۔ اس کی اشاعت چہ جلوس معلیٰ یعنی ۱۲۵۹ھ مطبع سلطانی سے ہوئی۔ اس کا ایک نسخہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور کے ذخیرۂ شیرانی میں موجود ہے۔ ان کی ایک کتاب تالیفات ابوظفری (۱۲۲۶ھ) تھی جو تین جلدوں پر مشتمل تھی۔ اس کا ذکر بہادر شاہ ظفر نے ''خیابان تصوف'' کے دیباچے میں کیا ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ اس تالیف میں لغت و اصطلاحات دکن کو جمع کیا گیا تھا۔ دیوانِ پنجم کی طرح ۱۸۵۷ء میں ''تالیفات ابوظفری'' بھی دست بُردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکی اور اب ناپید ہے۔

صیغۂ شاعری بہادر شاہ ظفر کے عہد میں ابھی قائم تھا۔ پہلے شاہ نصیر اس عہدے پر فائز ہوئے اور

جب وہ حیدر آباد دکن چلے گئے تو بقول محمد حسین آزاد کچھ عرصہ کاظم حسین بے قرار سے ظفر مشورۂ سخن کرتے رہے اور بقول قدرت اللہ قاسم ظفر ان کے بیٹے عزت اللہ عشق سے بھی مشورۂ سخن کرتے تھے [۲۲]۔ اس کے بعد شیخ ابراہیم ذوق اُستادِ شہ کے عہدے پر فائز ہوئے اور مرتے دم تک اسی عہدے پر فائز رہے۔ شاہ نصیر اور ذوق سے اُستادی کا اعتراف ظفر نے اپنے کئی اشعار میں کیا ہے:

آفریں تجھ کو ظفر ہو کیوں نہ شاگردِ نصیر
اس غزل کو جا کے پڑھ ہر ایک دانشور کے پاس
ظفر اگرچہ ہیں شاگرد ذوق یاں لاکھوں
بلند نام ہو تم لیک ان تمام میں ایک

ذوق کی وفات کے بعد مرزا غالب اُستادِ شہ کے منصب پر فائز ہوئے اور ۱۸۵۷ء تک کم وبیش ڈھائی برس اس منصب پر فائز رہے۔

بہادر شاہ ظفر کی شاعری کے مطالعے سے پہلے اس بات کو بھی دیکھ لیا جائے کہ کیا بہادر شاہ ظفر کا کلام اُن کے استاد ذوق کا کلام ہے؟ اس بات کو سب سے زیادہ شہرت محمد حسین آزاد نے، استاد ذوق کی وفات (۱۸۵۴ء) کے ۲۷ سال بعد ''آبِ حیات'' (پہلا ایڈیشن سال اشاعت ۱۸۸۱ء، دوسرا ایڈیشن ۱۸۸۳ء) لکھ کردی اور ایک بے بنیاد بات کو اپنے جادو بیان قلم سے ایسا سنوارا کہ سب اسے حقیقت تسلیم کرنے لگے اور جنھوں نے تسلیم نہیں کیا، وہ بھی شبہے میں ضرور مبتلا ہو گئے۔ آزاد نے لکھا:

''بادشاہ کے چار دیوان ہیں۔ پہلے میں کچھ غزلیں شاہ نصیر کی اصلاحی ہیں۔ کچھ کاظم حسین بے قرار کی ہیں۔ غرض پہلا دیوان نصف سے زیادہ باقی تین سرتاپا حضرت مرحوم کے ہیں'' [۲۳]۔

ظہیر دہلوی نے جو ذوق کے شاگرد اور شاہ ظفر سے قریب تھے، بادشاہ کے پانچ دواوین کا ذکر کیا ہے [۲۴]۔ آزاد کی یہ ساری عبارت دیکھیے تو انھوں نے کھیل یہ کھیلا ہے کہ پہلے جملے میں ''اصلاحی'' کا لفظ نصیر و بے قرار کے تعلق سے استعمال کیا ہے اور آخری جملے سے ''اصلاحی'' کا لفظ حذف کر دیا ہے تا کہ الجھاؤ باقی رہے اور کسی کے اعتراض پر یہ کہا جا سکے کہ اس سے مراد یہ ہے کہ ذوق کے اصلاحی ہیں ورنہ ظفر کے تین دیوان ذوق سے منسوب ہو جائیں۔

۱۸۵۳ء میں اشپرنگر شاہانِ اودھ کے کتب خانوں کی وضاحتی فہرست مرتب کرنے میں مصروف تھے جس میں انھوں نے ذوق کے ذیل میں لکھا ہے ''اب کہ ۱۸۵۳ء ہے اور ذوق بقیدِ حیات ہیں اور اس دیوان کے مصنف ہیں جو دلّی کے بادشاہ سے، جس کا تخلص ظفر ہے، منسوب کیا جاتا ہے'' [۲۵]۔ یہ رائے اس دور میں ہر اُس شخص کی تھی جو انگریزوں کا حامی تھا۔ بادشاہ عوام میں مقبول تھے اور اپنے دل کی بات شعروں میں بیان کر رہے تھے۔ ان کی لکھی ہوئی غزلیں، ٹھمریاں اور گیتوں کے بول گویّوں اور موسیقاروں کی زبان پر تھے اور ان کی مقبولیت میں اضافہ کر رہے تھے۔ انگریز اس بات کے اس لیے خلاف تھے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ اہلِ ہند

بادشاہ کے جھنڈے تلے دوبارہ جمع ہو جائیں۔ بادشاہ کی مقبولیت سیاسی طور پر انگریزوں کے لیے خطرے کی گھنٹی تھی۔ اس خطرے سے نمٹنے کے لیے انھوں نے جہاں بہت سی افواہیں عوام میں پھیلائی تھیں وہاں یہ بات بھی عام کرنے کی کوشش کی کہ یہ کلام بادشاہ کا نہیں ہے بلکہ یہ سارا کلام ان کے استاد ذوق کا ہے۔ اس بات کو اعتبار کی سند دینے کے لیے ایسے لوگوں کے قلم سے یہ بات پھیلائی جو معتبر تھے۔ ان میں اہلِ قلعہ بھی شامل تھے اور اشپرنگر اور آزاد جیسے محقق اور صحافی بھی۔ اشپرنگر نے یہ بات ۱۸۵۳ء میں لکھ دی۔ آزاد نے اس کی طرف اپنے ''دہلی اردو اخبار'' میں ذوق کی وفات پر اپنے مضمون میں اشارہ کیا اور اس سے دو کام لیے۔ ایک یہ کہ استاد ذوق کے دیوان مرتب نہ ہونے کا سبب لوگوں کے سامنے آجائے، دوسرے انگریزوں کی نظر میں خود ان کا درجہ بلند ہو جائے۔ یہی بات انھوں نے جب آبِ حیات میں لکھی تو اسے طرح طرح سے بیان کر کے اور ہوا دی۔ ''بغاوت'' کے بعد سے برسوں تک ظفر کا نام لینا اس بات کا ثبوت تھا کہ یہ نام لیوا بھی بغاوت میں شامل تھا۔ سرسید احمد خاں کے سامنے جب یہ بات چھڑی کہ ظفر کے سب دیوان ذوق کے کہے ہوئے ہیں، تو سید صاحب اس پر چیں بہ جبیں ہوئے اور فرمایا کہ ''وہ بادشاہ کا کلام تو کیا لکھتا قلعہ کے تعلق سے خود ذوق کو زبان آگئی'' [۲۶]۔ یاد رہے کہ آبِ حیات میں ظفر کو بحیثیت شاعر الگ سے شامل نہیں کیا گیا ہے۔

حافظ محمود شیرانی نے بھی اس بات کو کہ ظفر کا کلام ذوق کا کہا ہوا ہے بالکل بے سروپا اور بے بنیاد بتایا ہے اور لکھا ہے کہ ''ہمارے پاس اس بیان کی تردیدی شہادت موجود نہیں مگر خدا کو آنکھ سے نہیں دیکھا عقل سے تو پہچانا ہے۔ ظفر کے ساتھ شاعری کا انتساب اضافی نہیں بلکہ حقیقت امری ہے جس سے ان کے دشمن بھی انکار نہ کر سکے'' [۲۷] اور اس سلسلے میں جو دادِ تحقیق دی ہے اس کا خلاصہ یہ ہے [۲۸]:

(۱) مجموعۂ نغز (۱۲۲۱ھ) میں قدرت اللہ قاسم نے ترجمۂ ظفر میں جو کلام دیا ہے اس میں الف تا ے ردیف غزلوں کا انتخاب شامل ہے۔ اس انتخاب سے معلوم ہوتا ہے کہ ظفر کا دیوان مرتب تھا اور مطبوعہ دیوانِ اوّل سے زیادہ ضخیم تھا۔ ظفر کے اکیاون ابیات سے، جو قاسم نے درج کیے ہیں صرف چھبیس ابیات موجودہ دیوان میں مل سکے ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ ظفر (پیدائش ۱۱۸۹ھ) ذوق (پیدائش ۱۲۰۳ھ) کے ہوش سنبھالنے سے پہلے صاحبِ دیوان بن چکے تھے اور ظفر ذوق سے عمر میں چودہ سال بڑے تھے۔ دیوانِ اوّل کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ظفر اپنا پہلا دیوان ۱۲۱۴ھ میں مکمل کر چکے تھے جس کی تاریخ یوں دی ہے:

یہ دیواں اشکِ گلشن کیوں نہ ہو گل ہائے مضموں سے
کہ اس کا جو ورق ہے سو خیابانِ معانی ہے
ظفر یہ بے تامل مصرعِ تاریخ لکھ اس پر
مرا اب یک قلم دیوانِ بستانِ معانی ہے

(۱۲۱۴ھ)

اس وقت ذوق کی عمر چودہ سال تھی اور وہ استاد غلام رسول شوق کے شاگرد تھے۔ اس عمر کا لڑکا ظفر کے دیوان پر

کیا اصلاح دے سکتا ہے؟ دیوان کے اسی صفحہ پر ایک اور قطعہ تاریخ ملتا ہے:

ہاتفِ غیبی سے کل آئی ندا مجھ کو ظفر
فکر میں تاریخ کی رہتا تو کیوں حیران ہے
دو ہیں صد رشک چمن مصرع یہ مجھ سے ڈھل گیا
زور اب رنگیں یہ اپنا سر بسر دیوان ہے

(۱۲۲۳ھ)

ان دونوں تاریخوں میں ۹ سال کا فرق ہے۔ یہ آخری تاریخ دیوان اوّل کی نظر ثانی کی تاریخ مانی جا سکتی ہے جس کا تعلق ذوق سے پیدا نہیں ہوتا۔

(۲) دیوانِ چہارم میں ذوق کے متعلق کئی شعر ملتے ہیں:

ظفرؔ اگرچہ ہیں شاگرد ذوقؔ یاں لاکھوں
بلند نام ہو تم لیک ان تمام میں ایک

بعد استاد ذوقؔ تیرے سوا
رکھتا فہمیدِ شعرِ تر ہے کون

لکھ اسی قافیے میں اور غزل
تجھ سے بہتر اب اے ظفر ہے کون

تیرا مذاقِ شعر ظفر جانتا ہے کون
اُستاد ذوق تھا ترے واقف مذاق سے

بے ذوق ذرا لطف نہیں شعر و سخن میں
اس رمز نہانی کو کوئی پوچھے ظفر سے

ترے سخن میں ہے استاد ذوق کا وہ فیض
غزل لکھی نہ کسی نے ظفر برابر کی

یہ سب حوالے ذوق کی وفات کے بعد کے زمانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ الغرض دیوانِ چہارم کی تیاری کے وقت اُستاد ذوق زندہ نہ تھے۔ معلوم ہوا کہ ظفر کا دیوانِ اوّل و چہارم ذوق سے قبل اور بعد کی پیداوار ہے۔ دیوانِ چہارم میں مرزا غالب کی اصلاح کا پرتو بعض غزلیات میں نظر آتا ہے۔

(۳) شاعر کا کلام اس کے جذبات، خیالات و معتقدات، انداز و عادت، خو بو وضع قطع، پسند و ناپسند کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے بھی شاگرد و استاد کی شخصیتوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ ظفر کی شخصیت ذوق سے بالکل مختلف اور نمایاں ہے۔ اگر کلیاتِ ظفر تمام تر ذوق کی شاعری کا مرہونِ احسان ہے تو اس میں وہی انداز اور رنگ و طرز ادا موجود ہونے چاہئیں جو ذوق کے کلام کے ساتھ مخصوص ہیں لیکن دونوں کا

رنگ جدا جدا ہے۔ ذوق کی غزلیات عام طور پر لمبی ہوتی ہیں۔ ان میں کئی کئی مطلعوں کی قطاریں نظر آتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں ظفر کی غزلیں مختصر ہوتی ہیں۔ عام طور پر ایک مطلع پر قناعت کی جاتی ہے۔ طرحیں نرالی اور انوکھی ہیں۔ نئی زمین بھی خود نکالتے ہیں:

دل اپنا فکر غزل میں نہیں لگتا
زمیں غزل کی نہ ہووے اگر انوکھی سی

ہر غزل کی اپنی ہے ٹیڑھی زمینِ سنگلاخ
ہم کو بھاتی ہی نہیں ہے اے ظفر سیدھی طرح

باندھے نئے مضامین چن کر ظفر سب اس میں
تجویز جس غزل کی ہم نے زمین نئی کی

شاعرانہ تعلّی اور شعرا پر چوٹیں بھی کی ہیں۔ میر سے داد کے خواستگار ہیں۔ ناسخ و آتش سے اپنی اُستادی منواتے ہیں۔ جرأت و مجبور کی گردن ان کے سامنے جھکتی ہے:

زمانے میں جو کہلاتے ہیں شاعر آج کل اچھے
ظفر رُتبہ ملا ان کو ترے فیضِ سخن سے ہے

یہ غزل پڑھیے اگر بزمِ سخن داں میں ظفر
کیوں کہ تحسیں کے لیے پھر نہ سرِ میر ہلے

اے ظفر ایک ہے تو فنِ سخن میں اُستاد
کیوں نہ قائل ہوں ترے ناسخ و آتش دونوں

تبدیلیٔ قوافی سے غزل لکھ ظفر ایسی
تا جس سے جھکے جرأت و مجبور کی گردن

(۴) کئی موقعوں پر اپنی خوش نویسی کا ذکر کیا ہے اور اپنے شاگردوں پر ناز کرتے ہیں۔ ظفر خطِ نسخ میں اُستاد مانے جاتے تھے:

ہوں لاکھ خوش نویس اگر خط نسخ میں
پر ہو کسی کا خوب نہ خط سے ظفر کے خط

خوش نویس ایسا ہے تو دیکھ کے ہوتے ہیں خجل
تیرے خامے کی ظفر صاحب فرہنگ تراش

(۵) اپنی بادشاہی کی طرف بہت کم اشارے کیے ہیں:

کیا ہمیں حشمتِ شاہی سے محبت ہووے
اے ظفر ہم تو فقیروں سے ہیں الفت رکھتے

کیوں نہ شاہنشہی اپنی جہاں میں فخر شاہاں ہو
کہ فیضِ دو جہاں مجھ کو ہوا یہ فخر دیں سے ہے
روشن ترے فروغ سے کیوں کر نہ ہو چراغ
تو ہی ظفر ہے خانۂ تیمور کا چراغ

(۶) مولانا فخر الدین فخر جہاں کے مرید تھے۔ چاروں دواوین میں بے شمار تلمیحات ملتی ہیں۔ ان کے فرزند قطب الدین اور اُن کے فرزند نصیر الدین (کالے خان صاحب) کا بھی ادب سے ذکر کرتے ہیں۔ مشائخ میں شیخ عبدالقادر جیلانی، شیخ معین الدین چشتی اور بوعلی قلندر سے خاص عقیدت رکھتے ہیں:

خاک پائے فخر دیں ہے اپنے حق میں کیمیا
اے ظفر کیوں خواہشِ اکسیر کرنی چاہیے
ظفر نہ کیوں کہ ہو دل سے غلامِ قطب الدین
ازل سے معتقدِ فخر دیں بنایا تھا
ظفر کی چاہیے نصرت تمھیں نصیر الدین
کہ اس کے یار و مدد گار ہاں تمھی تو ہو
ہے جو خواجہ کی زیارت کا تصور اے ظفر
آ بسے گویا مرے اجمیر آنکھوں کے تلے

خود کو ظفر اصحابِ اربع کی خاک پا کہتے ہیں۔ حُبِ آل رسول و اصحابِ رسول موجب نجات ہے۔ پنج تن کی خاکِ پا بننا ان کا دین و ایمان ہے:

ابوبکر و عمر، عثمان و حیدر کا ہے کیا کہنا
ظفر ہم خاکِ پا ان چار یار مصطفیٰ کے ہیں
چار یاروں سے نبی کے ہے عداوت جس کو
سر پہ ہم مارتے ہیں اس کے ظفر لاتیں چار
مان اے ظفر تو پنج تن و چار یار کو
ہیں صدر دیں کی یہی محفل کے چار پانچ
وہ مسلماں ہیں ظفر صاحبِ ایماں کہ جنھیں
نہ صحابہ سے ہو بغض اور نہ شبیر سے لاگ

بعض واقعات عصری اور دیگر امور کی طرف اشارے کرتے ہیں:

اعتبارِ صبر و طاقت خاک رکھوں اے ظفر
فوج ہندوستاں نے کب ساتھ ٹیپو کا دیا

جو آ گیا ہے اس محلِ تیرہ رنگ میں
قید حیات سے ہے وہ قیدِ فرنگ میں
لڑتی ہے بندوق سے جو اے ظفر فوجِ فرنگ
رکھتا ہے ہتھیار پاس اپنے تلنگا آگ کا
حلقہائے موئے پیچاں سے بنا کر پھانسیاں
اس فرنگی زادہ نے کتنے ہی عاشق گل دیے
زلفِ پُر پیچ کے اُس بت نے جو پھندے مارے
دے کے پھانسی کئی اللہ کے بندے مارے
نہیں تار سر شک سُرمہ آلود اس کی مژگاں میں
کمر باندھے یہ کالی پلٹن استادہ ہے میداں میں [۴۹]

(۷) ظفر نے نظم کے میدان میں بہت سی ایجادیں کی ہیں مثلاً صنعت ردالعجز علی الصدر، صنعتِ عکس کی طرز کی ایک صفت ہے۔ جس میں پہلے مصرع کی تقدیم وتاخیر سے دوسرا مصرع بنتا ہے۔ یہ دونوں غزلیں جن کے مطلع درج ذیل ہیں اسی صنعت میں کہی گئی ہیں:

آیا سحاب ساقی تو لا شراب ساقی
تو لا شراب ساقی، آیا سحاب ساقی
یہی ایک غم ہے، یہی اک الم ہے
یہی اک الم ہے، یہی ایک غم ہے

(۸) پنجابی زبان کے ساتھ ظفر کا اُنس ان کے کئی مثلثوں سے عیاں ہے جن میں پنجابی دوہروں کو اردو مصرعوں کے ساتھ ترکیب دیا ہے۔ بعض غزلوں میں بھی پنجابی زبان استعمال ہوئی ہے۔

(۹) آزاد نے لکھا ہے کہ ''اُستاد جب حضور کی غزل مشاعرے کے لیے کہتے تھے تو اپنی غزل اس طرح میں نہ کہتے تھے اور کبھی کہی بھی پڑتی تو اپنی غزل کے ایسے شعر پڑھتے کہ حضور کی غزل پھیکی نہ پڑ جائے''۔ شیرانی نے لکھا ہے کہ اللہ اللہ! اُستاد ذوق کو اپنے شاگرد ظفر کی خاطر داشت کس قدر منظور تھی کہ لحاظ کے مارے اپنی غزل کے بہتر اشعار مشاعروں میں پڑھنے سے احتراز کرتے تھے لیکن مولانا کے دعوے کے مطابق شاہی غزل بھی تو استاد ہی کو تیار کرنی پڑتی تھی۔ اس سے یہ منطقی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ ذوق اچھے اچھے ابیات اپنے لیے محفوظ رکھتے اور خراب اور بھرتی کے اشعار حضور کی غزل کے واسطے چھوڑ دیتے۔ جائے حیرت ہے کہ مولانا (آزاد) نے یہ راز از خود طشت از بام کر دیا۔ مصحفی جیسا کہ ''آب حیات'' میں مذکور ہے بہترین اشعار اپنے سالے کو لینے دیتے اور کوئی چرچا نہ کرتے۔ ادھر ذوق ہیں کہ روکھے پھیکے اور بے لطف اشعار ظفر کے حوالے کرتے ہیں اور اس ذلیل قسم کے احسان کا ذکر اپنے شاگردوں سے کرتے ہیں۔ اُن کو پروا نہیں کہ بادشاہ بدنام

ہوتے ہیں۔ وہی بادشاہ جس نے انھیں خاک سے پاک کیا۔ پانچ سے سو تک تنخواہ دی۔ گاؤں جاگیر میں دیا۔ انعام و اکرام سے مالا مال کیا۔ خلعت و خطاب سے سربلند کیا۔ اُستادِ شاہی کا منصب بخشا۔ ہم چشموں میں سرفراز کیا۔ ایسے بادشاہِ والا جاہ کے ساتھ ذوق کا یہ رُسوا کن سلوک لائق نفرت بلکہ موجبِ عبرت ہے'' [۳۰]۔

(۱۰) آزاد نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''کئی مخمس تھے۔ کئی رباعیاں تھیں، صدہا تاریخیں تھیں۔ تاریخوں کی کمائی بادشاہ کے حصے میں آئی کیوں کہ بہت بلکہ کُل تاریخیں انھیں کی فرمائش سے ہوئیں اور انھیں کے نام سے ہوئی ہیں''۔ شیرانی نے لکھا ہے کہ ''ظفر کے چاروں دیوان موجود ہیں۔ اس میں سوائے پہلے دیوان کی دو تاریخوں کے، جن کا ذوق سے کوئی علاقہ نہیں، کوئی تاریخ موجود نہیں۔ آخر یہ بڑا ذخیرہ جو ذوق نے ظفر کو بخشا تھا، کہاں گیا'' [۳۱]۔

ان سب دلائل و حقائق کے پیشِ نظر اور ظفر کے کلام کے مزاج اور اندازِ بیان کے سامنے رکھتے ہوئے یہ بات پورے وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ آزاد نے اپنے اُستاد کو نادانی میں ذلیل کرایا ہے اور ظفر کی عوامی مقبولیت کو کم کرنے میں حکومت وقت کی جو مہم تھی اس کا ساتھ دیا ہے۔ حقائق کے سامنے آنے کے بعد اب یہ بات ہی بے معنی ہوگئی ہے کہ کلیاتِ ظفر کو ذوق سے منسوب کیا جائے۔ یہ دونوں اپنے اپنے مزاج کے مختلف شاعر ہیں۔ یہ سارا کلام ظفر کا ہے جس پر شاہ نصیر کی طرح ذوق نے بھی بحیثیت اُستادِ شہ اصلاحیں دی ہیں۔ وفاتِ ذوق کے بعد اصلاح کا یہ کام مرزا غالب نے بھی کیا لیکن نہ اپنے کسی شاگرد سے اس بارے میں کچھ کہا اور نہ اپنے کسی خط میں کوئی ایسا دعویٰ کیا کہ وہ غزلیں کہہ کر ظفر کو دیتے ہیں۔ اُستادِ شہ کے عہدے پر کسی شاعر کا تقرر قلعہ کی شاہی روایت کا حصہ تھا، جہاں اور دوسرے فنون کے اُستاد شاہی ملازمت میں تھے وہاں فنِ شاعری کا اُستاد بھی موجود تھا جس کا کام بادشاہ اور شہزادوں کے کلام کو بنانا اور جشنِ جلوس، عید، بقرعید، شادی بیاہ کے موقع پر قصیدہ پیش کرنا تھا۔ ظفر اگر از روئے روایت ذوق کو غزلیں دکھاتے تھے تو یہ ایک معمول کی بات تھی جس سے خود استاد کی عزت و شہرت میں اضافہ ہوا تھا۔ وہ ملک الشعرا کہلائے۔ جاگیر سے نوازے گئے۔ خاقانی ہند کے خطاب سے سرفراز ہوئے۔ اگر آتش مصحفی کے شاگرد تھے یا داغ ذوق کے شاگرد تھے یا اقبال داغ کے شاگرد تھے تو اس کے یہ معنی تو ہرگز نہیں ہیں کہ مصحفی یا ذوق نے آتش یا داغ کو غزلیں کہہ کر دی تھیں۔ یہی صورت ذوق و ظفر کی تھی۔ اُستاد جو اصلاح دیتا تھا وہ زبان و بیان اور فنی سقم کی حد تک ہوتی تھی۔ یہی کام ذوق نے ظفر کے کلام کے ساتھ کیا۔ خود ظفر نے کہا ہے:

اے ظفر اپنی ریاضت کا نہ جب تک بل ہو
نہ تو بل پیر کا کام آئے، نہ اُستاد کا بل

خود ذوق ظفر سے گہری عقیدت رکھتے تھے۔ اُن کے بڑے وفادار تھے۔ ساری عمر اُن کا در چھوڑ کر نہیں گئے اور یہیں وفات پائی۔ ظفر نے ذوق کی وفات پر جس طرح اظہارِ غم کیا اس سے خود ظفر کی محبت کا اظہار ہوتا ہے جس پر ہم ذوق کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں۔

ظفر دن رات شعر گوئی میں مصروف رہتے تھے۔ ''مجموعۂ نغز'' میں، جو اُن کی ولی عہدی کے زمانے میں مکمل ہوا، قدرت اللہ قاسم نے لکھا ہے کہ ''ایں فن شریف بسیار در سر دارند و اکثرے از اوقاتِ ہمایوں بہ سخن سازی و نکتہ پردازی ہمت می گمارند......'' [۳۲] اپنی زود و پُر گوئی کا اظہار ایک شعر میں بھی کیا ہے:

لکھ ڈالے ظفر دفتر اشعار کے اک دم میں
ہاتھوں میں ذرا اپنے جس وقت قلم پکڑے

ان باتوں کے علاوہ ظفر و ذوق کی شاعری کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو ان دونوں شاعروں کی آوازوں میں بڑا فرق نظر آتا ہے۔ آواز اور اس کا لہجہ ہر شخص کی پہچان ہوتا ہے۔ ٹیلی فون پر صرف آواز اور اس کے لہجے ہی سے آپ آدمی کو پہچان لیتے ہیں۔ ذوق کی آواز جو ان کی شاعری پڑھتے ہوئے سنائی دیتی ہے گونج دار آواز ہے۔ اس میں ایک بھاری پن ہے۔ ایسا بھاری پن جو ڈھول کی آواز میں ہوتا ہے۔ اس میں بلند آہنگی ہے، ایک جوش سا ہے جو قصیدے کے لیے نہایت موزوں آواز ہے۔ ذوق جب اسی آواز کو غزل میں سموتے ہیں تو لفظوں کی بندش سے پیدا ہونے والا زور اور بناؤ سنوار سے وہی آواز ذرا دھیمی ہو کر ان کی غزلوں میں در آتی ہے۔ ظفر کی آواز نرم اور مہین ہے۔ یہ آواز ظفر کی شخصیت سے مناسبت رکھتی ہے۔ وہ یاسیت، وہ غم انگیزی جو پوری تہذیب کے مزاج پر چھائی ہوئی ہے، ظفر کی آواز میں نمایاں و شامل ہے۔ یہ آواز ذوق کی آواز سے الگ اور مختلف ہے۔ یہ آواز جب کھلتی ہے تو سوز کا سا لہجہ پیدا ہوتا ہے جو دل پر اثر کرتا ہے۔ اس آواز میں ظفر کا جذبہ اور مٹتی تہذیب کا غم شامل ہے۔ ذوق کی شاعری، ناسخ کے ''طرز جدید'' کی طرح جذبے سے خالی ہے۔ اس آواز میں ہلکا سا کھر اپن ہے۔ اس میں وہ مٹھاس، وہ گھلاوٹ نہیں ہے جو ظفر کے منتخب اشعار میں محسوس ہوتی ہے اور دل پر اثر کرتی ہے۔ ظفر کی آواز میں اس قید کا احساس بھی شامل ہے جسے وہ لال قلعہ کی چار دیواری میں قدم قدم پر محسوس کرتے ہیں اور اس چوٹ کی کسک بھی جو ''کمپنی بہادر'' کے احکامات سے پیدا ہونے والے احساسِ ذلت سے اُبھرتی ہے۔ ان کی آواز میں تہذیب کا زوال، ''ویرانگی'' ٹوٹ پھوٹ، بے کسی، آنے والے دور کے خدشات اور بے چارگی بھی شامل ہے۔ ذوق نیچے سے اوپر اُٹھے تھے۔ وہ دربان یا سپاہی کے بیٹے تھے۔ ان کے لیے ملک الشعرا، خاقانی ہند، خان بہادر وغیرہ خطابات اور اُستادِ شہ کے منصب پر فائز ہونا ان کی زندگی کا قابلِ رشک عروج تھا۔ وہ فرش سے عرش پر پہنچے تھے۔ ظفر تیمور کی اولاد تھے۔ بادشاہ ابن بادشاہ ابن بادشاہ تھے۔ وہ عرش سے فرش پر آئے تھے۔ ظفر کو زندگی کی بڑھتی ہوئی تاریکی اپنے آغوش میں لے رہی تھی۔ یہ زوال، یہ گرنا کوئی معمولی گرنا نہیں تھا۔ یہ ذات کے ساتھ پورے نظام، پوری تہذیب کا گرنا تھا۔ یہ سب کچھ مل کر اُن کی آواز میں یاسیت اور غم زدگی کو جنم دیتے ہیں۔ اس طرح ذوق کی شاعری ان کی اپنی شخصیت اور ظفر کی شاعری ان کی اپنی شخصیت کا اظہار کرتی ہے۔ یہی ان دونوں کی شاعری کے مزاج کا فرق ہے۔ ایسے میں کوئی آنکھوں کا اندھا ہی کلام ظفر کو کلامِ ذوق کہہ سکتا ہے۔ ظفر جو بحر چھوٹی یا بڑی، اپنے مزاج کے اظہار کے لیے چنتے ہیں ان کی اسی آواز سے مناسبت رکھتی ہے۔ ظفر کے لیے

شاعری خود کو زندہ رکھنے اور پہاڑ جیسے غموں کا مقابلہ کرنے کا ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے ان کا تزکیۂ نفس (Catharsis) ہوتا ہے:

نہ رہا یار، نہ غم خوار، نہ مونس نہ رفیق
مگر اک غم نے دیا عاشقِ غمگیں کا ساتھ
ہمیشہ کنجِ تنہائی میں مونس ہم سمجھتے ہیں
الم کو یاس کو حسرت کو بے تابی کو حرماں کو
خوب گزری گرچہ اوروں کی نشاط و عیش میں
اپنی بھی رنج و الم کے ساتھ اچھی نبھ گئی

ان کے منتخب کلام میں یہی آواز سنائی دیتی ہے:

وہ کارواں کہ جو منزل پہ اپنی جا پہنچا
اسی کے پیچھے رواں صورتِ غبار ہوں میں
جز غم و رنج و درد و یاس و تعب
ہم نے دنیا میں آکے کیا پایا
ٹھکانا جب نہ رہا کوئے یار میں اپنا
تو اے ظفر یہ بتا ہم کو ہم کہاں کے رہے
ہارے گر پڑ کے قافلے والو
اب [illegible] یہ بھی غریب آ پہنچا

اسی تخلیقی عمل سے ذوق وظفر کی شاعری کا فرق پیدا ہوتا ہے۔ ظفر کی غزلوں میں ان کے عصر نے، خود ان پر گزرنے والے واردات و واقعات نے ایسا اثر پیدا کیا ہے جس سے ان کی شاعری عوام میں بھی بہت مقبول ہوئی۔ دراصل ان کے لیے شاعری ہی وہ ذریعہ تھی جس سے وہ اپنے دل کی بات اپنی رعایا تک پہنچا سکتے تھے اور یہی کام انھوں نے کیا۔ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے کہ "اردو شاعری کی تاریخ اور روایتوں میں جو فائدے اُستادوں نے شاگردوں سے اُٹھائے ہیں وہ ہمیشہ صیغۂ راز میں رہے ہیں اور ظفر کوئی معمولی شاگرد نہیں تھا۔ وہ ذوق کی شاعری اور شاعرانہ ذہنیت کی فضا بن گیا تھا" [۳۴۳]۔ ذوق کی خارجیت میں جو ذرا سی داخلیت نظر آتی ہے، وہ خود شاگرد ظفر کا اثر ہے ورنہ ذوق کا کلام جذبے کی شاعری سے مزاجاً عاری ہے۔ وہ اُردو پن جو ذوق کی نمایاں خصوصیت ہے دراصل ظفر اور اس تہذیب سے آیا ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ شاگرد ظفر اُستاد ذوق سے کم و بیش چودہ سال بڑے تھے اور جب ذوق نوعمر تھے ظفر اپنا پہلا دیوان مرتب کر چکے تھے۔

یہ دور اردو شاعری کا بڑا اور اہم دور تھا۔ ظفر کی ولی عہدی کے زمانے میں بھی، متعدد شعرا کے لکھنؤ وحیدرآباد چلے جانے کے باوجود، نامور شاعر دلی میں موجود تھے جن میں ثناء اللہ فراق، شاہ نصیر، حافظ عبدالرحمٰن

احسان، قدرت قاسم، میر قمر الدین منت، نظام الدین ممنون وغیرہ شامل تھے اور ظفر کی بادشاہی کے زمانے میں غالب، ذوق، مومن، شیفتہ، تسکین، صہبائی، آزردہ اور دوسرے شعرا دادِ سخن دے کر اردو شاعری کے وجود کو منور کر رہے تھے۔ بہادر شاہ ظفر، خود شاعر ہونے کے ساتھ، شاعروں اور شاعری کے سرپرست تھے اور اُن کے مزاج و پسند کے اثر کی پھوار سب پر پڑ رہی تھی۔ ظفر نے کسی خاص رنگِ سخن کی پیروی نہیں کی۔ شاہ نصیر نے نئی نئی سنگلاخ زمینوں میں شاعری کو رواج دیا اور اس میں ایسا کمال دکھایا کہ یہ اپنے وقت کا مقبول ترین رنگ بن گیا۔ ظفر نے اس رنگ میں بھی شاعری کی اور خود بہت سی نئی زمینیں ایجاد کیں اور زبان و بیان میں محاورے کے استعمال سے وہ کام کیا جو خود شاہ نصیر سے بھی نہ ہو سکا۔ تصوف ان کے مزاج اور حالات کا تقاضا تھا۔ یہ بھی ان کی شاعری میں نمایاں ہے۔ ظفر نے اپنے قلبی واردات کو شاعری میں بیان کر کے اپنے دل کا بوجھ ہلکا کیا ہے۔ یہ ان کا خاص رنگ ہے جو ان کے دونوں استادوں یعنی شاہ نصیر اور ذوق کے رنگ سے لگا نہیں کھاتا۔ پھر جس زبان میں ظفر نے شاعری کے یہ مختلف پہلو بیان کیے ہیں وہ زبان ظفر کا امتیاز اور ان کی انفرادیت ہے۔ آیئے اب ایک ایک کر کے ان پہلوؤں کو لیتے ہیں۔

بہادر شاہ ظفر کی آواز میں یاسیت اسی طرح شامل ہے جس طرح پھول میں خوشبو ہوتی ہے۔ اس یاسیت میں ان کی ذاتی زندگی کے دکھ درد کی لے شامل ہے۔ ولی عہدی کا زمانہ اس کرب میں گزرا کہ والدِ محترم اکبر شاہ ثانی ان سے اتنے ناراض تھے کہ دوسرے شہزادوں میں سے ایک کو ولی عہد بنانا چاہتے تھے۔ ظفر نے اس دُکھ کو تحمل کے ساتھ برداشت کیا۔ پھر مغلیہ سلطنت جس طرح تیزی کے ساتھ تباہی اور خاتمے کی طرف جا رہی تھی اِس نے اُن کے مزاج میں سوز و گداز کو پیدا کیا۔ یہی سامنے کے واقعات و حالات ان کی زندگی کے مشاہدات و تجربات تھے جنھیں ظفر نے اپنی شاعری میں بیان کیا ہے۔ ان کی شاعری کا یہ حصہ، غزل کے رموز و کنایات میں، اپنے تجربات و مشاہدات کو، خلوص و صداقت کے ساتھ بیان کرتا ہے اور اسی لیے دل پر اثر کرتا ہے:

اے ظفر یہ ترے اشعار ہیں یا نالۂ زار
کیا بلا ہیں کہ جو یوں دل میں اثر کرتے ہیں

یہ پُر اثر حصۂ شاعری دراصل ان کی آپ بیتی ہے۔ قلعے کے مخبر، انگریزی حکومت کو، اس شاعری کی خبر مسلسل دے رہے تھے۔ انگریز بادشاہت کو ختم کرنا چاہتے تھے اور یہ مقبولیت ان کے راستے میں روڑے اٹکا رہی تھی۔ اس مقبولیت کو کم سے کم کرنے کے لیے وہ طرح طرح کے جتن کر رہے تھے۔ اس پہلو کو بار بار وہ اپنی شاعری میں طرح طرح سے بیان کرتے ہیں:

ہم چمن میں کر رہے ہیں آشیاں اپنا درست
کرتا ہے صیاد فکر دام، تدبیرِ قفس
ہر روز ستم تازہ ہے ہر روز نیا ظلم

اے شوخ ستم گر تیری ایجاد کو شاباش
جو دوست تھے وہ ہیں دشمن عجب تماشا ہے
ہوا ہے دیکھو زمانہ کا حال کیسا کچھ
ہیں ظفر گرچہ گہر بار ہمیشہ بادل
ایک خوں بار مری طرح کوئی ہوتو سکے
یہ مریض عشق جاں بر ہو چکا
اے طبیب اس کی دوا کرتا ہے کیا
آزاد کب کرے ہمیں صیاد دیکھیے
رہتی ہے آنکھ بابِ قفس پر لگی ہوئی

ظفر کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ انھیں تجربات و مشاہدات کا اظہار ہے۔ اس میں قفس، صیاد، زندان، زنجیر، آشیاں، گُل، عندلیب، شمع، گُل گیر، ویرانہ، آنسو، نالہ، قاتل، تیغ، نمک، زخم، تصویر خیالی، چرخ، آگ، اجڑا دیار، بھڑکتے چراغ کی لو، خنجرِ قاتل، بھنور میں چراغ جیسے کنائے ان کے دلی جذبات کا اظہار کرتے ہیں:

دل میں تو کچھ نہیں ہے، دَم و دُود اے ظفر
اک آہ رہ گئی ہے فقط اک جگر کے پاس
شمع جلتی ہے پر اس طرح کہاں جلتی ہے
ہڈی ہڈی مری اے سوزِ نہاں جلتی ہے

ان دونوں شعروں کو دیکھیے۔ پہلے شعر میں جذبہ پوری طرح تجربے میں شامل نہیں ہوسکا اس لیے اس میں وہ اثر پیدا نہیں ہوتا جو دوسرے شعر میں محسوس ہوتا ہے۔ یہاں تجربہ اور جذبہ مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور سوزِ نہاں کی تصویر دل میں اُتر جاتی ہے۔ لفظوں کی بندش اور زبان کی قدرت نے اس تجربے کو اس شعر میں پوری طرح اُتار دیا ہے۔

ظفر کی ساری زندگی ایک المیہ تھی جس کا اظہار ان کی شاعری کے اس حصے میں ہوتا ہے۔ اس میں صرف محبوب کے بچھڑ جانے کا غم نہیں ہے بلکہ پوری سلطنت کے بکھر جانے کا غم شامل ہے۔ ایسا غم جس میں غمِ عشق، غم روزگار اور زندگی کے دوسرے چھوٹے بڑے غم گردِ کارواں کی طرح ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اس کرب سے ظفر کا وہ مخصوص لحن پیدا ہوتا ہے جس میں ایک جلنے سلگنے والی کیفیت اور ایک ایسی آگ ہے جو اس کے وجود کو پھونکے ڈالتی ہے:

آتشِ عشق سے اُڑ جائیں سمندر کے حواس
یہ ہمیں ہیں کہ جو اس آگ میں گھر کرتے ہیں
عین گریہ میں مرے سینہ و دل ہیں سوزاں

دیکھ اس شدتِ باراں میں یہ گھر جلتے ہیں
نہ ہوئی گریہ سے کم کچھ بھی تری گرمیِ دل
بلکہ اک آگ سی اے دیدۂ تر اور لگی
لے دلِ کو نکال آہ کوئی چیر کے پہلو
شاید مجھے آرام ظفر ہووے تو یوں ہو
آہ کب سینے سے اے ہم نفساں نکلے ہے
دل میں اک آگ سلگتی ہے دھواں نکلے ہے

ظفر کا یہی وہ کرب ہے جو اُن کی شاعری میں آگ کی طرح سلگتا رہتا ہے لیکن اس کرب کے بیان سے تزکیۂ نفس نہیں ہوتا بلکہ شعر پڑھ کر اضطراب بڑھ جاتا ہے۔ ظفر کا مقصد بھی یہی تھا کہ وہ اپنی حالت سے دوسروں کو باخبر کردے اور اس طرح کردے کہ ''صیاد'' کو خبر نہ ہو۔ بادشاہ ظفر کو اس بات کا احساس تھا کہ لوگ اب بھی ان کے وفادار ہیں۔ جاں نثار اب بھی موجود ہیں اور شاید یہی جاں نثار اس کرب کی داستاں سن کر اسے صیاد سے نجات دلا سکیں۔ یہی خواہش اس کرب میں شامل ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے کہ ظفر کس سوز و گداز سے اپنا پیغام دوسروں تک، رعایا اور عوام تک پہنچا رہے ہیں اور کس طرح سید احمد شہید کی تحریکِ جہاد اور تقسیم چپاتی و لال کنول کی حمایت کررہے ہیں۔ ظفر کی شاعری میں ان کا عصر بھی موجود ہے اور ان کی ذات بھی:

کشتۂ قامت جتنے ہیں اس کے آپس میں سب مل جل کر
کردیں اگر اک حشر بپا کیا اچھا ہو کیا اچھا ہو
قفس کے ٹکڑے اُڑادوں تڑپ تڑپ کے آج
ارادہ میرا اسیرانِ ہم نفس یوں ہے
میں وہ مجنوں ہوں کہ زنداں میں نگہبانوں کو
میری زنجیر کی جھنکار نے سونے نہ دیا
پڑا جو خانۂ زنداں میں غُل خدا جانے
کہ میرے پاؤں کی زنجیر ہل گئی تھی کیوں
توڑ زنجیر کو دیوانہ نہ بھاگا ہو کہیں
دیکھیو غُل ہے پڑا خانۂ زندان میں کیا
قفس میں مجھ کو نہ چین آیا پر فغاں سے مری
تمام رات نہ صیاد کو بھی خواب آیا
بہار آئی اسیرانِ ہم نفس آپس میں کہتے ہیں
پھڑک کر توڑنا ہے گر قفس تیار ہوجاؤ

قفس میں ہے کیا فائدہ شور و غل سے
اسیرو کرو کچھ رہائی کی باتیں
ہمدمو مثلِ صورتِ تصویر
کیا کہیں تم سے بے صدا ہیں ہم
جو اُس کی جان پہ گزرے ہے وہی جانے ہے
خدا کسی کو جہاں میں کسی کے بس نہ کرے
اے بلبلو اتنا نہ کرو غل کہ مبادا
دشمن ہو سوا جان کا صیاد تمہاری

ظفر نے اردو شاعری کی روایتی علامتوں سے کام لے کر اپنے دکھ درد، صیاد کے رویے، اپنی آرزوؤں، احتجاج اور رہائی کا اس طرح بیان کیا ہے کہ شاعری جذبے کے ساتھ مل کر پُر تاثیر ہو جاتی ہے اور قفس کی روئیداد بلبلوں تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ ظفر کی شاعری کا سماجی پہلو ہے۔

ظفر شعر و سخن سے رازِ دل کیوں کر نہ ہو ظاہر
کہ یہ مضموں سارے دل کے اندر سے نکلتے ہیں

یہی دل کی آواز ہے ان کی شاعری ہے جس میں وہ اپنے روزمرہ کے تجربات و مشاہدات کو روزمرہ کی زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی شاعری خیال کی سطح پر ''ذاتی'' ہے۔

اس حصہ شاعری میں ظفر امکان کے کئی سرے اُبھارتے ہیں لیکن انھیں پوری طرح اپنے تصرف میں نہیں لا پاتے۔ میرؔ، غالب، آتش اور مومن کے مقابلے میں ظفر کی تخلیقی شخصیت چھوٹی تھی ورنہ اس کرب کی لے میں ایک نئے غم کی صورت اختیار کرنے کا امکان موجود تھا۔ یہ غم میرؔ کے غم سے مختلف غم ہے۔

میں اپنے سوزِ دل کو بجھاؤں تو کس طرح
اب تو نہیں ہے بوند بھی آنسو کی آنکھ میں

یہی وہ شاعری ہے جو آج ظفر کی پہچان ہے اور یہی وہ شاعری ہے جو اس لیے بھی مقبولِ عام ہے کہ اسے پڑھ کر یا سن کر ہم مغلیہ تہذیب کے خاتمے کی داستانِ غم تک پہنچ جاتے ہیں۔ یہی وہ غم تھا جو اس دور کے ہندوستانی سماج کا غم تھا اور آج ہماری تاریخ کا حصہ ہے۔ ظفر کی شاعری کی آواز تاریخ کی اسی آواز کی یاد دلاتی ہے۔ اس طرح ظفر کی یہ دل گداختگی، یہ سوز، یہ غم تمام قوم کے غم کا ترجمان بن جاتا ہے۔ یہ یاسیت یا غم زدگی ایسی ہے جو اس سے پہلے کی اردو شاعری میں نہیں ملتی اور یہی قابلِ توجہ اور خاص بات ہے۔ یاد رہے کہ یہ یاسیت، یہ غم ہر شاعر کے غم سے مختلف ضرور ہے لیکن اس غم کا مقابلہ میرؔ کے غم سے نہیں کیا جا سکتا۔ غم کا وہ رچاؤ اور وہ آفاقیت جو میر کے ہاں ملتی ہے اور جس کی بناء پر غم بھی فن کا اعلیٰ حصہ بن کر تزکیہ (Catharsis) بن جاتا ہے، ظفر کے اس غم میں شامل نہیں ہے۔ یہ ذاتی غم ہے، آفاقیت کے روپ میں نہیں ڈھلتا۔ ظفر کی شاعری ہمیں

متاثر تو کرتی ہے کہ یہ "تاریخ" کی آواز ہے لیکن تسکین کا سامان مہیا نہیں کرتی۔ وہ ہمیں مضطرب تو کرتی ہے لیکن اس کا اثر، فن کی سطح پر، ذاتی ہونے کے سبب، دبی دبی سے سنسنی خیزی کا سا رہتا ہے۔ ظفر اپنے دور کے اہم شاعر اور گرتی تہذیب کی تاریخی آواز ہونے کے باوجود میر، غالب، آتش وغیرہ کے دائرے سے باہر رہتے ہیں۔ ظفر کی افسردگی طبعی ہے اور یہ افسردگی زوال پذیر ماحول کا عام رجحان ہے:

کتنے ہی بن کے شہر کے اور گانو کے نشاں
یوں مٹ گئے زمیں سے کہ جوں پانو کے نشاں

اور اس مٹنے کو وہ صبر و تحمل سے برداشت کرتے ہیں اور اسے تقدیر سے منسوب کرتے ہیں۔ تقدیر اٹل ہے۔ یہی ظفر کا عقیدہ ہے جسے بار بار وہ اپنی شاعری میں بیان کرتے ہیں لیکن اس میں بھی یاسیت کی لے شامل ہے:

بلا سے گرچہ ہوتا رازِ دل افشا ہے رونے میں
نہ روکو مجھ کو رونے سے مزا آتا ہے رونے میں

نہ بدخواہوں سے کچھ ہوگا نہ ہوگا خیر خواہوں سے
جو کچھ تقدیر کی اپنی ہی گردش ہونے والی ہے

نے خرد نے ہوش نے تدبیر پر شاکر ہیں ہم
دوستو اپنی فقط تقدیر پر شاکر ہیں ہم

جو کہ منظور اُسے ہے وہی ہووے گا ظفر
کیا کروں میں کہ مرے ہاتھ تو کچھ ہے ہی نہیں

ناحق ہیں ملے دوست رقیبوں میں ہمارے
ہووے گا وہی جو ہے نصیبوں میں ہمارے

ظفر کی شاعری، جیسا کہ میں نے کہا، اُن کی آپ بیتی ہے۔ اسی کے مطالعے سے ان کی زندگی اور رویّوں کا کھوج لگایا جا سکتا ہے۔ ان کی شاعری سے ان کی شخصیت کی تصویر اُتاری جا سکتی ہے۔ یہ شاعری اپنے عصر سے جڑی ہوئی ہے اور سیاسی، معاشی و معاشرتی حالات کے جو اثرات، بادشاہ ہونے کے ناتے ان پر پڑتے ہیں وہ غزل کے کنایات و رمزیات میں اُسے بیان کر دیتے ہیں۔ یہی ان کی شاعری کا مزاج اور رنگ ہے۔ وہ جاگیردارانہ نظام کے بلند ترین نمائندہ ہونے کے باعث خود اُٹھ کر پانی بھی نہیں پی سکتے کہ اس سے رُتبے میں فرق آتا ہے۔ اسی طرح شاعری کے ذریعے اپنے دل کی بات کہہ دینا ہی ان کے لیے کافی تھا اور اسی لیے وہ فن پر، میر و غالب کی طرح، وہ محنت نہیں کرتے جس کا فنِ شعر تقاضا کرتا ہے۔ وہ تو بس اپنی بات قلعۂ معلی کی زبان میں بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ شعر کو مانجھنا، بنانا سنوارنا بادشاہ کا کام نہیں تھا اور ظفر بہر حال بادشاہ تھے۔ وہ طویل بحروں کا انتخاب بھی اس لیے کرتے ہیں کہ ان میں بات، تشریح کے ساتھ، جلد بیان ہو جاتی ہے لیکن اس کلام کا بھی اپنا معیار، اپنا لہجہ، اپنا لحن ہے اور ان کے ہم عصروں سے مختلف ہے۔ اس کلام کا رنگ و

مزاج ان کا اپنا ہے۔ وہ باتیں جو مشاہدے میں آتی ہیں، وہ جذبہ جو دل میں پیدا ہوتا ہے اور وہ واردات جو دل پر گزرتے ہیں وہ انھیں صاف سیدھے بول چال کی بامحاورہ زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ظفر فطری شاعر ہیں لیکن فکروفن کی سطح پر وہ درجۂ اعتماد کو نہیں پہنچ پاتے۔ یہی ان کا طرز سخن ہے:

طرز سخن کا اپنے ظفر بادشاہ ہے
اس کے سخن سے یاں، نہ کسی کا سخن لگا

جیسا کہ کہا یاسیت، اُداسی وافسردگی ان کی ساری زندگی پر چھائی ہوئی ہے۔ یہ اس تہذیب کے دور آخر کی تاریخ کی آواز کا لحن ہے اور اسی لحن سے ظفر کی شاعری کا لحن تشکیل پاتا ہے۔ اسی یاسیت کے زیر اثر دنیا کی بے ثباتی اور فنا کا احساس انھیں تصوف کی طرف لے جاتا ہے جہاں زندگی کے طوفان میں وہ خود کو سائبانِ عافیت کے تلے محسوس کرتے ہیں اور اسی لیے پہاڑ جیسے غم ظفر کی شخصیت کو ڈھاتے نہیں بلکہ سہارا دیتے ہیں۔ اسی سے استغنا، صبر وشکر، توکل وقناعت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور تصوف ان کی زندگی میں داخل ہو جاتا ہے اور اُن کی ایمان کو پختہ تر کر کے اُن کا انداز نظر بن جاتا ہے۔ تکبر وغرور کے بجائے عجز وانکسار ان کے مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں اور بڑے سے بڑے غم کو اُٹھانے کا حوصلہ اور زندگی سے پیار پیدا ہو جاتا ہے اور ساتھ ہی فقیری بھی ان کے مزاج میں در آتی ہے۔ ظفر سلسلۂ چشتیہ میں حضرت فخر الدین سے بیعت تھے:

مرشد پاک رواں فخر الدین
قبلہ و کعبۂ جاں فخر الدین

ظفر کے ہاں تصوف میں میر درد کی طرح گہرائی نہیں ہے اور نہ غالب کی طرح وہ مسائلِ تصوف پر کسی نئے زاویے سے روشنی ڈالتے ہیں وہ تو ''اپنے قلب کے تاثرات اور احساسات کو سیدھے اور سادے الفاظ میں پیش کر دیتے ہیں جن کو پڑھنے کے بعد مفہوم کو سمجھنے کے لیے غور وفکر کی زیادہ ضرورت نہیں پڑتی بلکہ...... اس کے اثرات خود بخود دل پر قائم ہو جاتے ہیں...... وہ ہمہ اوست کے قائل ہیں اور مئے وحدت کے خمار میں ان کو عالم ناسوت کی تمام چیزیں عالم لاہوت میں نظر آتی ہیں'' [۳۴]۔ ان کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ صوفیانہ خیالات اور صوفیانہ انداز نظر کا اظہار کرتا ہے لیکن یہاں بھی کوئی گہرائی نہیں ہے۔ ان کی ایک بھی غزل میں رنگ تصوف کی وہ چاشنی نظر نہیں آتی جو مثلاً سراج اور نگ آبادی کی غزلوں میں نمایاں ومؤثر ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ وہ روحانیت کے اس درجے پر نہیں پہنچ سکے جہاں اسرار ورموز کے پردے اُٹھنے لگتے ہیں اور منزل وصل سامنے آنے لگتی ہے۔ ایک دور ایسا بھی آیا کہ لوگ ان کے ہاتھ پر بیعت کرنے لگے اور اُن کے مرید ہو گئے۔ ''گلستانِ سعدی'' کی صوفیانہ شرح وہ اپنے مریدوں کے سامنے بیان کرتے تھے جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے۔ تصوف نے ان کے مزاج میں انکسار، فقر ودرویشی پیدا کر کے زندگی کو اُن کے لیے آسان بنا دیا تھا۔ کلیاتِ ظفر میں سینکڑوں اشعار بلکہ غزلیں کی غزلیں صوفیانہ خیالات کا اظہار کرتی ہیں۔ تصوف ان کی زندگی میں ان کے اپنے حالات کے راستے سے داخل ہوا اور ان کی زندگی کا جزو بن گیا۔ اسی کے ساتھ ناصحانہ و

اخلاقی اشعار کثرت سے ان کی شاعری کا حصہ بن گئے جن میں سے بہت سے ضرب المثل بن گئے ہیں:

ظفر آدمی اس کو نہ جانیے گا ہو وہ کیسا ہی صاحبِ فہم و ذکا
جسے عیش میں یادِ خدا نہ رہی، جسے طیش میں خوفِ خدا نہ رہا

جو کہ ہو تجھ سے سوا تو اُسے حسرت سے نہ دیکھ
اور جو تجھ سے ہو کم اس کو حقارت سے نہ دیکھ

ایک بات جو ظفر کے ہر رنگ شاعری میں یکساں طور سے پائی جاتی ہے وہ اُن کا طرز ادا اور سادہ و صاف بامحاورہ زبان کا استعمال ہے، جس پر اُنھیں ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنے ہر تجربے اور مشاہدے کو آسانی سے بیان کر دیتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی اسی قدرتِ زبان کی وجہ سے وہ ہر زمین کو پانی کر دیتے ہیں۔ سنگلاخ زمینوں کے تو ان کے پہلے اُستاد شاہ نصیر موجد تھے لیکن ان کے بعد یہ کام ظفر نے اپنے استاد سے زیادہ کیا اور متعدد نئی زمینیں خود ایجاد کیں۔ ظفر کی ان زمینوں کی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں عام طور پر ردیفیں اُردو ہیں اور قافیے بھی عام طور پر اُردو ہیں مثلاً یہ چند زمینیں دیکھیے:

بلا سے جاہ و حشم ہو تو ہو نہ ہو تو نہ ہو
نہیں ہے ہم کو بھی غم ہو تو ہو نہ ہو تو نہ ہو

اس مشکل ردیف میں بھی ظفر نے صاف غزل نکالی ہے۔ وہ مسجع غزل دیکھیے جس کا ایک شعر یہ ہے اور جس میں ''یہ کس کے ہوئے اور کس کے ہوں گے'' ردیف ہے اور پوری غزل میں صفائی و سادگی بھی بدرجۂ اتم موجود ہے اور ردیف اپنی جگہ لطف دے رہی ہے:

قول و قسم سب اُن کے غلط ہیں، اپنی غرض کے یار فقط ہیں
جانتے ہیں خوب ان کو ہم، یہ کس کے ہوئے اور کس کے ہوں گے

انتہائی مشکل زمینوں کے یہ چند مطلعے دیکھیے۔ ظفر کا کمال یہ ہے کہ وہ ان زمینوں میں بھی دلچسپ، بامعنی اور صاف شعر نکال کر اپنی قادر الکلامی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں:

چلے کہاں ہم سے روٹھ کر تم، اُٹھائے تم نے قدم جھپا جھپ
نہ جانے دیں گے لپٹ کے بوسے تمھارے لے لیں گے ہم جھپا جھپ

کیا رنگ دکھاتی ہے یہ چشم تراو ہو ہو
خونِ جگر آہاہا، بختِ جگر اوہو ہو

نہ ہم خوش، نے خفا دل سے کوئی یوں ہو تو یوں بھی ہو
غرض کیا کام کیا دل سے کوئی یوں ہو تو یوں بھی ہو

ظفر کو شعر کہنے میں اس وقت زیادہ لطف آتا ہے جب زمین انوکھی اور نرالی ہو اور کمال کی بات یہ ہے کہ زبان با محاورہ اور صفائی و سادگی بھی اسی طرح برقرار رہتی ہے۔ شاہ نصیر سنگلاخ زمینوں کی وجہ سے محاوروں کو شعر کا

جامہ نہ پہنا سکے جس طرح ظفر نے اپنے کلام میں، مشکل زمینوں کے باوجود، محاورات استعمال کیے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردوئے معلیٰ میں، جس کا مرکز قلعۂ معلّٰی تھا اور جہاں کی زبان سب کے لیے سند تھی، محاورات کثرت سے بول چال کی زبان کا حصہ تھے۔ اگر کلام ظفر سے محاورات جمع کیے جائیں تو سینکڑوں کی تعداد میں ہاتھ آئیں گے۔

ظفر بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں اسی لیے ان کے ہاں اردو پن نمایاں رہتا ہے۔ اسی اُردو پن کی وجہ سے ان کے ہاں پے چیدہ فارسی تراکیب نظر نہیں آتیں۔ اُن کے ہاں خالص اردو، اپنے محاوروں کے بانکپن کے ساتھ، شاعری میں اُبھرتی ہے اور ایسی سادگی وصفائی کو جنم دیتی ہے جو ظفر کی انفرادیت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا شعر براہِ راست عام قاری تک بھی پہنچ جاتا ہے۔ ان کی شاعری کی تاثیر زبان کے اس استعمال سے پیدا ہوئی ہے جس میں محاورہ لطفِ سخن میں روح پھونکتا ہے۔ اُنھیں لفظوں کے مختلف لہجوں میں چھپے ہوئے معنی کو بیان کرنے کا ایسا شعور ہے کہ دوسروں کے ہاں کم کم نظر آتا ہے۔ ہر ردیف کے ساتھ جتنے ممکن محاورے باندھے جاسکتے ہیں وہ سلیقے سے اس طرح باندھتے ہیں کہ زبان و بیان کا مزہ دوچند ہو جاتا ہے مثلاً یہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

زیرِ خنجر ترے بسمل جو یہ دم توڑتے ہیں
کوچۂ غم میں پھر آنے کی قسم توڑتے ہیں

اس میں ''توڑتے ہیں'' ردیف ہے۔ مصدر توڑنا سے جتنے ممکن محاورات غزل میں آسکتے تھے وہ سب ظفر نے باندھ دیے ہیں مثلاً دم توڑنا، قسم توڑنا، قدم توڑنا، توبہ توڑنا وغیرہ۔ اسی طرح ایک غزل کا مطلع یہ ہے:

دل پر بلائے زلف گرہ گیر ڈال دی
تو نے مصیبت اے مری تقدیر ڈال دی

اس میں ''ڈال دی'' ردیف ہے اور مصدر ڈالنا سے بلا ڈال دینا، زنجیر ڈال دینا، مصیبت ڈال دینا، گردن ڈال دینا، جوانی ڈال دینا، آگ ڈال دینا، تاثیر ڈال دینا وغیرہ محاورات صفائی وسادگی سے باندھ دیے ہیں۔ ظفر لفظوں کے معانی کے مختلف روپ اس سلیقے سے باندھتے ہیں کہ ہر شعر ایک معنی کو روشن کرتا ہے۔ ظفر کی نو شعروں پر مشتمل ایک غزل ہے جس کی ردیف ''تڑاق پڑاق'' ہے اور گفتگو، دوبدو، سُبو وغیرہ قافیے ہیں۔ اس غزل کا مطلع یہ ہے:

نہ کیجیے ہم سے بہت گفتگو تڑاق پڑاق
وگرنہ ہووے گی پھر دو بدو تڑاق پڑاق

اس غزل کے ہر شعر کو ٹھہر ٹھہر کر پڑھیے تو تڑاق پڑاق کے مختلف معنی روشن ہوتے جائیں گے اور اندازہ ہوگا کہ اردو زبان میں بول چال کی زبان کے استعمال سے کتنی توانائی پیدا ہوئی ہے اور خود ظفر کو لفظوں اور محاوروں کے محل استعمال پر کتنی قدرت حاصل تھی۔ ظفر کی ''نظر بول چال کے قرینوں پر زیادہ رہتی ہے۔ وہ اپنے کلام میں

گفتار کا مزہ پیدا کرنے کے لیے بندھے ٹکے محاوروں کے علاوہ دوسرے تیوروں کو بھی کام میں لاتے ہیں جن میں سے بعض اُنھی سے مخصوص ہیں۔ ظفر کی فصاحت میں اُن کا انفرادی رنگ اس قدر گہرا اور نمایاں ہے کہ ادا شناس نظریں ان کی ہر غزل کو دور سے پہچان سکتی ہیں۔ اُن کے سامنے نہ اُن کے بعد کوئی اس رنگ کا لکھنے والا نہیں ہوا" [۳۵]۔ ظفر نے اس طرح زبان اور لغت کی جو خدمت انجام دی ہے اور الفاظ و محاورات کے مختلف معانی کو شعر کا جامہ پہنا کر جس طرح محفوظ کر دیا ہے یہ ایسی خدمت ہے جو تاریخ ساز ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے کہا تھا کہ "شاعر کا بنیادی کام تو اتنا ہے کہ وہ اپنی زبان کو محفوظ رکھے، اسے وسعت دے اور آگے بڑھائے" [۳۶]۔ اور یہ کام ظفر نے بڑے تنجم، بڑے سلیقے سے انجام دیا ہے۔ اس کام میں ظفر کا بہت دل لگتا ہے:

دل اپنا فکرِ سخن میں ظفر نہیں لگتا
زمیں غزل کی نہ ہو جب تلک انوکھی سی

زمینِ سہل میں تو ہیں سبھی کچھ شعر کہہ لیتے
ظفر لکھتے غزل جو ایسی مشکل ہیں تو آپ ہی ہیں

ظفر کی شاعری میں ترنم بھی زبان پر قدرت اور موسیقی کے شوق سے پیدا ہوا ہے جو یاسیت کے رنگ سے مل کر پُر اثر لحن میں ڈھل جاتا ہے۔ موسیقانہ جھنکار ان کے کلام کی عام خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں صنائع بدائع کا استعمال بھی ہے اور تشبیہات سے حسنِ ادا کو موثر بنانے کا سلیقہ بھی سہلِ ممتنع میں بھی متعدد اشعار ان کے کلیات میں موجود ہیں۔ ظفر، میر و غالب کی طرح کے، بڑے شاعر تو نہیں ہیں لیکن وہ معمولی شاعر بھی نہیں ہیں۔ ان کی زبان میں اُردو پن، شعری مزاج میں ہندوستانیت، لہجے میں جوگیا پن، طرزِ ادا میں شگفتگی اور انداز بیان میں ایسا مزہ ہے جو ظفر کا امتیاز ہے:

ترا سخن وہ مزے دار ہے کہ حشر تلک
رہیں گے اس کے ظفر طبع نکتہ داں پہ مزے

ظفر نے غزل کے ساتھ ساتھ مختلف اصنافِ سخن میں بھی طبع آزمائی کی ہے جس میں مثلث، مخمس، مسدس، قطعہ، سلام، پنکھا، سہرا، دوہے اور ٹھمریاں، تضمین در زبانِ پنجابی کے علاوہ ایک نعتیہ قصیدہ بھی ہے جو دیوانِ اول کے شروع میں، حمد کے بعد، شامل ہے اور جس کا مطلع یہ ہے:

اے سرورِ دو کون شہنشاہِ ذوالکرم
سرخیلِ مرسلین و شفاعت گرِ اُمم

جذبۂ عقیدت اور سرشاریٔ عشق کے لحاظ سے ایک پُر اثر قصیدہ ہے۔ اس میں ایسا ترنم اور ایسا لحن ہے کہ یہ نعتیہ قصیدہ دل میں اُتر جاتا ہے۔ اُن کا کلام ان کے زمانے میں بھی قوال، گویے اور طوائفیں گاتی تھیں اور آج بھی ان کا کلام گویوں کی زبان پر ہے۔ منشی کریم الدین نے بھی یہی لکھا ہے کہ "تمام ہندوستان کے اکثر قوال اور رنڈیاں ان کی غزلیں، گیت اور ٹھمریاں گاتے ہیں" [۳۷]۔ ظفر کے کلام کے ایک کڑے انتخاب کی ضرورت

ہے تا کہ آنے والی نسلیں دلچسپی سے ان کے کلام کا مطالعہ کر سکیں۔ آج حسرت موہانی کا انتخاب بھی تبرک کا درجہ رکھتا ہے[۳۸]۔

اس دور میں شاہ نصیر، ابراہیم ذوق اور بہادر شاہ ظفر وہ شاعر ہیں جنھوں ن ے اردو زبان کو ایک ایسا روپ دیا، اُردو پن جس کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ان کے ہاں فارسی طرز ادا کی وہ روایت، جس میں فارسی وعربی الفاظ کے ساتھ پے چیدہ فارسی تراکیب کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے، دم توڑ دیتی ہے اور خالص اردو زبان جس میں عربی وفارسی الفاظ وتراکیب، اعتدال وتوازن کے ساتھ، زبان کا حصہ ہیں، پورے جماؤ کے ساتھ نمودار ہوتی ہے۔ زبان کے اس روپ کا رشتہ بول چال کی زبان، اس کے مختلف لہجوں اور تیوروں سے قائم ہو جاتا ہے اور وہ ایک نئے حسن کے ساتھ انیسویں صدی کے سماج کی عام زبان بن جاتی ہے۔ زبان و بیان کے تعلق سے ان تینوں شاعروں کی خدمات لازوال ہیں لیکن ظفر وہ شاعر ہیں جنھوں نے اپنی شاعری سے اسے مکمل کر دیا۔ عام بول چال کی زبان سے رشتہ جوڑنے کا کام شروع تو شاہ نصیر نے کیا تھا لیکن اس میں تاثیر کا رنگ اور جذبے کو شامل کر کے اسے جو صورت دی وہ عوام وخواص دونوں کے لیے قابلِ قبول تھی۔ شاہ نصیر کی شاعری جذبے سے عاری ہے۔ ذوق کی شاعری میں بھی خارجیت چھائی ہوئی ہے لیکن ظفر کی شاعری میں جس طرح دبا دبا سا جذبہ رنگ گھولتا ہے اور جس طرح عام بول چال کی زبان اپنے لہجوں اور تیوروں کا اظہار کرتی ہے، ظفر اپنے دونوں اُستادوں سے آگے ہیں البتہ فن شاعری کی سطح پر وہ ذوق اور شاہ نصیر دونوں سے پیچھے ہیں۔ نواب مرزا داغ دہلوی، ذوق اور بہادر شاہ ظفر کے رنگِ سخن اور زبان ہی سے اپنا چراغ شاعری روشن کرتے ہیں۔ داغ دہلوی کی زبانِ سخن میں ذوق وظفر دونوں کی آوازیں شامل ہیں:

سخن داں وسخن گو یوں تو دنیا میں ہزاروں ہیں
ظفر پر ہم نے تیری سی سخن گوئی نہیں دیکھی

ظفر کی شاعری کی زبان میں متروکات بہت کم ہیں۔ جو زبان انھوں نے استعمال کی ہے وہ ان کے زمانے میں مستند تھی اور خود ظفر سند کا درجہ رکھتے تھے۔ تلک، واں، یاں، ووں، ہووے، آوے وغیرہ کے علاوہ ان کی زبان بنیادی طور پر وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔

حواشی:

[۱] داستانِ غدر، ظہیر دہلوی، ص ۱۵، مطبع کریمی لاہور (سن ندارد)

[۲] قلعۂ معلیٰ کی جھلکیاں، عرش تیموری، ص ۳۲، مکتبہ جہاں نما، دہلی ۱۹۳۷ء

[۳] بزم آخر، منشی فیض الدین، مرتبہ ولی اشرف صبوحی دہلوی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۴] بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۵۶-۵۸، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۵] ایضاً اور طامس مٹکاف کی ڈائری، ترجمہ ضیاء الدین برنی، مرتبہ حسن نظامی، ص ۹۱-۹۳، حلقۂ مشائخ، دہلی

[۶] F.D Political No 189, N.AI بحوالہ بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۹۹-۱۰۰، انجمن ترقی اردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۷] خدنگ غدر، معین الدین حسن، مقدمہ ڈاکٹر خواجہ احمد فاروقی، ص ۲۱، دہلی یونیورسٹی، دہلی ۱۹۷۲ء

[۸] A Short History of own own Times, Justine McCarthy, P170, London 1883

[۹] داستان غدر، راقم الدولہ ظہیر دہلوی، ص ۳۷، مطبع کریمی لاہور، سن ندارد

[۱۰] بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۱۳۹، انجمن ترقی اردو ہند دلی ۱۹۸۶، بحوالہ ایف ڈی پولیٹیکل نمبر ۵۲-۱۲۵، مورخہ ۱۰ دسمبر ۱۹۵۸ء

[۱۱] ایضاً، ص ۱۴۴

[۱۲] ایضاً، بحوالہ نیشنل آرکائیوز، نئی دہلی پولیٹیکل نمبر ۱۴۴

[۱۳] بزم آخر، منشی فیض الدین دہلوی مرحوم، مرتبہ ولی اشرف صبوحی، ص ۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۴] داستان غدر، ظہیر دہلوی، ص ۲۴-۲۶، مطبع کریمی لاہور، سن ندارد

[۱۵] ایضاً، ص ۳۶-۳۷

[۱۶] ایضاً، ص ۲۶

[۱۷] داستان غدر، بحولہ بالا، ص ۱۹

[۱۸] مقالاتِ شیرانی، حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۱۵۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۹] گلشن بے خار، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۱۲۹، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۸

[۲۰] بہادر شاہ ظفر، اسلم پرویز، ص ۳۴۴، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی، ۱۹۸۶ء

[۲۱] داستان غدر، ص ۲۰، بحولہ بالا

[۲۲] مجموعہ نغز، قدرت اللہ قاسم، جلد اول، مرتبہ محمود شیرانی، ص ۲۷۳، دہلی ۱۹۷۳ء

[۲۳] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، بار دہم، ص ۴۹۰-۴۹۱، آزاد بک ڈپو، مطبع کریمی لاہور

[۲۴] داستان غدر، بحولہ بالا، ص ۲۰

[۲۵] A catalogue of the Arabic, Persian, Hindustany Manuscripts of the

libraries of the king of Oudh, A springer, P222, Calcutta 1854

[۲۶] چند ہم عصر، عبدالحق، ص

[۲۷] مقالات حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۱۴۳-۱۴۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۸] ایضاً، ص ۱۶۱-۱۶۲

[۲۹] مجاہدین کی فوج سیاہ لباس میں ملبوس رہتی تھی۔

[۳۰] مقالاتِ شیرانی، جلد سوم، ص ۱۶۱-۱۶۲، بحولہ بالا

[۳۱] ایضاً، ص ۱۶۱-۱۶۲

[۳۲] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، جلد دوم، ص ۳۷۳، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۳۳] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۹۴، ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۶ء

[۳۴] بہادر شاہ ظفر، سید صباح الدین عبدالرحمٰن، ص ۱۹۰-۱۹۱، ماہنامہ معارف اعظم گڑھ، ستمبر ۱۹۳۸ء

[۳۵] انتخاب ذوق ظفر، شان الحق حقی، ص ۱۸۱، انجمن ترقی اردو ہند دہلی، ۱۹۴۵ء

[۳۶] تنقید اور تجربہ، جمیل جالبی، (مضمون بہادر شاہ ظفر)، ص ۱۸۰، یونیورسل بکس، لاہور ۱۹۸۸ء

[۳۷] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین وفیلن، ص ۳۳۴، دہلی ۱۸۴۸ء

[۳۸] انتخاب سخن، حسرت موہانی، جلد اوّل، سلسلۂ شاہ حاتم، ص ۲۷۲-۲۹۱، احمد المطابع کانپور ۱۹۲۵ء

چوتھا باب

محمد مومن خان مومن

حالاتِ زندگی، مطالعۂ شاعری

شاہ عالم ثانی کے دورِ شاہی (۴ جمادی الاول ۱۱۷۳ھ۔۔۷ رمضان ۱۲۲۱ھ/ ۲۵ دسمبر ۱۷۵۹ء۔ ۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء) میں کشمیر سے دو بھائی: نامدار خان اور کامدار خان دہلی آئے اور یہیں کے ہو رہے۔ یہ دونوں حکیم تھے۔ دستِ شفا سے جلد ہی چمک اُٹھے اور چند ہی سال میں اُن کی شہرت سارے شہر میں پھیل گئی۔ ۶ جنوری ۱۷۷۲ء کو جب شاہ عالم دہلی آئے تو کچھ عرصے بعد یہ دونوں بھائی شاہی طبیبوں کے زُمرے میں شامل کر لیے گئے اور پرگنہ نارنول میں چند گاؤں، جن میں بلاہہ بھی شامل تھا بطور جاگیر انھیں عطا ہوئے اور یہ دونوں شاہی طبیب کے منصب پر فائز ہو کر باعزت زندگی گزارنے لگے۔ آنے والے زمانے نے دیکھا کہ اس خاندان سے ایسے اطبا پیدا ہوئے جن کے نام ہماری تاریخ کا حصہ ہیں۔ حکیم نامدار خان کے تین بیٹے تھے: حکیم غلام حیدر خاں، حکیم غلام حسن خاں اور حکیم غلام نبی خاں (م ۱۲۴۱ھ) [۱] مومن کے قطعہ تاریخِ وفات کے آخری مصرع: "تو قد ناز افوز اعظیما کہا" سے ۱۲۴۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ حکیم غلام نبی خاں بھائیوں میں سب سے چھوٹے تھے لیکن سب سے پہلے وفات پا گئے۔ یہی حکیم غلام نبی خاں مومن خاں کے والدِ ماجد ہیں۔

محمد مومن خاں [۲] نام، مومن تخلص (۱۲۱۴ھ۔۔۱۲۶۸ھ/ ۱۸۰۰ء۔۱۸۵۲ء) دہلی کے محلہ کوچۂ چیلان میں پیدا ہوئے اور ساری عمر دہلی ہی میں گزار دی۔

ہو صورت خاک دل لگنے کی جنت میں بھلا مومنؔ
مری نظروں میں ہے شاہجہاں آباد کا نقشہ

اکثر تذکرہ نویسوں نے مومن کا سالِ ولادت ۱۲۱۵ھ/ ۱۸۰۰ء دیا ہے، لیکن قوی معاصر شہادت کے پیشِ نظر یہ درست نہیں ہے۔ نواب مصطفیٰ خان شیفتہ نے اس دیباچے میں جو ان کے مرتبہ دیوانِ مومن مطبوعہ دہلی ۱۸۴۶ء پر لکھا گیا ہے بتایا ہے کہ وبہ زمانہ کہ تہذیب ایں دل فریب بستان اتفاق اُفتاد از ہجرت ہزار و دوصد چہل و سہ (۱۲۴۳) سال بر وفق ہلال گشتہ بود و سنین عمرش کہ چوں عمر خضر از حد شمار برکراں باد بہ بست و نہ رسیدہ واز بس کہ ایں دیوان بے نظیر است، تاریخش "دیوان بے نظیر" است۔" [۳]

اس سے سالِ ولادت ۱۲۱۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ اسی طرح مثنوی "شکایتِ ستم" (سال تکمیل ۱۲۳۱ھ) میں خود مومن نے اپنی عمر سترہ برس بتائی ہے، "شکایتِ ستم" کا وہ یہ شعر ہے:

دیکھیں آگے دکھائے کیا کیا دن

ہے ابھی سترہ برس کا سن

اس سے بھی سال ولادت ۱۲۱۴ھ برآمد ہوتا ہے۔مومن خاں کی پیدائش پر حکیم غلام نبی خاں حضرت شاہ عبدالعزیز کی خدمت میں پہنچے اور بچے کے کان میں اذان دینے کی فرمائش کی۔شاہ صاحب نے اذان دی اور بچے کا نام محمد مومن خاں تجویز کیا، گھر والوں نے حبیب اللہ نام تجویز کیا تھا لیکن شاہ صاحب نے فرمایا کہ یہی نام رکھیے اور یہی وہ نام ہے جس سے وہ آج تک پہچانے جاتے ہیں۔قرین قیاس ہے کہ مومن کی ابتدائی تعلیم مدرسہ شاہ عبدالعزیز میں ہوئی۔شاہ عبدالقادر سے تعلیم حاصل کرنے کا ذکر اکثر تذکروں میں ملتا ہے[۴] عربی زبان سے اچھی واقفیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ انشائے مومن میں عربی فقرے اور قرآن وحدیث کے حوالے اور ان کا بے تکلف استعمال عام ہے۔نواب اعظم الدولہ سرور نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''نوجوانے ست ہمت بر تحصیل کتب عربی مصروف دارد'' [۵] فارسی زبان پر مومن کو بڑی قدرت حاصل تھی۔معاصر تذکروں میں فارسی زبان پر ان کی قدرت کا ذکر آیا ہے۔شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''باوجود تخالف لسانین ہر دو لفظ چنداں دست گاہے نصیب رُوگشتہ کہ پارسیان از آں خودمی رنگارند۔'' [۶] ان کی فارسی دانی کے بارے میں ایک اور معاصر مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''کمال مہارت فارسی سے کوس لمن الملک کی صدا نے ہند سے فارس تک پہنچ کر طوطی ہند و بلبل شیراز کو دم بہ خود کر دیا تھا۔[۷]

مومن حافظِ قرآن بھی تھے، جس کا ذکر انھوں نے اپنی مثنوی ''شکایت ستم'' (۱۲۳۱ھ) میں کیا ہے۔اعظم الدولہ سرور نے بھی اپنے تذکرے میں انھیں ''حافظ محمد مومن'' لکھا ہے۔[۸] اُن کا حافظہ بھی کمال کا تھا۔عرش گیاوی نے لکھا ہے کہ ''ذہنِ خداداد کا یہ عالم تھا کہ شاہ صاحب کا وعظ جو علاوہ علوم ظاہری کے نکات باطنی سے بھی بہرہ ہوتا تھا، جو ایک روز سُن لیتے تو بے فرق دوسرے روز اپنے والد کے مطب میں بیٹھ کر دہرا دیتے تھے'' [۹] طب ان کا خاندانی پیشہ تھا۔اسے بھی انھوں نے حاصل کیا اور اپنی ذہانت سے اس میں مہارت حاصل کی، سعادت خاں ناصر نے انھیں ''مسیحا نفس، حکیم بے نظیر، شاعر بے عدیل [۱۰] لکھا ہے، لیکن ساری عمر باقاعدگی سے مطب نہیں کیا۔صرف خاص خاص موقعوں پر نبض دیکھ کر نسخہ تجویز کیا۔امتہ الفاطمہ صاحبہ سے عشق نبض دیکھ کر ہی پیدا ہوا تھا۔''انشائے مومن میں بھی متعدد مقامات پر دوا دارو کا ذکر بار بار آیا ہے۔کسی نواب کے نام خط میں لکھا ہے کہ ''جناب کے پاؤں کے انگوٹھے کے درد نے۔۔پامال کر دیا ہے۔۔جو دوائیں میں نے بھیجی ہیں ان میں سے جو نفع دے اس سے مطلع فرمایا جائے۔[۱۱] اکثر اپنا علاج بھی خود ہی کرتے تھے۔ایک خط میں لکھا ہے کہ ''تین دن ہوئے کہ اپنی رائے سے منضج کی دوا پی رہا ہوں۔'' [۱۲] نواب جھجر کے ہاں تین ماہ تک طبیبِ خاص کی خدمت پر مامور رہے اور نواب کی بے رُخی دیکھ کر وہاں سے چلے آئے۔نساخ نے لکھا ہے کہ ''طب میں خوب دخل رکھتے تھے۔[۱۳]

طب کے علاوہ علم نجوم اور رمل سے بھی گہری واقفیت رکھتے تھے، معاصرین نے ان کے کمالات اور پیش گوئیوں کا ذکر کیا ہے۔ہر سال رفتارِ نجوم کی تقویم تیار کرتے تھے جن میں سے دو تقادیم اور تین تقویموں کے

دیباچے جو ۱۲۴۸ھ، ۱۲۴۹ھ، ۱۲۵۰ھ اور ۱۲۵۲ھ کا احاطہ کرتے ہیں ''انشائے مومن'' میں محفوظ ہیں۔ طب، نجوم اور رمل وغیرہ کی اصطلاحات کو اپنی شاعری میں بھی ذریعۂ اظہار بنایا ہے۔ اختر شناسی کا ذکر کلیاتِ مومن میں کئی جگہ آیا ہے۔ جادو ٹونکے اور عملیات سے بھی دلچسپی تھی۔ ایک خط میں لکھا ہے کہ ''از دیروز کہ دوشنبہ روز نیر اصغر بود عزائم خوانی بعمل آمد [۱۴] ''مثنوی حنین مغموم'' میں جو بد بلا نے نئی محبوبہ کے کان بھر کر الزامات لگائے ہیں ان میں عمل خوانی اور جادو و تسخیر کا الزام بھی شامل ہے اور مومن اپنی صفائی میں یہ کہتے ہیں:

میں کہاں افسوں کہاں کس کا مجال	انتقام چشم جادو کا خیال
ابتدا سے منکر تسخیر ہوں	عامل افغان بے تاثیر ہوں

شطرنج سے بھی انھیں گہری دلچسپی تھی۔ اپنے زمانے کے مشہور شاطر اور قرابت دار کرامت علی خاں سے شطرنج کھیلتے تھے اور دن رات کو بھول جاتے تھے۔ کرامت علی خاں کی وفات (۱۲۵۹ھ) پر جو قطعہ تاریخِ وفات [۱۵] انھوں نے کہا اس میں بھی شطرنج کی اصطلاحات، منصوبہ، مات، خانہ، کشت، شہ رُخ، ذچ، بساط وغیرہ سے اپنے دل کی بات ادا کی ہے۔ مومن مرد آزاد اور عاشق مزاج انسان تھے۔ ۲۶ سال کی عمر تک انھوں نے شادی نہیں کی اور عشق و عاشقی میں لگے رہے۔ اس میں وہ اتنے بدنام ہو چکے تھے کہ والد نے اپنے اکلوتے بیٹے کو ان کے حال پر چھوڑ دیا تھا جس کی تصدیق مثنوی ''شکایت ستم'' کے اُن اشعار سے بھی ہوتی ہے جب ان کے عشق کا پردہ فاش ہو گیا اور بدنامی ہوگئی تو گھر والوں نے بلا کر ان سے کہا:

آرزو تھی کہ نکلیں گے ارماں	کہ خدائی کے کرتے تھے ساماں
نسبتوں کے کلام تھے کیا کیا	جابہ جا سے پیام تھے کیا کیا
سن کے ایسے صفاتِ نامعقول	نہ کرے گا کوئی جہاں میں قبول

والد کی وفات کے بعد انھوں نے پہلی شادی سردھنہ میں سعد علی خان بہادر کے خاندان میں کی اور جب یہ شادی ناکام ہوگئی تو ایک خط میں لکھا کہ ''سعد علی خاں بہادر ہمارے خاندان کے غلاموں میں سے تھا جس کو بیگم شمرو (جو اس ذلیل شخص کی آقا تھی) کی دولت مل گئی تھی چناں چہ اس کا نام نجف خاں اور نجیب خاں کی ہم نشینی کی بدولت تاریخ عالم شاہی اور سیر المتاخرین میں رہ گیا [۱۶] یہ شادی ۱۲۴۲ھ میں ہوئی۔ انشائے مومن کے ان دو خطوں سے جو شیخ ضامن کرم کے نام ہیں مومن کی اس تلخی کا اندازہ ہوتا ہے جو اس شادی کے بعد ان میں پیدا ہوئی اور جب شیخ ضامن کرم نے صلح صفائی کے لیے مومن خان کو دوبارہ سردھنہ آنے کی دعوت دی تو انھوں نے لکھا کہ ''میں نے دو تین مہینے نادانی و سادہ دلی سے نااہلوں کے ساتھ بنانے کی غلطی کی تھی۔ اب جب کہ میں فارغ البال اور خوش حال ہوں خدا نہ کرے کہ پھر اپنے آپ کو مصیبت میں پھنساؤں اور نادانوں کی مجلس میں شریک ہوں۔ [۱۷] اسی خط میں آگے چل کر لکھتے ہیں کہ ''اگر میں نے حرام سے توبہ کی تو حلال تو ترک نہیں کیا'' اگر آوارہ گردی سے پاؤں اُٹھایا ہے تو نکاح سے تو ہاتھ نہیں اُٹھایا۔ چوں کہ میں نے نابکار جاہلوں سے تکلیف اُٹھائی ہے اور بد اطوار گنواروں سے رشتہ کرنے میں مصیبتیں جھیلی ہیں اس لیے ارادہ

ہے کہ کسی عالی خاندان سے قرابت کروں اور کسی شریف النسل زہرہ جمال کے دیدار سے آنکھوں کو تسکین دوں ورنہ دو تین جگہ سے نکاح کا پیغام اور وصال کا مژدہ آیا ہے، اگر وہ شخص (خسر) انصاف سے کام لے تو قیامت تک اس نسبت سے کہ میں اس کی لڑکی کو عقدِ نکاح میں لایا ہوں فخر و نازش کے سوا کوئی لفظ زبان پر نہ لائے۔۔افسوس صد افسوس کہ میں نے اپنی بلند مرتبت کے باوجود گھاس کوڑے سے نباہ کیا۔[۱۸] اپنے عالی خاندان ہونے کا احساس، ناقدری زمانہ کی شکایت اور اس شادی سے احساسِ محرومی اتنا گہرا ہو گیا تھا کہ یہ تلخی ان کے مزاج کا حصہ بن گئی جو مومن کی اس تصویر سے بھی نمایاں ہے جو ''دیوانِ مومن'' مرتبہ ضیاء احمد بدایونی اور ''حیاتِ مومن'' از عرش گیاوی میں بھی شائع ہو چکی ہے۔اس کے بعد معلوم نہیں ہوتا کہ اس پہلی بیوی کا کیا ہوا۔دوسری شادی انھوں نے خواجہ میر درد کے نواسے خواجہ محمد نصیر محمدی رنج دہلوی کی بیٹی سے ۱۲۴۵ھ میں کی۔اس شادی کے بعد ان کا آخری عشق، جس کی روئیداد مثنوی آہ وزاری مظلوم (۱۲۴۶ھ) میں منظوم کی ہے، ناکامی پر ختم ہو گیا، اس کے بعد انھوں نے کوئی عشقیہ مثنوی نہیں لکھی۔اس دوسری شادی کے قطعہ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ سرو کی طرح آزاد مومن نے زنجیر پہن کر اسیری قبول کر لی ہے:

یعنی آں مومنِ آوارہ کہ در آزادی
بہ جہاں ضرب مثل بود چوسرو آزاد
ایں زماں پائے بہ زنجیر تعلق گشتہ
یوسفے بود سروکار بہ زنداں افتاد
چہ خوش ایں واقعہ راگفت اسیرے تاریخ
مرغ بے بال وپر اندر قفس آمد فریاد[۱۹]

۱۲۴۷ھ میں ان کے ہاں احمد نصیر خاں پیدا ہوئے۔نواب اصغر علی خاں اصغر کا قطعۂ تاریخ دیوانِ نسیم میں موجود ہے۔۱۲۵۸ھ میں ایک لڑکا اور ۱۲۵۹ھ ایک بیٹی محمدی بیگم پیدا ہوئی۔ان دونوں کے قطعاتِ ولادت مومن نے خود کہے۔۱۲۶۱ھ میں ایک اور لڑکا پیدا ہوا جو دو سال بعد ۱۲۶۳ھ میں مر گیا، اور ایک لڑکی فاطمہ سلطان بیگم ۱۲۶۵ھ میں مر گئی[۲۰] جس کا قطعۂ وفات موجود ہے۔مومن نے اپنے عشق کو کبھی نہیں چھپایا بلکہ مثنویاں لکھ کر ان عشقوں کو ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا۔اپنے خطوط میں بھی وہ اپنے عشق کا اظہار بلا تکلف کرتے ہیں۔حکیم احسن اللہ خاں کے نام ایک خط میں لکھا ہے کہ ''آج کل میں کس کے گیسو کے خم میں تازہ اسیر ہوا ہوں۔[۲۱] ایک اور خط میں لکھا ہے کہ ''دل ہاتھ سے دینا اور دل پر ہاتھ رکھنا محال ہے۔کسی کے انتظار میں لگے رہنا اور پھر بھی اپنے کو قابو میں رکھنا محض خیال ہے۔میں ہوں اور آنسوؤں کی جھڑی۔۔کسی کے قامت کے الف نے میرے خیال کی قوت زائل کر دی ہے۔[۲۲] عشق و عاشقی ان کا مزاج تھی۔اس میں وہ اتنے بدنام تھے کہ دُنیا جہاں ان کے اس مزاج سے واقف تھی۔''مثنوی آتشیں'' والی محبوبہ نے اسی لیے تف کیا تھا۔اس مثنوی میں اپنے مزاج عاشقی کو خود بھی بیان کیا ہے۔

اور ہمیں بھی چاہ کا لپکا عشق دل وجاں کاہ کا لپکا
مہ وشوں سے لاگ سی دل کو گرم رکھے اک آگ سی دل کو
اک نہ اک سے کام ہی رہوے نام سدا بدنام ہی رہوے[۲۳]

مومن دہلی کے ایک سربرآوردہ خاندان کے چشم وچراغ تھے اور اس طرح زندگی بسر کرتے تھے جس طرح اس دور کے رؤسا کا شیوہ تھا لیکن مالی اعتبار سے ان کی حالت خستہ تھی۔ عبدالقادر خاں چیف رام پوری نے لکھا ہے کہ ''اکنوں مانند دیگر خاندان ہائے دہلی بہ عُسرت برمی برند۔'' معاشی بدحالی کی یہ صورت، انگریزوں کے تسلط کے بعد، نہ صرف دہلی بلکہ سارے ہندوستان میں عام طور پر نظر آتی ہے۔ مومن کے فارسی خطوط سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ ۱۸۱۵ء پرگنہ نارنول میں جو جاگیر شاہ عالم ثانی نے اس خاندان کو دی تھی۔ دہلی پر انگریزوں کے قبضے کے بعد جھجر کا سارا علاقہ کمپنی بہادر کے وفادار نواب فیض محمد خان کو دے دیا گیا تھا، اور اسی کے ساتھ مومن خان کے اسلاف کی یہ جاگیر بھی نواب فیض محمد خان کی جاگیر میں چلی گئی تھی جس کے عوض ایک ہزار روپیہ سالانہ اس خاندان کے ورثاء کو ملتا تھا جس میں مومن کا بھی حصہ تھا، اور یہ بھی باقاعدگی سے وقت پر نہیں ملتا تھا۔ مومن نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''خزانچیوں کی زیادتی کی دہائی کہ اتنی بے تکلفی کے باوجود زر سالانہ نہیں بھیجا۔ نواب صاحب کی ضمانت سے بھی کام نہیں نکلا۔ ایک مہینے کا وعدہ سو ماہ کے برابر ہوگیا[۲۴] مومن کی مالی حالت اتنی خراب تھی کہ سسرال سے ملا ہوا مکان بھی فروخت کردیا تھا، ایک اور خط سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنا کوئی اور مکان بھی بیچنا چاہتے تھے، اور اسی لیے اسے کرائے پر دینا نہیں چاہتے تھے[۲۵] وہ زمین جو مومن خان کو ورثے میں اپنی والدہ کی طرف سے ملی تھی اُسے بھی انگریز ریزیڈنٹ فریزر نے زبردستی چھین لیا تھا۔ یہ وہ ہی فریزر ہے جسے نواب شمس الدین خان نے قتل کردیا تھا اور پھانسی چڑھے تھے۔ ایک خط میں لکھا ہے کہ ''ایک نیا ظلم جو پرانے دشمن نے کیا یہ ہے کہ تھوڑی سی زمین جو مجھے والدہ سے ورثے میں ملی تھی وہ بھی زبردستی چھین لی گئی، اس اجل گرفتہ (فریزر) نے کہ جس کے قتل سے اب تک فتنہ بپا ہے اور جس کی روحِ ناپاک، جنات کی طرح ہل چل ڈالے ہوئے ہے، اپنے مقتول ہونے سے ایک دن پہلے میری موروثی زمین جو میرے نان جویں کے لیے کافی تھی، اور سرکار اندرپت میں تھی، ضبط کرلی[۲۶] مالی اعتبار سے مومن خان کی حالت غالب خستہ سے بھی زیادہ خستہ تھی، لیکن وہ ساری عمر عزتِ نفس اور خودداری، وضع داری کے ساتھ نبھاتے رہے۔ بعض دفعہ اتنے پریشان ہوتے تھے کہ دہلی کو چھوڑ کر چلے جانا چاہتے تھے جس کا اظہار اپنے خطوط میں کیا ہے۔ ایک خط بنام غلام حسین خاں میں لکھا ہے کہ ''اس اُجڑے دیار میں جاہل اور بے قدر کافروں کے ہاتھ میں پڑ کر شرفا کی قدر کیمیا کی خاصیت اور دولت واقبال عنقا کا حکم رکھتا ہے۔ اس نظر سے سفر لکھنؤ کا ارادہ ہے، اگر وہاں کاربراری ہوئی فبہا ورنہ اُس ملک کا ارادہ بھی دل میں ہے کیوں کہ اکثر لوگوں نے اربابِ کمال خصوصاً شعرا کے حق میں لالہ چندولال بہادر کی قدردانی کا ذکر کیا اور یہ ہیچ مداں اس باغ کی خوشبو کے تصور سے مست ہے، اگر حق تعالیٰ کو منظور ہے تو وہاں پہنچ کر دولت قدم بوسی سے سعادت

حاصل کروں گا اور لالہ صاحب مذکور کے والد کا ارتباط، جو ہمارے خاندان سے رہا ہے عرض کروں گا[۲۷] اس مالی تنگی اور پریشاں حالی نے مومن کے اندر ناقدری اور شکایتِ زمانہ کے احساس کو جنم دیا جس کا اظہارِ افتخار اور خود پسندی کی صورت میں اپنے خطوط اور فارسی و اُردو شاعری میں کیا ہے۔

منم کہ نیست قرانم بہیچ قرن و زمن
منم کہ نیست نظیرم بہیچ شہر و دیار
نہ بود ونیست عدیلِ من امتحاں اینک
ز زندگانِ لب و خامہ زمردگاں اشعار[۲۸]،

معاشی الجھنوں نے ناقدری وشکایتِ زمانہ کے احساس کو گہرا کر کے ان میں انگریز دشمنی کے جذبے کو تیز تر کیا تھا اور وہ کاغذ وقلم کے کام سے بھی دست بردار ہو جانا چاہتے تھے۔ ایک خط بنام حکیم احسن اللہ خاں میں لکھا ہے کہ ''میرے آئینے پر کس مپرسی کی زنگار اس قدر جم گئی ہے کہ صرصر عاد کا غبار بھی اس کو جلا نہیں دے سکتا۔ میرے یوسف (کلام) کو بڑھیا کے سوت کی انٹی کے بدلے بھی لوگ نہیں خریدتے اور اس کو چاہ کنعاں سے کھوٹے سکوں کے عوض بھی نہیں نکالتے۔ ید بیضا کے معجزے کے باوجود میں خالی ہاتھ ہوں، اور دمِ عیسیٰ کے ہوتے ہوئے بیماری میں مبتلا ہوں۔ یہ کاغذ وقلم کی زحمت بھی آپ کے تعمیل حکم میں ہے ورنہ نقدِ سخن کی بے قدری سے لکھنے پڑھنے کا دماغ کس کو ہے[۲۹] اس صورتِ حال سے مومن کے اندر شدید احساس محرومی پیدا ہو گیا تھا جس کا اظہار اس رباعی سے بھی ہوتا ہے۔

ازعلم بہ تنگم از دلم بیروں باد	محزوں شدم از ہنر ہنر مخزوں باد
ازکاوش دانشم دلم پُر خون است	یارب کہ دروں درنشم پُر خوں باد

مومن نے اپنی شاعری کے بالکل ابتدائی زمانے میں اس وقت کے بڑے مشہور اُستاد شاہ نصیر دہلوی کو غزلیں دکھائیں مگر اُن کا شعری مزاج شاہ نصیر سے مختلف تھا اس لیے جلد یہ سلسلہ ختم ہو گیا۔ مومن کی شاعری کا آغاز اُس وقت ہوا جب وہ بارہ تیرہ برس کے تھے۔ ۱۲۳۱ھ میں جب اپنی پہلی عشقیہ مثنوی ''شکایتِ ستم'' مکمل کی ان کی عمر سترہ برس کی تھی۔ یقیناً کچی پکی شاعری کا آغاز اس سے چند سال پہلے ہو گیا ہوگا۔ اس طرح ان کی شاعری کا آغاز ۱۲۲۷/ ۱۲۲۸ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔ فائق رام پوری نے بھی ۱۲۲۷ھ آغاز شاعری کا سال متعین کیا ہے[۳۰]

وفات سے پانچ مہینے پہلے صفر کے مہینے میں گھر کی چھت پڑ رہی تھی۔ مومن نگرانی کر رہے تھے کہ اچانک پیر پھسلا اور وہ بے طرح زمین پر آ رہے۔ ہاتھ اور بازو کی ہڈیاں بُری طرح ٹوٹ گئیں۔ علاج کیا لیکن افاقہ نہیں ہوا۔ زائچہ دیکھا تو کہا کہ میں صرف پانچ مہینے اور زندہ رہوں گا اور اس حادثے کی تاریخ ''دست وبازو بشکست'' (۱۲۶۸ھ) لکھوائی اور یہ قطعہ کہا:

مومن فتاد ازبام گفتم چہ رفت گفتا

خود باخروش گفتم بشکستِ دست و بازو
گفتم کہ بایدت گفت، تاریخ ایں مصیبت
گفتا خموش گفتم "بشکست دست و بازو"

۱۲۶۸ھ

یہی تاریخ حادثہ ان کی تاریخ وفات ثابت ہوئی۔ غالب نے اپنے ایک خط بنام منشی نبی بخش حقیر مورخہ یکم شعبان ۱۲۶۸ھ مطابق ۲۱ مئی ۱۸۵۲ء میں لکھا کہ "سُنا ہوگا کہ مومن خاں مر گئے۔ ان کو مرے ہوئے دسواں دن ہے۔ مومن خاں میرا ہم عصر اور یار بھی تھا۔ بیالیس تینتالیس برس ہوئے یعنی چودہ چودہ پندرہ پندرہ برس کی میری اور اس مرحوم کی عمر تھی۔

مجھ میں اُس میں ربط پیدا ہوا۔ اس عرصے میں کبھی کسی طرح کا رنج و ملال درمیان نہ آیا۔۔ یہ شخص اپنی وضع کا اچھا کہنے والا تھا۔ طبیعت اس کی معنی آفریں تھی۔ [۳۱] غالب کے اس خط کی رُو سے یکم شعبان کو دسواں دن تھا یعنی ۲۱ رجب ۱۲۶۸ھ مطابق ۱۲ مئی ۱۸۵۲ء [۳۲] مومن کی وفات ہوئی۔ یکم شعبان ۱۲۶۸ھ/۱۲ مئی ۱۸۵۲ء کو جمعہ کا دن تھا اور ۲۱ رجب کو چار شنبہ (بدھ) تھا۔ عرش گیاوی نے جمعہ کا دن بتایا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ مومن خان کی خواہش کے مطابق دلی دروازے کے باہر مہندیوں میں شاہ عبدالعزیز اور ان کے خاندان کے مقابر کے احاطے کی دیوار کے باہر انھیں دفن کر دیا گیا۔ ان کی وفات کے ۹۵ سال بعد پروفیسر احمد علی دہلوی نے قبر کو پختہ کرا کے اس پر کتبہ لگوا دیا۔ کاش یہ شعر بھی لکھوا دیتے:

سنگ مرقد سے مرے فیض ہے سب کو مومن
ہوں تہِ خاک بھی طوطی پسِ آئینہ

برسوں بعد جب احاطہ کی گری ہوئی دیوار دوبارہ بنائی گئی تو مومن کی قبر کو بھی اندر لے لیا گیا۔ ان کی وفات پر متعدد شعرا نے قطعات تاریخ لکھے۔ آہی نے "ماتم مومن خاں" سے سال وفات نکالا اور غالب نے یہ رباعی لکھ کر اپنے دلی جذبات کا اظہار کیا:

شرط است کہ روئے دل خراشم ہمہ عمر
خوں نابہ برخ زدیدہ پاشم ہمہ عمر
کافر باشم اگر بہ مرگِ مومن
چوں کعبہ سیہ پوش نہ باشم ہمہ عمر

شاعری میں مومن کے بہت سے شاگرد تھے جن میں ۳۸ کے نام فائق رام پوری نے اور ۴۴ کے نام ظہیر احمد صدیقی نے اپنی کتاب میں دیے ہیں جن میں نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ و حسرتی، نواب محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی، میر حسین تسکین، میر عبدالحق آہی، حکیم مولا بخش قلق میرٹھی، مرزا قربان علی بیگ سالک، مرزا محمود بیگ راحت دہلوی وغیرہ، ممتاز ہیں۔ دیوانِ مومن کا پہلا ایڈیشن ۱۸۴۶ء شیفتہ نے مرتب کیا اور دوسرا ایڈیشن

۱۲۸۴ھ آپ ہی نے مرتب کیا جو مطبع نول کشور سے شائع ہوا۔ مومن مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے تسلط سے انتہائی ناخوش تھے جس کا اظہار نہ صرف اپنے خطوط میں کیا ہے بلکہ متعدد اشعار میں بھی اپنے دلی جذبات کا اظہار کیا ہے۔ ''دیوانِ فارسی'' میں عُرفی کے قصیدے پر/ جو عقیدہ لکھا اس کے دو شعر یہ ہیں:

ایں عیسویاں بلب رسانند　　　جان من وجان آفرینش
برخیز کہ شور کفر برخاست　　　اے فتنہ نشانِ آفرینش

جنگِ کابل میں جب انگریزی فوج کا قافلہ افغان مجاہدوں نے تباہ کر دیا اور انھیں کابل چھوڑنا پڑا تو مومن نے دو قطعاتِ تاریخ [۳۳] کہے جن سے ان کے دلی جذبات کا اظہار ہوتا ہے:

بہ ارباب ایماں در آوَیختند　　　زبس کافران ِ ہزیمت نصیب
بر آورد سر مومنِ ماوگفت　　　کہ نصر من اللہ فتح قریب

۱۲۹۶۔۴۰ = ۱۲۵۶ھ

بخواری زکابل بروں آمدند　　　چوں کفار ملعون ذلت قریں
زروئے یورش سال تاریخ فتح　　　ملک گفت فضل علی المومنین

جب مولانا محمد اسحٰق نے دارالحرب سے حرم کعبہ ہجرت کا عزم کیا تو چھ شعر کا قطعہ کہا جس کے دو شعر یہ ہیں:

ازکشور ہندرخت بربست　　　بیزار ز کافرانِ اظلم
بگذاشتہ دارِ حرب امسال　　　جاکردہ بہ مکہ معظم

''مثنوی جہادیہ'' سے بھی مومن کے اندازِ فکر اور جذبۂ جہاد پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ اپنے ذاتی مصائب اور قومی تباہی کو انگریزی تسلط و اقتدار کا نتیجہ سمجھتے تھے۔ اس وقت صورتِ حال یہ تھی کہ ایک نظام ٹوٹ رہا تھا اور ایک استعماری نظام اس کی جگہ لے رہا تھا۔ اسی کے ساتھ معاشی، معاشرتی و اخلاقی قدریں بدل رہی تھیں، اور ہندوستانی علوم وفنون کی قدر و قیمت گھٹ رہی تھی۔ چاروں طرف بدحالی نے گھر کر لیا تھا۔ اور اہلِ علم، اہلِ فن، اہلِ ہنر، امرا، نوابین اور پیشہ ور پریشاں حال تھے۔ مومن کے اندر جو انگریزوں سے نفرت کا زہر بھرا ہوا تھا، وہ انھی حالات کا نتیجہ تھا۔ اُن میں ایسی خودداری و عزتِ نفس تھی کہ وہ غالب کی طرح کسی انگریز ملکہ یا کسی حاکم کی شان میں قصیدہ نہیں لکھ سکتے تھے۔ انھوں نے جوانی ہی میں حضرت صاحب سید احمد شہید بریلوی کے ہاتھ پر بیعت کر لی تھی۔ اس وقت ان کی عمر اٹھارہ اُنیس سال کی تھی۔ کلب علی خاں فائق رام پوری نے تاریخ بیعت رجب ۱۲۳۳ھ اور ۴ شعبان ۱۲۳۴ھ مطابق مئی ۱۸۱۸ء اور ۲۹ مئی ۔۱۸۱۹ء کے درمیان متعین کی ہے۔ [۳۴] مومن کو سید صاحب کی تحریکِ جہاد میں انگریزوں سے نجات کا راستہ اور اُمید کی کرن نظر آ رہی تھی۔ مثنوی جہادیہ کے علاوہ اردو شاعری میں بھی وہ تحریکِ جہاد سے اپنی وابستگی کا مسلسل اظہار کرتے رہے۔ یہی جذبۂ جہاد ان کے نزدیک عظمتِ رفتہ کو واپس لانے کا ذریعہ بن سکتا تھا:

شوقِ بزمِ احمد و ذوقِ شہادت ہے مجھے

جلد مومن لے پہنچ اس مہدی دوراں تلک
زمانہ مہدی موعود کا پایا اگر مومن
تو سب سے پہلے کہیو تو سلام پاک حضرت کا

مومن کی شاعری پر اس جہاد یہ تحریک کا گہرا اثر تھا۔ آج غزل کے رموز و کنایات میں یہ پہلو چھپ گیا ہے لیکن اس دور کے لوگوں کو یہ اشعار براہِ راست متاثر کر رہے تھے۔

شخصیت کے دو روپ ہوتے ہیں۔ ایک ظاہری اور ایک باطنی، ظاہری روپ کسی شخص کے چہرے مُہرے سے پیدا ہونے والے مجموعی تاثر سے ظاہر ہوتا ہے اور باطنی روپ اس شخص کی بات چیت، اس کے طرزِ عمل، اس کے اندازِ فکر، اس کے ذہنی رویوں اور دو احساسِ جمال سے پیدا ہوتا ہے اور اس کی تحریروں اور تخلیقی اظہار سے سامنے آتا ہے۔ ظاہری روپ پر باطنی روپ کی چھوٹ پڑتی ہے، اور ظاہری روپ باطنی روپ کو سایہ فراہم کرتا ہے۔ مومن خاں کا ظاہری روپ تو وہ ہے جو اس لفظی تصویر سے اُبھرتا ہے، جس کا نقشہ مرزا فرحت اللہ بیگ نے کھینچا ہے۔ [۳۵] اور دوسری طرف مومن کی اس واحد تصویر سے سامنے آتا ہے جو عرش گیاہی کی ''حیاتِ مومن'' اور ضیا بدایونی کے مرتبہ ''دیوانِ مومن'' میں شامل ہے۔ تصویر کو دیکھ کر گہری سنجیدگی، رئیسانہ وضع قطع اور خوش پوشاکی کے ساتھ یہ تاثر بھی اُبھرتا ہے کہ صاحبِ تصویر ایک خوب صورت، وجیہہ اور تندرست و توانا شخص ہے۔ سوچتی سلگتی آنکھیں اور لمبی لٹیں گہری سوچ کا اشارہ ہیں۔ خشک ہونٹ آنکھوں سے مل کر اس اضطراب اور کرب کو ظاہر کر رہے ہیں جو صاحبِ تصویر کے باطن میں طوفان برپا کئے ہوئے ہے۔ مومن کی شخصیت کا باطنی روپ ان کی نثری تحریروں اور ان کی شاعری سے سامنے آتا ہے۔ وہ حکیموں کے نامی خاندان کے چشم و چراغ تھے۔ فارغ البال اور عزت و امیری انھیں ورثے میں ملی تھی لیکن انگریزی راج کے بعد اس خاندان کی جاگیر ان کے ہاتھ سے نکل گئی تھی۔ ان ناانصافیوں کا اثر انگریزوں سے نفرت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے جس کا اظہار انھوں نے اپنے فارسی خطوط اور فارسی و اُردو شاعری میں کیا ہے۔ ورثے میں ملی ہوئی وضع داری، خاندان کی بڑائی کا احساس اور جاگیردارانہ دور کی قدروں کی پاس داری مومن کا سرمایۂ حیات تھی۔ ان کی خود پسندی اسی طرزِ فکر کا نتیجہ تھی۔ اسی غیرت و خودداری کے باعث انھوں نے کسی کی نوکری نہیں کی، اور کسی امیر، نواب یا بادشاہ کی مدح میں قصیدہ نہیں لکھا۔ ان کے کلام میں جو دو قصیدے ملتے ہیں، ان میں سے ایک میں رئیس پٹیالہ راجا اجیت سنگھ کا شکریہ ادا کیا ہے جس نے انھیں ہاتھی کا تحفہ دیا تھا۔ اس قصیدے میں بھی راجا کی مدح و شکریہ ادا کرنے کے ساتھ اپنی بڑائی کا اظہار بھی کیا ہے:

شاعر بے نظیر ہوں سحر بیاں دبیر ہوں
دم ہے مرا نمونۂ معجزہ پیمبری
سحر حلال سے مرے جادوئے سامری خجل
طور کلیم اوجِ فکر، نورِ خدا فسوں گری

میری زبان میں وہ بات جس سے ملک سخن پرست
میرے بیاں میں وہ سحر جس سے جنوں زدہ پری

اور ایک قصیدے میں والی ٹونک نواب محمد وزیر خاں کی مدح کے ساتھ ان کی خدمت میں حاضر نہ ہونے پر معذرت کی ہے حتیٰ کہ نعتیہ قصیدہ میں بھی سلیقے سے اپنی بڑائی کا اظہار کیا ہے:

ملے ہیں خاک میں کیا کیا مرے فنون و علوم
خدا کسی کو نہ دے ایسے طالع منکوس
حکیم وہ ہوں کہ جاتے رہیں حواس اگر
کرے معارضہ سردفتر عقول و نفوس
کروں جو گردشِ انجم کی میں رصد بندی
فدا ہو وجد میں آ کر روانِ بطلیموس

اس اندازِ فکر سے ان کے اندر ناقدری زمانہ کا شدید احساسِ محرومی پیدا ہوا جس کا اظہار وہ اپنی شاعری اور اپنے خطوط میں بار بار کرتے ہیں۔ ایک خط بنام احسن اللہ خاں لکھتے ہیں کہ ''المختصر میں اس طرح نغمہ سرائی کرتا ہوں کہ بلبل بھی میری ہم سری نہیں کر سکتی اور گل افشانیاں کرتا ہوں، کہ زرگل ان کی حسرت میں جلتا ہے لیکن کیا کروں کہ سُننے والے کان اور دیکھنے والی آنکھیں نہیں [۳۶]

ایک اور خط میں لکھتے ہیں کہ ''زمانے کی ناقدری اور نافہمی کے باعث کوئی مرا خریدار نہیں ہے اور میرے آب دار موتیوں کا تاریکی میں بھی بازار مندا ہے۔ اس ناقدری کے باوجود میں نے کبھی ہُنر کی آبرو نہیں بیچی اور امراء کی آستین سے توقعات وابستہ نہیں کیں۔ میں نے جو کی روٹی پر قناعت کی ہے اور آسمان کے خوشۂ گندم پر کبھی نظر نہیں ڈالی۔ اور یہ کاغذ وقلم کی زحمت بھی آپ کی تعمیل حکم ہے ورنہ نقدِ سخن کی بے قدری سے لکھنے پڑھنے کا دماغ کس کو ہے [۳۷] اسی کش مکش سے ان کی ساری زندگی عبارت ہے۔ اس سطح پر انھوں نے حالاتِ زمانہ سے کبھی سمجھوتا نہیں کیا، اور اسی وجہ سے ان کے مسودات منتشر پڑے رہے اور ان کا اُردو دیوان مصطفیٰ خاں شیفتہ اور پھر عبدالرحمٰن آہی نے اور خطوط و فارسی کلام حکیم احسن اللہ خاں نے مرتب و شائع کیا۔

مومن عاشق مزاج و رنگین طبع انسان تھے۔ نو سال کی عمر سے اکتیس سال کی عمر تک وہ مختلف عشقوں میں گرفتار رہے جس کا اظہار انھوں نے اپنی چھ عشقیہ مثنویوں میں کیا ہے۔ یہ عشق وصل کا پجاری ہے اور جسم کی آگ بجھانے کا وسیلہ ہے۔ اس میں وہ اتنے بدنام تھے کہ والد نے اپنی زندگی میں ان کی شادی نہیں کی اور انھیں ان کے حال پر چھوڑ دیا۔ اپنے والدین کے اکلوتے بیٹے اور سب کے چہیتے تھے۔ ان کی شاعری اور بالخصوص عشقیہ مثنویاں ان کی زندگی کی ترجمان ہیں۔ یہی عشق ان کی شاعری کو روشن کرتا ہے جس کے رنگا رنگ تجربوں کا اظہار اُنھوں نے اپنی غزلوں میں کیا ہے۔ مثنوی ''قصہ غم'' (۱۲۳۵ھ) میں مومن نے اپنے رنگِ مزاج کا تعارف اس طرح کرایا ہے:

تھا نام تو مومن اور دیں کفر　　جاں محو بتاں و دل نشیں کفر
رُسوائے زماں وتیرہ ایام　　آوارہ و ہرزہ گردو بدنام
ربط اس کو بتانِ نازنیں سے　　دُنیا سے نہ کام کچھ، نہ دیں سے
مدہوش شراب، نوجوانی　　سرشار نشاط و شادمانی
آرام وطرب میں صرف اوقات　　مشغول سرور وعیش دن رات
جوں غنچہ سدا کھلے ہی جانا　　ہروقت ہر آن مسکرانا
دیوانوں سے شوق بے نہایت　　اشعار کا ذوق بے نہایت
تصحیح سخن پہ طبع مائل　　علم شعراء میں فردِ کامل
بے بذلہ سنجی نہ بات کوئی　　ختم اس پہ ہوئی لطیفہ گوئی
ہر پیرو جواں سے آشنائی　　سارے ہی جہاں سے آشنائی

مومن اس دور کے طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے۔ اپنی شاعری میں بھی وہ اسی طبقے سے مخاطب ہیں۔ ایک خط لکھتے ہیں کہ ''ابھی میں زندہ ہوں اور بہت کچھ لکھوں گا، خدا گواہ ہے اوراس کی گواہی کافی ہے کہ امسال بھی بہت سے مکاتب سپردِ قلم کئے گئے لیکن چوں کہ ان کے مضامین نازک روزمرہ عوام میں بیان کئے گئے اس لیے ان کی نقل کی میں نے پرواہ نہیں کی۔ اگر مجھے یقین ہوتا ہے کہ آپ گدھے گھوڑے کے ساتھ یکساں سلوک کریں گے تو سوجزو سے زیادہ بھیج دیتا [۳۸]

مومن کی شخصیت اور مزاج کو دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ہل چل مچادینے والا اضطراب ان کے مزاج کا جزواعظم تھا:

ہجرِ بتاں میں تجھ کو ہے مومن تلاشِ زہر
غم پر حرام خوار توکل نہ ہو سکا

یہی وہ تخلیقی کرب ہے جواُن کی شاعری کا جوہر ہے۔ اسی سے ان کی شخصیت کا باطن روشن تھا جس کا اظہار ایک خط میں اس طرح کیا ہے کہ ''پہلا ظلم جو اس بے رحم (آسمان) نے مجھ پر کیا یہ ہے کہ میرے ضمیر کو دل سوختہ اور جگر برشتہ کی خاک سے آمیختہ کیا اور جس دن میرا قالب تیار کیا تو اس میں شورِ محبت کو ملا دیا۔ خدا کی شان جس نے کبھی جفا نہ دیکھی تھی اس نے جفائیں برداشت کیں اور جس نے کبھی ستم نہ سہے تھے اس نے ستم اُٹھائے [۳۹] اس اندازِ نظر نے ایک ایسے احساسِ برتری کو جنم دیا کہ وہ اپنی ذات کے حصار سے نہ نکل سکے اور اس لیے خوشامد سے بھی دور رہے۔ ان کے دوسرے بڑے معاصر مرزا غالب اس سے نہ بچ سکے۔ غالب نے جو خطوط سربرآوردہ شخصیات کو لکھے یا جو درخواستیں انگریزی سرکار میں بھیجیں یا جو قصائد ملکہ وکٹوریہ اور حکمران بالا کی مدح میں لکھے ان میں زمانہ سازی وخوشامد شامل ہے لیکن مومن نے کبھی یہ نہیں کیا۔ فریزر نے ان کی والدہ والی زمین اُن سے چھین لی لیکن مومن نے کوئی درخواست اس سلسلے میں نہیں دی، انھوں نے مال دار

سسرال کو ٹھکرا دیا اور شیخ ضامن کرم کو لکھا ''مانا کہ میں خاک میں مل گیا ہوں، لیکن اب بھی آسمان کی ہم سری کو ننگ سمجھتا ہوں اور اگر چہ بے سروسامان ہوں لیکن سفلوں کی خوشامد کو اپنے رتبے سے فروتر خیال کرتا ہوں۔[۴۰] اسی لیے مومن صاف گو انسان تھے۔ مصلحت اور کینہ وحسد سے ان کا دل پاک تھا۔ انھوں نے کبھی کسی کی ہجو نہیں لکھی، اور نہ اپنی ذاتی وخاندانی شرافت سے دور ہوئے۔ ایک خط میں یہ شعر لکھ کر اپنے مزاج اور اپنے رسم وآئین کا اظہار کیا ہے:

کفر است در طریقت ما کینہ داشتن
آئین ماست سینہ چوں آئینہ داشتن

مومن کی زندگی میں مذہب بڑی اہمیت رکھتا ہے لیکن ساتھ ہی عشق کی رنگینی اور آرزوئے وصل کی آگ بھی روشن ہے۔ وہ دونوں کو ساتھ لے کر چلتے اور ایک کو دوسرے پر قربان نہیں کرتے۔ جب والیِ ٹونک نے انھیں اپنے ہاں آنے کی دعوت دی، اور حج پر بھیجنے کا ارادہ ظاہر کیا تو انھوں نے معذرت کے ساتھ تشکر کا اظہار کرتے ہوئے اس قصیدے میں یہ بھی لکھا ہے کہ مجھے اس کے در کا شوق افزوں ضرور ہے۔

پر کروں کیا کہ بن نہیں آتی	ورنہ میں اور تیرہ ہیمانی
سوچ سوچ اپنے دل میں ڈرتا ہوں	گو ہوں وسواس ہائے شیطانی
ہے ابھی آرزوئے وصلِ صنم	ہے ابھی حسرتِ ہوس رانی
فکر انجام سدراہ ہوئی	سن چکا ہوں حدیثِ صنعانی
بعد یک چند گر خدا چاہے	میں ہوں اور تیرے در کی دربانی

جوانی ہی میں وہ سید احمد شہید بریلوی سے بیعت ہو کر تحریکِ جہاد میں ذہنی طور پر شریک ہو گئے تھے جس کا اظہار ان کی شاعری اور خطوط سے ہوتا ہے۔ ایک مثنوی ''جہاد'' کے موضوع پر ان کے کلیات میں ملتی ہے۔ عقائد کے سلسلے میں وہ بہت کٹر تھے۔ فضل حق خیر آبادی سے اسی وجہ سے اختلاف ہوا جس کا اظہار اس شعر سے بھی ہوتا ہے:

لے نام آرزو کا تو دل کو نکال لیں
مومن نہ ہوں جو ربط رکھیں بدعتی سے ہم

جب جسم کی آگ ٹھنڈی پڑی اور مومن اپنے بال بچوں میں پھنس گئے تو یہ رنگینیِ عشق بھی کم ہو گئی اور مذہبی رنگ گہرا ہو گیا، جو مرتے دم تک ان کے ساتھ رہا۔

مومن جیسا کہ ہم کہہ رہے ہیں خوب صورت ووجیہہ جوان تھے۔ انھیں خاندانی عظمت کے ساتھ اپنے حسین وجمیل ہونے کا بھی شدید احساس تھا۔ وہ عاشق بھی ہیں تو معشوق مزاج ہیں۔ ایک خط میں خود بھی لکھا ہے کہ ''عاشق معشوقانہ مزاجم وباصد نیاز مندیہا بے احتیاج۔ عاشق وفا شعارم اما غیرت مندو بندہ حق گزارم الا خریدار پسند'' اسی مزاج کی وجہ سے ان کا عشق یک طرفہ نہیں ہوتا۔ معشوق بھی عشق میں مبتلا ہوا اور

عاشق بھی، عاشق ،معشوق دونوں ایک ساتھ ایک دوسرے پر عاشق ہوں، اور دونوں ایک دوسرے کے لیے معشوق بھی ہوں۔

معشوق سے بھی ہم نے نبھائی برابری
واں لطف کم ہوا تو یہاں پیار کم ہوا
ہیں اسیر اس کے جو ہے اپنا اسیر
ہم نہ سمجھے صید کیا صیاد کیا

یہی وہ عشق ہے جو کامیابی سے چل سکتا تھا۔ اس کے لیے یہ بھی ضروری تھا کہ دونوں کے جذبے اور ذہن کی سطح ایک ہو جو اس لیے ممکن نہیں تھی کہ معشوقانہ مزاج والے عاشق مومن خاں غیر معمولی احساس اور ذہن کے مالک تھے، اس لیے ان کے زیادہ تر عشق ناکامی سے ہم کنار ہوئے اور اگر مومن کی کسی کے ساتھ کوئی ذہنی سطح بنی بھی تو وہ امتہ الفاطمہ صاحبہ تھیں جو پہلے مومن پر عاشق ہوئیں اور پھر مومن نبض دیکھتے ہوئے اس پر عاشق ہوئے ۔اب دونوں ایک دوسرے کے عاشق بھی تھے اور ایک دوسرے کے معشوق بھی۔ عشق کا یہی رنگ ان کی شاعری میں رنگ بھرتا ہے اور اسی وجہ سے مومن کا عشق اُردو شاعری کے روایتی تصورِ عشق سے قدرے الگ ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''ہاں اگر مجھے کسی چیز کی طمع ہے تو وہ یک دلی اور یکتائی ہے۔ اگر میں کوئی چیز گننے کے قابل سمجھتا ہوں تو وہ جنسِ محبت و آشنائی ہے۔[۴۱]

رنگا رنگی ان کے مزاج میں شامل تھی۔ وہ نجوم و رمل پر پوری قدرت رکھتے تھے اور ان کے کئی قصے مشہور تھے۔ ایک وہ چھپکلی والا واقعہ کہ انھوں نے اپنے شاگرد سکھا نند سے کہا کہ ''یہ جو چھپکلی دیوار پر نظر آ رہی ہے اس وقت تک اپنی جگہ سے نہیں ہلے گی جب تک پورب کی طرف سے اس کا جوڑا نہ آ جائے۔ ابھی وہ بات کر ہی رہے تھے کہ بنارس کا سوداگر کپڑوں کے دو گٹھے لے کر آیا گٹھری مزدور کے سر سے اُتاری ہی تھی کہ پٹ سے ایک چھپکلی نیچے گری اور دوڑ کر سامنے کی دیوار پر چڑھ کر اس سے آ ملی اور دونوں مل کر ایک طرف چلی گئیں۔[۴۲] آبِ حیات میں آیا ہے کہ ایک غریب ہندو بے قرار و پریشان مومن خاں کے پاس آیا اور کہا کہ اس کے زیوروں کا ڈبہ چوری ہو گیا ہے۔ ساری عمر کی کمائی لٹ گئی۔ مومن خاں نے اس سے کئی سوال کیے اور کہا کہ یہ ڈبہ تم نے لیا ہے یا تمہاری بیوی نے۔ باہر سے کوئی نہیں آیا اور کہا جا کر جنوب کے رخ پر جو کوٹھری ہے اس میں شمال کی جانب ایک لکڑی کا مچان ہے اس کے اوپر مال موجود ہے۔ اس نے کہا حضور تین دفعہ مچان چھان مارا۔ کہا کہ پھر دیکھو وہیں ملے گا۔ وہ پھر گیا ''روشنی'' میں دیکھا تو وہ ڈبہ اور سارا زیور موجود تھا[۴۳] شطرنج ان کا شوق تھا۔ عملیات سے بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ علم ریاضی پر قدرت تھی۔ ہر سال تقویم تیار کرتے اور سال بھر اسی سے واقعات و حالات کے بارے میں پیشن گوئیاں کرتے رہتے۔ کسی نے ایسے بہت سے واقعات آزاد کو لکھ کر بھجوائے تھے جنھیں وہ اس لیے شامل تذکرہ نہ کر سکے کہ لوگ اعتراض کریں گے کہ ''تذکرۂ شعرا لکھنے بیٹھا اور نجومیوں کا تذکرہ لکھنے لگا۔[۴۴]

شاعری کے معاملے میں وہ حد درجہ سنجیدہ تھے۔ایک خاتون کو اپنی غزل بھجوائی اس نے جواباً خط میں لکھا کہ ''یہ غزل آپ نے تفریحِ مزاج کے طور پر لکھی ہے۔مومن بُرا مان گئے۔لکھا کہ ''اگر پسند ہو تو کاتب الحروف سے نئی غزلیں لکھوا کر بھیجوں۔الٰہی یاوہ گویوں کی بات کا کیا جواب دوں۔اس غزل سے اور تفریح سے کیا علاقہ۔۔آئندہ زحمت نہ دیں کہ مجھے اس قدر دماغ نہیں [۴۵]

مومن کو اپنی ذات اور اپنی شاعری دونوں پر اتنا اعتماد تھا کہ وہ اپنے خطوط میں خصوصاً وہ خط جو انھوں نے اپنے پھوپھی زاد بھائی حکیم احسن اللہ خاں کو لکھے ہیں، اپنے فن، اپنی زبان اپنی فصاحت و بلاغت کے بارے میں بلا تکلف لکھتے ہیں کہ:

بحکم نادرہ سنجی یگانۂ دہرم نہ کس بہ نظم عدیلم نہ کس بہ نثاری

(ندرت کلام کے لحاظ سے میں زمانے میں یکتا ہوں، اور نہ کوئی نظم میں میرا ہم سر ہے اور نہ نثر میں)۔[۴۶]

اسی مزاج سے مومن کا تخلیقی عمل تشکیل پاتا ہے۔وہ مضامینِ خیالی سے دامن بچاتے ہیں اور اپنے تجربوں کے نور سے اپنی شاعری کے در و دیوار روشن کرتے ہیں۔حکیم احسن اللہ خاں نے مومن خاں کو لکھا کہ وہ مضامین خیالی لکھ کر پیش کریں۔مومن خاں نے جواب دیا کہ ''مضامین خیالی لکھ کر پیش کروں یہ مناسب نہیں کیوں کہ سخن سازی اربابِ صدق و صفا کا شیوہ نہیں۔[۴۷] یہی اندازِ نظر مومن کے تخلیق عمل کا حصہ ہے جس کا اظہار ایک اور خط میں وضاحت کے ساتھ کیا ہے:

> ''نکتہ شناس جانتے ہیں کہ اطمینانِ خاطر کے بغیر دل نشیں نکتے نہیں سوجھتے اور عالی نظر سمجھتے ہیں کہ کافی غور کے بغیر شاہدِ معنی کا چہرہ (چشمِ آفتاب ہی کیوں نہ ہو) دکھائی نہیں دیتا۔بے تکلفی کی حالت میں شاعرانہ تکلف بن نہیں پڑتا اور انتشارِ خیال کے عالم میں نادر مضامین نہیں سُوجھتے۔جب تک شاعر محوِ حیرت نہ ہو اس وقت تک الفاظ کی صفائی بغیر کسی دقت کے میسر نہیں ہوتی اور جب تک وہ اپنی خودی نہیں کھوتا زبان سخن گوئی پر اور سخن زبان پر نہیں آتا۔اگر آپ تجاہلِ عارفانہ سے کام نہ لیں، تقلیب اور حسنِ تعلیل کی طرف توجہ نہ کریں، تو آپ کو معلوم ہوگا کہ مضامین کے جواہرات کا جڑنا کس قدر دشوار ہے اور سپیدی و سیاہی کا تقابل کتنا مشکل ہے۔[۴۸]

مومن کا یہ وہ تخلیقی رویہ ہے جو ان کی ساری شاعری میں رچا بسا ہے۔وہ شعر غور و فکر سے کہتے ہیں جس میں مضامین خیالی کے بجائے ان کے اپنے تجربات رنگ بھرتے ہیں۔ان کے زاویۂ نظر کے مطابق شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ محوِ حیرت ہو۔اسی سے خیال لفظوں کی گرفت میں آتا ہے۔اسی عمل میں اُسے اپنی خودی کو مٹانا پڑتا ہے اور وہ معیارِ شاعری وجود میں آتا ہے جس میں ''کنایت'' ''صراحت'' پر غالب رہتی ہے۔بیٹے کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ چوں کہ مجھ کو ''شعر و شاعری سے ذوق ہے اس لیے کنایت کو صراحت سے بہتر سمجھتا

ہوں۔[۴۹] اسی وجہ سے ''محذوفات'' ان کی شاعری کا عام مزاج ہے۔ وہ شاعری عوام کے لیے نہیں بلکہ خواص کے لیے کرتے ہیں، اور اسی لیے کنایات ومحذوفات کو سمجھنے، انھیں تلاش کر کے خیال کو پورا کرنے کے عمل میں وہ اپنے قاری کو شریک کرتے ہیں۔ ان کی شاعری اسی لیے مشکل پسند ہے اور دوسرے معاصرین سے مزاجاً مختلف اور منفرد ہے۔

ان سطور سے مومن خاں مومن کی شخصیت، ان کی تخلیقی عمل اور ذہنی روّیوں سے ہم اتنے ضرور واقف ہو جاتے ہیں، کہ اب ان کی شاعری کے مطالعے کی طرف آ سکیں، لیکن اس سے پہلے مومن کی اُردو فارسی تصانیف کا مطالعہ اس لیے ضروری ہے تاکہ اس سے ان کی شاعری کے مطالعے کے لیے پس منظر فراہم ہو سکے۔

تصانیفِ مومن:

(۱) دیوانِ مومن (اُردو)

اپنے اُستاد مومن خاں مومن کے بارے میں شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''آزادانہ زیست'' کی وجہ سے ان کا کلام ''بند بے تعلقی'' میں پڑا رہا۔ مومن کے پھوپھی زاد بھائی حکیم احسن اللہ خاں نے لکھا ہے کہ ''آں بزرگ وار آزاد منش لااُبالی فطرت آمدو با اظہارِ ہنر کمتری پروازد [۵۰] اسی وجہ سے جب مومن خاں نے اپنا دیوان مرتب کرنے کی طرف توجہ نہیں دی تو نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ نے اس کام کا خود بیڑا اُٹھایا اور ''دیوانِ مومن'' کے نام سے ان کا اُردو کلام یک جا و مرتب کیا، دیوان کے دیباچے میں شیفتہ نے لکھا:

> ایں گراں ارز جواہر را۔۔ بہ رشتہ کشد و منت ہا بر خویشین دشنا سندگان سخن نہد۔ لاجرم بادل شرحہ شرحہ و جگر پارہ پارہ آبلہ پائے وادی تردد تلاش گشت۔ پس فراواں جستجو و ہزاراں تگاپواند کے از بسیار بہ دست آورد۔ حیف کہ بسیارے تلف گریدہ۔ شکر کہ اندک ہم بہم رسیدہ۔ وایں وقت از خیالاتش یک جا شدہ قیاس شش ہزار بیت می داند [۵۱]

شیفتہ نے دیوانِ مومن (اُردو) ریزہ ریزہ جمع کر کے ۱۸۴۳ء میں مرتب کیا اور ۱۸۴۶ء میں کریم الدین نے اسے دہلی سے شائع کیا۔[۵۲] اس کے بعد ''دیوانِ مومن'' کا دوسرا ایڈیشن مومن خاں کے شاگرد اور اُن کی بہن کے داماد، جنھیں مومن اپنے بیٹے کی طرح عزیز رکھتے تھے، عبدالرحمٰن آہی نے ترتیب دیا اور اس میں وہ کلام بھی شامل کر دیا، جو شیفتہ کے مرتبہ دیوانِ مومن کے بعد لکھا گیا یا دستیاب ہوا تھا۔ اس زمانے میں مومن

مرض الموت میں مبتلا تھے۔ ان کے بازو وکلائی کی ہڈیاں ٹوٹ گئی تھیں۔ آہی نے اپنے دیباچے میں لکھا ہے کہ:

> از اول تا آخر بہ اُمید تصحیح وتقریر بہ نہج ترتیب خویش پیش گاہ مصنف علیہ الرحمتہ برخواندم۔ چناں چہ پارہ راجہ زیور اصلاح وحلیۂ تہذیب آراستند وپارہ بہ حال خود گذاشتند وسہ روز در وفات ایشاں باقی ماندہ بود کہ دیوانِ شریف تمامی در برکشید۔۔ بعد ایں تدوین وترتیب کہ مرۃ ''بعد اولیٰ وثانیا بعد اخریٰ بروے کار آمدہ ہر کہ بیروں ازیں سفینہ بیتے از ابیات یا فردے از فرد از نتائج فکر صاحب دیوان نشان دہد باید دانست کہ الحاقی بیش نیست یا خود از کلام او نیست یا مطروح ومنسوخ۔۔[۵۳]

یہ ایڈیشن ''کلیاتِ مومن'' کے نام سے ۱۸۷۲ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس کا پانچواں ایڈیشن ۱۹۲۳ء میں اور چھٹا ۱۹۳۰ء میں چھپ کر سامنے آیا۔ اس کلیاتِ مومن کے شروع میں شیفتہ کا دیباچہ ہے اور آخر میں آہی کا دیباچہ بطور ''خاتمہ'' شامل ہے۔[۵۴] یہی کلیات عام طور پر دستیاب ہے۔ ایک نسخہ وہ ہے جو ''دیوانِ مومن مع شرح'' کے نام سے ضیا احمد بدایونی نے مرتب کر کے ۱۹۳۴ء میں الہ آباد سے شائع کیا تھا۔ اس سے پہلے ضیاء بدایونی ''قصائدِ مومن'' مرتب کر کے الناظر پریس لکھنؤ سے ۱۹۲۵ء میں شائع کر چکے تھے۔ اس کے بعد قابلِ ذکر کلیاتِ مومن وہ ہے جسے دو جلدوں میں کلب علی خاں فائق رام پوری نے مرتب کیا اور ۱۹۶۴ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔ جلد اول میں ۲۱۹ غزلیات کے علاوہ فردیات، رُباعیات، مثلث، تخمیس، تضمین، مسدس، مثمن، ترجیع بند، ترکیب بند شامل ہیں اور جلد دوم میں ۹ قصائد، ۶ معمے ۲۶ قطعات (جن میں قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں) کے علاوہ گیارہ مثنویاں بھی شامل ہیں۔ مومن کا کچھ ایسا کلام بھی موجود ہے جو اب تک غیر مطبوعہ ہے اور جس میں ابتدائی دور کا کلام بھی شامل ہے۔ یہ کلام ''دیوانِ مومن'' مخطوطہ رضا لائبریری رام پور میں شامل ہے۔[۵۵] ڈاکٹر محمد حسین تسبیحی نے مومن کے اُردو کلیات کے اشعار کی تعداد جو سولہ اصناف شعر میں لکھے گئے ہیں ۸۳۳۹ شمار کی ہے جن میں ۱۳۱ اوزان کی اساس پر بارہ عروضی بحر استعمال کی گئی ہیں[۵۶]

(۲) دیوانِ مومن (فارسی)

حکیم احسن اللہ خاں کی توجہ سے دیوانِ مومن فارسی محفوظ رہا، جسے انھوں نے مرتب کر کے ۱۳ ذیقعد ۱۲۷۱ھ کو مطبع سلطانی سے شائع کیا۔ یہ نسخہ بھی کمیاب ہے۔ اس میں سات قصیدے شامل ہیں۔ دو حمد ونعت میں، چار خلفائے راشدین کی شان میں اور ایک سید احمد شہید بریلوی کی مدح میں ہے۔ ڈاکٹر تسبیحی نے لکھا ہے کہ اس دیوان میں ۱۱۹ غزلیں، سات قصیدے، ۳۴ قطعات، ۱۴ مثنویاں، ۸۶ قطعات مادۂ تاریخ ۳۵

فردیات، ۲۵ مصراع اور ۲۱۰ رُباعیات شامل ہیں، اور اشعار کی کل تعداد ۲۸۵۰ ہے جن میں اوزان کی اساس پر ۹ عروضی بحور استعمال کی گئی ہیں۔ اس دیوان کے بارے میں حکیم احسن اللہ خاں نے لکھا ہے کہ بسترِ مرگ پر مومن خاں نے اس کی صیقل گری کی اور جن حروفِ تہجی میں غزلیں نہیں تھیں نئی کہہ کر شامل کیں۔ [۵۷]

قصائد میں ایک بھی قصیدہ ایسا نہیں ہے جو کسی بادشاہ یا امیر کی مدح میں کہا گیا ہو۔ غزلوں کا مزاج وہی ہے جو اُردو غزلیات میں رنگ بھرتا ہے لیکن مخدوفات کا انداز کم ہے۔ عشقیہ رنگ فارسی غزلوں میں بھی نمایاں ہے۔ یہاں بھی مقطع میں تخلص کی رعایت سے بامعنی وشگفتہ شعر نکالے ہیں۔

(۳) انشائے مومن۔

''انشائے مومن'' فارسی زبان میں لکھے ہوئے خطوط ''تقاویم'' دیباچوں اور تقاریظ وغیرہ پر مشتمل وہ مجموعہ ہے جسے ''دیوانِ فارسی'' کی طرح حکیم احسن اللہ خاں نے مرتب اور ۱۲۷۱ھ میں دیوان فارسی کے ساتھ ایک جلد میں مطبع سلطانی سے شائع کیا۔ ''انشائے مومن'' میں تین قسم کی تحریریں شامل ہیں۔ ایک وہ خطوط جو مومن نے کسی عزیز یا دوست کو لکھے ہیں۔ دوسری قسم میں وہ خطوط آتے ہیں، جو مخاطب کی کم فہمی کی وجہ سے سادہ زبان میں لکھے گئے ہیں اور تیسری میں اہتمام سے لکھی ہوئی تقاریظ، اصطلاحات علمی کے ساتھ لکھی ہوئی تقاویم اور ان کے لکھے ہوئے دیباچے شامل ہیں۔ ان خطوط سے ان کی علمیت کا اظہار ہوتا ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مومن کو فارسی زبان پر کیسی قدرت حاصل تھی۔ مومن خاں، غالب کی طرح اردو شعرا و نثر نگاروں کی اُس آخری نسل سے تعلق رکھتے ہیں، جس نے پوری سنجیدگی کے ساتھ فارسی کو ذریعۂ اظہار بنایا تھا۔ اس کے بعد فارسی نویسی کم سے کم تر ہوتی گئی اور اس کی جگہ انگریزی زبان لیتی گئی۔ انشائے مومن میں انداز تحریر وہی ہے جو اس دور میں مقبول و مروج تھا اور جس میں شاعرانہ نثر لکھنے کا عام رواج تھا۔ فارسی اس دور میں اب بھی طبقۂ خواص کی علمی و تحریری زبان تھی اور تعلیم یافتہ حضرات فارسی پڑھنے اور لکھنے پر قدرت رکھتے تھے۔

مطالعۂ مومن کے لیے ''انشائے مومن'' خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے مطالعے سے نہ صرف مومن کے مزاج پر روشنی پڑتی ہے بلکہ اس ناقدری کا بھی پتہ چلتا ہے جس سے مومن زندگی بھر دوچار رہے۔ اس مجموعے سے نہ صرف ان کے تخلیقی رویوں کا پتہ چلتا ہے بلکہ وہ حالاتِ زندگی بھی سامنے آتے ہیں، جن کا کسی اور ماخذ سے پتہ نہیں چلتا مثلاً والدہ کی طرف سے ورثے میں ملی ہوئی زمین انگریز ریذیڈنٹ فریزر نے اپنے قتل سے ایک دن پہلے بلا جواز چھین لی تھی۔ مومن کی پریشاں خاطری کے باعث ان کے سارے مسودات زلفِ پریشاں کی طرح منتشر تھے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ مضامین خیالی لکھنے کے قائل نہیں تھے۔ ان کا ایک مسودہ بھی چوری ہو گیا تھا۔ لکھا ہے کہ ''شہاب الدین نامی جو غفور خاں کے بچوں کی تعلیم کے لیے وہاں رہتا تھا، عرصہ تک حقیر کی صحبت میں رہا۔ حسینوں کی بے وفائی اور کج ادائی کے بیان کی تمہید میں

کچھ اجزاء لکھے تھے۔ وہ اُن کو اُڑا لے گیا۔ جو کوئی اس ناقدر ظالم صیاد کے چنگل سے ان اجزا کو حاصل کرے گا گویا مطالبِ شوخ کو گھات میں بیٹھے بغیر اپنے دام میں لائے گا۔ [۵۸] وہ زر سالانہ جو جدّی جائیداد کی ضبطی کے بعد ملتا تھا وہ بھی وقت پر نہیں آتا تھا جس سے مفلوک الحالی میں اضافہ ہوتا تھا۔ مومن شاعری میں کنایت کو صراحت سے بہتر سمجھتے تھے۔ ان خطوط سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ایک وقت ایسا بھی آیا کہ وہ اپنی معاشی حالت و ناقدریٔ زمانہ کی وجہ سے دہلی چھوڑ کر لکھنؤ و حیدر آباد جانے کا ارادہ کر رہے تھے [۵۹] ان کی پہلی شادی جو سردھنہ کے بڑے زمین دار خاندان میں ہوئی تھی، اس کی ساری تفصیل ان دو خطوط سے واضح ہو جاتی ہے جو شیخ ضامن کرم کے نام لکھے گئے تھے۔ ان کے عاشقانہ مزاج کا بھی ان خطوط سے پتہ چلتا ہے اور ان رویّوں کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے جن سے ان کی شخصیت اور ان کے تخلیقی مزاج کی تشکیل و تعمیر ہوئی تھی۔

''حیاتِ مومن'' کے مصنف عرش گیاوی نے مومن کی تین اور تصانیف: (۱) جانِ عروض (۲) شرحِ سدیدی و نفیسی اور (۳) خواصِ پان کا ذکر کیا ہے۔ یہ تصانیف آج تک کسی کی نظر سے نہیں گزریں۔ معلوم ہوتا ہے کہ عرش گیاوی کی مومن پرستی نے انھیں ہر اُس بات کو تسلیم کرنے پر آمادہ کیا جس سے مومن کی ذات و صفات میں ذرا سا بھی اضافہ ہوتا تھا۔ یہی صورت ان کے غیر مطبوعہ کلام کی ہے۔

آیئے اب مومن کی شاعری کے مطالعے کی طرف آتے ہیں، اور یہاں سب سے پہلے ان کے قصیدوں کو لیتے ہیں۔

مطالعۂ شاعری:

مومن کے اردو قصیدے:

مومن نے اردو میں کل نو قصیدے لکھے۔ دو قصیدے حمد اور نعت میں، چار قصیدے خلفائے راشدین، حضرت ابوبکر صدیق، حضرت عمر فاروق، حضرت عثمان غنی اور حضرت علی مرتضٰی کی منقبت میں اور ایک حضرت امام حسن کی منقبت میں ان قصیدوں کو پڑھتے ہوئے ایک ایسی روحانی ٹھنڈک کا اظہار ہوتا ہے کہ جو ہم عقیدہ قارئین کی روح میں اُتر جاتی ہے۔ باقی دو قصیدوں میں مومن نے ایک وزیر الدولہ امیر الملک نواب محمد وزیر خاں، نصرت جنگ کی مدح میں لکھا ہے اور ایک راجا اجیت سنگھ کی مدح میں والی ٹونک کی شان میں قصیدہ لکھنے کا محرک وہ بلاوا تھا جو نواب موصوف نے مومن کو دیا تھا اور کہلوایا تھا کہ اگر ٹونک آجائیں تو وہ انھیں حج بیت اللہ کے لیے ساتھ لے جائیں گے۔ مومن نے اظہارِ تشکر کے لیے یہ قصیدہ لکھا اور یہ کہہ کر معذرت کر لی:

پر کروں کیا کہ بن نہیں آتی ورنہ میں اور تیہہ ہیمانی

دشت گردی کے شوق نے مارا ہوں تو دیوانہ لیک زندانی
سوچ سوچ اپنے دل میں ڈرتا ہوں گو ہوں وسواس ہائے شیطانی
ہے ابھی آرزوئے وصلِ صنم ہے ابھی حسرتِ ہوس رانی
فکرِ انجام سدراہ ہوئی سن چکا ہوں حدیثِ صنعانی
بعد یک چند گر خدا چاہے میں ہوں اور تیرے در کی دربانی

مدح کے فوراً بعد خود اپنی مدح میں بھی شعر کہے ہیں، اور پھر اس قصیدے کے بغیر کسی عرض مدعا کے دعا پر ختم کردیا ہے۔ مومن نے دوسرا قصیدہ اس لیے لکھا کہ راجا اجیت سنگھ نے جب وہ مومن کی حویلی کے سامنے سے گزر رہے تھے، بلوا کر ان کی تواضع کی اور جاتے وقت ایک ہتھنی کسوا کر مومن کو بطور تحفہ دی، مومن نے اظہارِ تشکر کے لیے یہ قصیدہ لکھا۔

راجہ اجیت سنگھ نام کام روائے خاص وعام
مجود سے جس کے بے نظام کار جہاں کی ابتری
فیل نشیں بنادیا خاک نشیں کو اس نے اب
خاک نہیں فلک کو زیب لاف وگزافِ برتری

یہاں بھی ممدوح کی مدح اور اس کے گرز، گھوڑے اور تلوار کی تعریف کے بعد اپنے بارے میں کئی اشعار قلم بند کیے ہیں:

شاعر بے نظیر ہوں سحر بیاں دبیر ہوں
دم ہے مرا نمونۂ معجزہ پیمبری
سحر حلال سے مرے جادوئے سامری خجل
طورِ کلیم اوجِ فکر نورِ خدا فسوں گری
کفار ہدایت غرور اس کے بغیر یہ محال
تا متنبی وجریر عار ہے مجھ کو ہم سری
میری زبان میں وہ بات جس سے ملک سخن پرست
میرے بیاں میں وہ سحر جس سے جنوں زدہ پری
اب نہیں کی ہے اختیار نظم کو میں نے یہ زباں
آپ ہیں لب پہ بوسہ زن ہندی وتازی ودری
میری طلاقتِ لساں میری فصاحتِ کلام
چارۂ صدر آزما از پے گنگی وکری
حضرت مومنؔ اس قدر لاف اگرچہ ہے درست

طول مقال عیب وشعر جملہ عیوب سے بری

ان دو قصائد کے علاوہ مومن نے فارسی یا اُردو میں کسی کی مدح میں کوئی قصیدہ نہیں لکھا۔ مدح سرائی ان کا مزاج نہیں تھا۔ فارسی دیوان میں ایک قطعہ ملتا ہے جس سے ان کے اس مزاج پر روشنی پڑتی ہے۔

بادشاہاں بہ ایں متاعِ قلیل　　مدح از چوں منے چرا خواہی
بے بہائے متاعے از مومن　　گوہر ولعل بے بہا خواہی
بے ثنا چوں گرفتہ ام صد بار　　ہجو گویم اگر ثنا خواہی
دیگراں دیگر اند ومن دیگر　　ہر چہ از بوم از ہُما خواہی

اس طرح مومن نے سات قصائد میں اپنے عقائد اور عقیدت مندی کا دل سے اظہار کیا ہے۔ اور میں دل سے اظہارِ تشکر کیا ہے۔ قصیدے میں ممدوح کی مدح کے ساتھ ''خود مدحی'' مومن کی انفرادیت ہے۔ مومن کے قصیدوں کا دوسرا امتیاز یہ ہے کہ اُنھوں نے غزل کے مزاج کو قصیدے میں اس طرح سمویا ہے کہ اس میں بھی رنگِ تغزل پیدا ہو گیا ہے۔ تغزل مومن کے مزاج میں اس طرح رچا بسا تھا کہ وہ کسی بھی صنفِ سخن میں اس سے خود کو الگ نہ کر سکے۔ قصیدے کی تشبیب میں عام طور پر مزاجِ غزل خاص طور پر نمایاں رہتا ہے۔ ایک اور پہلو مومن کے قصائد میں یہ نمایاں ہے کہ وہ قصیدے میں اپنی ناقدری وشکایتِ زمانہ اور حالاتِ عصر کا ذکر اس طرح کرتے ہیں کہ ان کے قصیدوں میں شہرِ آشوب کا رنگ جھلکنے لگتا ہے مثلاً حضرت ابوبکر صدیق والے قصیدے میں مختلف طبقوں کی زبوں حالی اور حالاتِ حاضرہ کی اندوہ ناکی کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ قصیدوں میں اپنے عصر کا ذکر یہ بھی قصائدِ مومن کی انفرادیت ہے:

کوئی اس دور میں جیے کیوں کر　　ملک الموت ہے ہر ایک بشر
داد خواہوں کے شور سے دیکھو　　چونک پڑتا ہے فتنۂ محشر
آئینے نے بھی اس زمانے میں　　تیغ کے سے نکالے ہیں جوہر
ذکرِ انساں سے دیو مجنوں ہو　　آدمی سے پری کو آئے حذر
ہے پئے اشتیاق ویرانی　　شاہ فرہاد و بے ستوں کشور
نہ امیروں کو پائے بندیٔ عدل　　نہ رعایا مطیع وفرماں بر
اس کو ہو رستمِ زماں کا خطاب　　جو کرے قتل خرد سالہ پسر

ان قصیدوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مومن کو نہ صرف قرآن واحادیث پر قدرت حاصل تھی، بلکہ دوسرے علوم وفنون مثلاً طب، نجوم، رمل وفلکیات پر بھی عبور حاصل تھا۔ مومن نے پرانے قصیدوں کی زمینوں میں نہیں بلکہ نئی زمینوں میں قصیدے لکھے ہیں، اور بحر کا انتخاب بھی موضوع اور اپنے مزاج کی مناسبت سے کیا ہے۔ مشکل زمین میں بھی نئے نئے قافیے اعتماد کے ساتھ باندھے ہیں۔ ان کا نعتیہ قصیدہ مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ ان کے قصیدوں میں وہ فصاحت وبیاں نہیں ہے جو ذوقؔ کے قصیدوں میں ملتی ہے لیکن

ندرتِ کلام میں وہ کسی سے پیچھے نہیں ہیں۔ مومن کے ہاں تشبیب میں عام طور پر جوش اور شانِ تغزل نمایاں رہتی ہے۔ ان کی تشابیب عاشقانہ، بہاریہ یا رندانہ ہوتی ہیں اور تغزل کا مزاج پڑھنے والے کو بھلا لگتا ہے۔ اُردو قصائد خواہ وہ سوداؔ کے ہوں، یا انشاؔ و مصحفیؔ وذوقؔ کے، عام طور پر صلہ پانے اور عرضِ مدعا کے لیے لکھے گئے ہیں۔ مومن نے اپنی معاشی ضرورتوں کے باوجود ایک قصیدے میں بھی صلے یا عرضِ مدعا کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ عربوں نے قصیدے سے بڑے بڑے معاشرتی اور قومی کام لیے ہیں۔ مومن خاں نے بھی قصیدے کو اصلاحِ احوال کے ساتھ اپنے عقائد واظہارِ تشکر وغیرہ کے لیے استعمال کیا۔ ان کا عصر بھی ان کے قصیدوں سے اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ یہ بھی مومن کی انفرادیت اور الگ پن ہے۔ عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ مومن کی تشبیب تو خوب ہوتی ہے لیکن ''گریز'' میں برجستگی نہیں ہوتی، اگر غور سے دیکھا جائے تو گریز بھی موضوع کی مناسبت سے آتا ہے مثلاً حضرت عثمان غنیؓ اور حضرت حسنؓ والے قصیدوں میں گریز نمایاں طور پر برجستہ وچست ہے۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے لکھا ہے کہ ''مومن کی بعض گریزوں میں بڑی نزاکتِ تخیل پائی جاتی ہے [۶۰] مدح میں ان کے ہاں عقیدت وخلوص کا پُر اثر اظہار ہوتا ہے۔ مدح مومن دل سے کرتے ہیں جس سے کلام پُر تاثیر ہو جاتا ہے۔ تراکیب اور بندشوں میں ان کے ہاں ایک خاص حسن ہے۔ ضیاء بدایونی نے لکھا ہے کہ ''اگرچہ پختگی اور صفائی میں قصائدِ ذوق کا پایہ کہیں برتر ہے۔ تاہم زور اور ندرت میں مومن کا جواب نہیں۔ [۶۱] راجہ اجیت سنگھ کی مدح میں جو قصیدہ لکھا ہے اسے اُردو کے بہترین قصیدوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ اسی طرح حمدیہ، نعتیہ، منقبتی قصیدے بھی جوشِ عقیدت واظہار بیان کے باعث پُر تاثیر ہیں۔ جس طرح ذوقؔ نے سوداؔ کی روایتِ قصیدہ کو مکمل کیا اسی طرح مومن کی حمدیہ، نعتیہ، منقبتی روایت قصیدہ کو آگے چل کر محسن کاکوروی نے پورا کیا۔

واسوختِ مومن:

یہ دور واسوخت کی مقبولیت کا دور ہے۔ لکھنؤ میں تو یہ اتنا مقبول تھا کہ اس کے سُننے اور سُنانے کے لیے الگ محفلیں منعقد ہوتی تھیں، اور ہر شاعر سے یہ توقع کی جاتی تھی کہ وہ اسوخت ضرور کہے گا۔ جتنے واسوخت انیسویں صدی کے لکھنؤ میں لکھے گئے اتنے اردو ادب کی تاریخ میں کبھی نہیں لکھے گئے۔ لکھنؤ کے واسوخت میں خارجیت ہے اور یہ عشقیہ جذبے سے عاری ہے لیکن مومن کی واسوخت میں داخلیت اور خارجیت ملی جلی ہیں، اور یہاں حسن پرستی کے ساتھ عشق کا جذبہ بھی کارفرما ہے۔ جذبۂ عشق سے ہی شاعری میں داخلیت پیدا ہوتی ہے اسی لیے مومن کی واسوخت میں غزل کے مزاج سے ملتی جلتی داخلیت پائی جاتی ہے۔ مومن نے اپنی غزل میں بھی واسوخت کے مزاج کو سمویا ہے۔ ان کے کلیات میں کئی غزلیں اس مزاج کی حامل ہیں۔ مسدس کی ہیئت میں بھی ان کے ہاں دو واسوختیں ملتی ہیں۔ ان کے علاوہ ایک واسوز (واسوخت) ''مثمن'' کی ہیئت

میں لکھی گئی ہے، اور ایک واسوخت وحشی یزدی کی واسوخت کے ایک مصرع کی بہ صورت "مخمس"، تضمین کر کے لکھی ہے۔ مومن حسن پرست اور جمال پسند ہونے کے ساتھ معشوق مزاج عاشق تھے اور یہی ان کے واسوختوں کا مزاج ہے۔ مومن کی غزلوں میں ایک دوغزلہ ملتا ہے جس کا مطلع یہ ہے:

دل آگ ہے اور لگائیں گے ہم　　کیا جانے کسے جلائیں گے ہم

اور اسی غزل کے دو شعر اور مقطع یہ ہے:

خنجر نہ توڑ سخت جانی　　پھر کس کو گلے لگائیں گے ہم

کہہ کر اور غزل بہ طرز واسوخت　　مومن یہ اسے سنائیں گے ہم

اور اسی زمین میں دوسری غزل کا مطلع یہ ہے:

اب اور سے لو لگائیں گے ہم　　جوں شمع تجھے جلائیں گے ہم

ان دونوں غزلوں میں ہیئت تو غزل کی ہے، لیکن موضوع اور لہجہ واسوخت کا ہے۔ یہی صورت اُن کی اُس دوغزلہ میں ملتی ہے جس کا ایک مطلع یہ ہے:

کیوں کر یہ کہیں منتِ اعدا نہ کریں گے　　کیا کیا نہ کیا عشق میں کیا کیا نہ کریں گے

جیسے مومن کے قصیدے میں غزل کا اثر بالخصوص تشبیب میں جھلکتا ہے اسی طرح مومن کی غزل پر واسوخت کا مزاج نمایاں ہے۔ واسوخت کا یہ اثر ان کی غزل میں طنز و تعریض کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ یہ طنز ان کی غزل کے طرز ادا و لہجے میں شامل ہے اور یہ مومن کی انفرادیت ہے۔ مومن کے واسوختوں کی محبوبہ عورت ہے اور خانگی ہے۔ جب وہ غیر کے بر میں چلی جاتی ہے تو عاشق اس کی کج ادائیاں اور بدلے تیور دیکھ کر اُسے دھمکی دیتا ہے کہ وہ خود بھی اب کسی اور سے دل لگائے گا اور پھر اُس نئی محبوبہ کے حسن و جمال کی تعریف کر کے، نظریں بدلنے والی محبوبہ کو اس اُمید پر خوب خوب جلاتا ہے کہ وہ دوبارہ اس کی ہو جائے۔ یہی وہ موضوع ہے جو بدلے ہوئے انداز میں مومن کی ہر واسوخت میں ملتا ہے۔ مون کی واسوختوں میں وہ کہانی پن نہیں ہے جو لکھنؤ اور بالخصوص امانت لکھنوی کی واسوختوں میں نظر آتا ہے۔ مومن کا مثمن واسوز (واسوخت) فنی اعتبار سے اس لیے پُر اثر ہے کہ اس میں چھپا ہوا طنز لطف دیتا ہے۔ موضوع وہی ہے جو ہر واسوخت میں ہوتا ہے لیکن مومن نے اسے طرح طرح سے بیان کر کے اپنے ندرتِ کلام سے پُر اثر و جان دار بنا دیا ہے۔ یہاں مومن کے انداز بیان اور لہجے میں ڈرامائیت پیدا ہو گئی ہے۔ مومن کے واسوختوں میں طنز و تعریض کے ساتھ معاملہ بندی کا اثر بھی نمایاں ہے۔ مومن کے واسوختوں پر غزل کے اثر کی وجہ سے داخلیت خارجیت میں رنگ گھولتی ہے اور یہ رنگ فنی اثر کو گہرا کر دیتا ہے۔ لکھنؤ کے واسوخت میں بیانِ حُسن اور سراپا پُر زور ہوتا ہے۔ لیکن عشق کا جذبہ اس لیے نہیں بھی ہوتا کہ امام بخش ناسخ نے اپنے "طرز جدید" سے عشق کو خارج کر کے حُسن پر زور دیا تھا اور اسی لیے وہاں سراپا پر زور بڑھ جاتا ہے۔ مومن کے ہاں بیانِ حُسن کے بجائے رنگِ عشق زیادہ نمایاں ہے۔ مومن کے ہاں لکھنؤ کے شعراء کے برخلاف سراپا کم و بیش بالکل نہیں ہے۔ امانت لکھنوی نے جس خوب صورتی سے نئے

محبوب کا سراپا بیان کیا ہے وہ بیان کی رنگا رنگی سے ایسا لطف پیدا کرتا ہے کہ قاری کے دل میں اُتر جاتا ہے۔ مومن کے ہاں بیان میں ابتذال نہیں ہے بلکہ شائستگی کی سطح ہر دم برقرار رہتی ہے۔ امانت کے ہاں بیان کے کھلے پن کی وجہ سے پُر لطف ابتذال در آتا ہے۔ واسوخت کی مقبولیت کا سبب اس دور کی وہ تہذیب تھی جس میں طوائف نے مرکزی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ ہر واسوخت کی محبوبہ یہی طوائف ہے۔ ہر شخص کے اندر چھپا ہوا لہریں مارتا جنسی جوش ہوتا ہے اور اسی کا اظہار طرح طرح سے واسوخت میں ہوتا ہے۔ طوائف کی یہ مرکزیت چوں کہ آج کی تہذیب میں باقی نہیں رہی اس لیے واسوخت بھی بہ حیثیت صنف سخن ٹکسال باہر ہو گئی لیکن اس کا لہجہ و طرز ادا خصوصاً بیانیہ نظموں میں آج بھی نمایاں ہے۔ اقبال کے ''شکوہ'' اور ''جوابِ شکوہ'' پر، بدلے ہوئے موضوع کے باوجود، یہ طرز یہ لہجہ آج بھی رنگ گھول رہا ہے۔ واسوخت کا اثر غزل کے اظہارِ عشق میں آج بھی موجود ہے اور مومن کی غزل میں تو یہ اس کے مزاج کا حصہ ہے۔

مومن کی تاریخ گوئی:

مومن کی تاریخ گوئی میں بھی ایک ایسی انفرادیت ہے جو اس دور کے کم تاریخ گویوں کے ہاں ملتی ہے۔ تاریخ گوئی میں تعمیہ و تخرجہ اُلجھن کا سبب بنتا ہے۔ اس لیے وہ تاریخیں زیادہ پسند کی جاتی ہیں جن میں حروف کے اعداد نکالنے یا ڈالنے کا بکھیڑا نہ ہو لیکن مومن نے تعمیہ و تخرجہ سے فنِ تاریخ گوئی میں ایک حُسن پیدا کر دیا ہے۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ مومن کی ''طبع رسا نے اسے (تعمیہ و تخرجہ) محسنات تاریخ میں داخل کر دیا ہے'' (۶۲) شاہ عبدالعزیز محدث دہلوی کی وفات پر جو سات اشعار پر مشتمل قطعہ تاریخ کہا اُس کا آخری شعر یہ ہے:

دست بے دادِ اجل سے بے سروپا ہو گئے
فقر و دیں ،فضل و ہنر ،لطف و کرم ،علم و عمل

پہلے مصرع میں اشارہ کیا ہے کہ اگر دوسرے مصرعے کے الفاظ کے سر اور پیر الگ کر دیئے جائیں تو جو حروف بچیں گے ان سے سالِ وفات (۱۲۳۹ھ) برآمد ہوگا۔ یہ تاریخ اپنی معنویت اور کمالِ فن کی وجہ سے بہترین تاریخوں میں شمار کی جاتی ہے۔ اسی طرح مومن کے ہاں بیٹی پیدا ہوئی تو قطعہ کہا جس کا آخری شعر یہ ہے۔

نال ''کٹنے'' کے ساتھ ہاتف نے
کہی تاریخ ''دخترِ مومن''
(۱۲۵۹ھ)

''دخترِ مومن'' کے اعداد ۱۳۴۰ میں سے ''نال'' کے ۸۱ کاٹ دیئے جائیں تو سالِ ولادت ۱۲۵۹ھ برآمد ہوتا ہے، اپنے والد حکیم غلام نبی خاں کا سالِ وفات: قد فاز فوزاً عظیماً سے ۱۲۴۱ھ اور اپنی دادی کا سال

وفات: ''لھا اجز عظیم'' سے نکالا۔ اپنے شاگرد رشید نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کے تذکرے ''گلشن بے خار'' کے سال اتمام کا پندرہ شعر پر مشتمل قطعۂ تاریخ کہا تو اس شعر کے آخری مصرع سے ۱۲۵۰ھ برآمد ہوئے۔

ہاتف نے کہا ہے اس کی تاریخ
گل دستہ گلستانِ معنی
۱۲۵۰ھ

مومن اپنے قطعہ میں موقع و محل کا بھی خاص لحاظ رکھتے ہیں۔ دوستوں کی شادی کے قطعات اپنی شوخی بیان کی وجہ سے اسی لیے دلچسپ ہیں۔ ایک شخص حج کو گیا لیکن راستے سے پھر آیا۔ مومن نے اس مصرع سے تاریخ نکالی:

جوں بیاید ہنوز خر باشد　　(۱۲۵۶ھ)[۶۳]

دہلی کا کوتوال رشوت خوری کی وجہ سے برخاست کر دیا گیا۔ پانچ شعر کے قطعہ کے آخری مصرع کی کہاوت سے اس کے برطرف کیے جانے کا سال برآمد ہوتا ہے:

سب نے کہا جب چھوٹا کام　　اُترا شحنہ مردک نام
۱۳۲۰۔ کام کے ۶۱=۱۲۵۹ھ

مومن کے ہاں متعدد قطعات تاریخ فارسی دیوانِ مومن میں بھی ملتے ہیں۔ خود مومن بام سے گرے تو ''بشکست دست و بازو'' اس حادثے کی تاریخ کہی۔ یہی سال مومن کا سال وفات۔ (۱۲۶۸ھ) ہے۔ مومن نے بہت سے ''معمے'' بھی کہے۔ ان سب میں ایسے دلچسپ پہلو سامنے آتے ہیں، جن سے مومن خاں کی ذہانت و فطانت اور گہری نظر کا پتہ چلتا ہے۔ ''مہتاب رائے'' کا معما اس شعر سے نکالا:

بنے کیوں کر کہ ہے سب کار اُلٹا　　ہم اُلٹے، بات اُلٹی، یار اُلٹا

اگر ہم۔ بات۔ یار کے حروف کو اُلٹ دیا جائے تو اُلٹنے سے ''مہ۔ تاب۔ رائے'' نام سامنے آ جاتا ہے۔ چھ معمے کلیاتِ مومن (اُردو) میں اور بھی ملتے ہیں:

رباعیاتِ مومن:

مومن کے کلیات میں بیشتر اصناف سخن موجود ہیں، لیکن رُباعیات خاص طور پر قابلِ توجہ ہیں، جن کی تعداد ۱۳۱ ہے۔ ان کے موضوعات میں بڑا تنوع ہے۔ نکتہ رسی اور اپنے موضوع کو نئے انداز سے دیکھنے کا تخلیقی عمل ان کی رُباعیوں کی خصوصیت ہے۔ فنی اعتبار سے یہ رُباعیاں چست و پُر اثر ہیں۔ زبان سادہ ہے اور مومن نے معنی کے دریا کو کوزے میں بند کر دیا ہے۔ انداز بیاں کی شوخی اور تازگی، چھپے ہوئے طنز کی چبھن اور قدرتِ اظہار نے ان کی رُباعیات میں اثر و تاثیر کی روح پھونک دی ہے۔ اس صنف میں غالب و ذوق ان

کے پیچھے کھڑے نظر آتے ہیں۔ مومن کی رُباعیوں کے مزاج کے داخلیت پر اُن کی غزل کا اثر بھی نمایاں ہے۔ اکثر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہم غزل کے ایسے قطعہ بند شعر پڑھ رہے ہیں، جن میں ساری بات ایک شعر کے بجائے دو شعروں میں کہی گئی ہے۔

مثنویاتِ مومن:

مومن نے کُل بارہ مثنویاں لکھیں جن میں سے چھ میں اپنے عشقوں کو بیان کیا ہے۔ یہ عشق نو برس کی عمر سے شروع ہوتے ہیں اور ۳۲ سال کی عمر تک جاری رہتے ہیں۔ ۲۳ سال کی یہ روئیدادِ عشق ان چھ مثنویوں میں بیان ہوئی ہے۔ ہر مثنوی کا نام تاریخی ہے۔ پہلی مثنوی ''شکایتِ ستم'' (۱۲۳۱ھ) میں مکمل ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر سترہ سال تھی جیسا کہ خود اس مثنوی کے ایک شعر میں بتایا ہے:

دیکھیں آگے دکھائے کیا کیا دن
ہے ابھی سترہ برس کا سن

مومن کا سال پیدائش ۱۲۱۴ھ ہے۔ دوسری مثنوی ''قصۂ غم'' (۱۲۳۵ھ) تیسری ''قولِ غمیں'' (۱۲۳۶ھ) چوتھی ''تفِ آتشیں'' (۱۲۴۱ھ) پانچویں ''حنینِ مغموم'' (۱۲۴۴ھ) اور چھٹی ''آہ و زاری مظلوم'' (۱۲۴۶ھ) میں مکمل ہوئی۔ ان کے علاوہ دو منظوم عشقیہ خط بعنوان ''نامۂ مومن بہ جانب محبوبۂ دل نواز'' اور نامۂ مومن بہ سمت معشوقۂ طناز'' ہیں۔ ایک مثنوی ''جہاد'' کے موضوع پر لکھی گئی ہے۔ ایک اور مثنوی کا موضوع ''حمد ونعت'' ہے۔ بعض اہلِ علم نے غلطی سے حمد ونعت کے دو اجزاء کو الگ الگ دو نا تمام مثنویاں سمجھ لیا ہے۔ یہ دونوں مثنویاں ایک ہی بحر میں ہیں غور سے دیکھا جائے، حمد ونعت دونوں ایک ہی مثنوی کے دو اجزاء ہیں پہلے حمد آتی ہے اور اس کے بعد نعت آتی ہے۔ نعت والے حصے میں مومن کا تخلص بھی آیا ہے۔ یہ دونوں حصے مل کر ایک مثنوی بنتی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ان دونوں کو ایک ہی مثنوی شمار کیا ہے۔ ڈاکٹر گیان چند کا بھی یہی خیال ہے کہ ''دونوں اجزاء ایک ہی مثنوی کے ہیں۔ [۶۴] ان کے علاوہ دو قطعاتِ تاریخ بھی مثنوی کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں جن میں سے ایک قطعہ ان کے والد حکیم غلام نبی خاں (م ۱۲۴۱ھ) سے متعلق ہے اور ایک قطعہ ''نکاح یار جانی'' (۱۲۴۴ھ) کے بارے میں ہے۔ یہ دونوں قطعات مثنوی کی ہیئت میں ہونے کے باوجود مزاجاً قطعات ہیں۔ ان بارہ مثنویوں میں اشعار کی کل تعداد کم وبیش ۳۴۹۸ ہے۔ مومن کی یہ چھ عشقیہ مثنویاں اس لیے اہمیت رکھتی ہیں، کہ یہ اُردو مثنوی کی تاریخ میں درمیانی کڑی کا درجہ رکھتی ہیں۔ ان مثنویوں میں ایک طرف میر اثر اور محمد تقی میر کی مثنویوں کے وہ اثرات ہیں جن پر مومن نے اپنی مثنویوں کی تعمیر کی ہے اور ساتھ ہی یہ مثنویاں فوراً بعد کے مثنوی نگاروں خصوصاً نواب مرزا شوق کی مثنویوں کو واقعیت پسندی کا ایک نیا راستہ دکھاتی ہیں۔ میر اثر کی مثنوی ''خواب وخیال'' اور میر کی عشقیہ مثنویاں: ''خواب وخیال'' ''جوشِ

عشق' اور' 'معاملاتِ عشق' 'میں اسی طرح اپنی آپ بیتیوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ جس طرح بعد میں مومن نے اپنے ذاتی تجربوں اور واقعات کو اپنی عشقیہ مثنویوں کا موضوع بنایا ہے۔ جب بھی آپ بیتی سچائی اور واقعیت پسندی کے ساتھ بیان کی جائے گی، تو وہی صورت سامنے آئے گی جو اثر، میر اور مومن کے ہاں سامنے آئی ہے لیکن جیسے شاعر کی حیثیت سے میر اور مومن میں ذہنی وفکری سطح کا فرق ہے وہی فرق میر اور مومن کی مثنویوں میں ہے۔ مومن کا عشق خالص ''وصلی'' وجسمانی عشق ہے۔ میر کے ہاں عشق کی سطح اس لیے بلند ہے کہ وہ عشق کا ارفع وعلوی تصور سامنے لاتے ہیں۔ مومن کے عشق میں ہوس کاری، وعیش پسندی کا اظہار ہوتا ہے۔ میر کے ہاں ''وصل'' تجرباتِ عشق سے گزرتے ہوئے ایک منزل، ایک پڑاؤ ہے۔ ان کا عشق وصل کے بعد مر نہیں جاتا بلکہ ایک نیا احساس بن جاتا ہے۔ مومن کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ وہ بھونرے کی طرح رس چوس کر دوسرے پھول پر بیٹھنے کے لیے اڑ جاتے ہیں، یہی وہ فرق ہے جو میر اور مومن کے عشق میں محسوس ہوتا ہے۔ میر کے ہاں عشق میں خود سپردگی ہے، مومن کے ہاں عشق جسم کی پکار ہے جو وقتی طور پر جذبات کو اُبھارتا اور احساس میں شدت پیدا کر کے خفقان میں مبتلا کر دیتا ہے۔ مومن کی مثنوی ''شکایتِ ستم'' میں وہ عشق جو نو برس کی عمر میں ہوتا ہے، خود سپردگی کی مثال ہے لیکن اس کے بعد کسی عشق میں یہ نوعیت نظر نہیں آتی۔ آیئے اب ایک ایک کر کے مومن کی مثنویوں کا جائزہ لیتے ہیں۔

(۱)　شکایتِ ستم (۱۲۳۱ھ) میں مومن نے اپنے پہلے اور دوسرے عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ جب وہ نو برس کے تھے کہ ایک مہ رُو پر عاشق ہو گئے۔ مہ رُو کا بھی اُن پر دل آ گیا۔ اس وقت وہ حفظِ قرآن کر رہے تھے۔

حفظِ قرآں ویاد مصحف رُو　　　فرصت اکدم نہ روز شب میں کبھو
دن کو وردِ زباں سبق ناچار　　　رات بھر درسِ شوق کی تکرار

اس طرح دو سال گزر گئے۔ جب عشق کی بُو پھیلی اور رسوائی ہونے لگی تو گھر والوں نے ملنے پر پابندی لگا دی۔ ایک دن شادی کی تقریب میں اس سے آخری ملاقات ہوئی۔ پھر وہ چلی گئی اور شدتِ خفقان میں مبتلا ہو کر کچھ دن بعد اللہ کو پیاری ہو گئی جب اس کے مرنے کی خبر آئی تو روتے روتے انھیں بھی جنون ہو گیا۔ اطبا نے علاج معالجہ کیا لیکن کوئی فائدہ نہیں ہوا۔ ایک دن انھیں خیال آیا کہ اس بلا سے نجات ہو کیوں کر تو دل نے کہا ''بات جب ہے کہ بات ٹالو تم'' انھوں نے صبر وضبط سے کام لیا۔ جلد ہی حالت سُدھر گئی۔ صرف ضعف باقی رہا۔ ایک دن اسی حالت میں سو رہے تھے کہ آنکھ کھل گئی۔ دیکھا کہ اُن کا سر ایک زہرہ جبیں کے زانو پر رکھا ہے۔ اس وقت ان کی عمر بارہ سال تھی۔ اس نے مزاج پوچھا اور کہا کہ دو دن کی زندگانی ہے۔ جانے والے کو واپس نہیں لایا جا سکتا۔ خُلد میں جا کر اس سے مل لینا۔ اس نے ایسے جاں فزا انداز میں گفتگو کی کہ وہ اس پر عاشق ہو گئے اور اُسے گلے سے لگا لیا۔ جیسے جیسے عشق میں شدت آتی گئی، وہ صحت یاب ہوتے گئے۔ اسی عشق وعاشقی میں ایک سال گزر گیا۔ ایک دن یہ دونوں گلے لپٹے ہوئے پڑے تھے کہ آنکھ لگ گئی۔ کسی نے

انھیں دیکھ لیا اور گھر والوں کو بتا دیا۔ بس پھر کیا تھا ایک قیامت آ گئی:

گھر سے اُٹھی صدا ملامت کی		ایک اک نے جدا قیامت کی
ہم کو بدنام کردیا تو نے		اے زبوں کار کیا کیا تو نے
ہم سمجھتے تھے اب تلک معصوم		یہ سیہ کاریاں نہ تھی معلوم
سن کے ایسے صفاتِ نامعقول		نہ کرے گا کوئی جہاں میں قبول
عزت وشانِ خاندان کو دیکھ		جاں ہم اوج آسمان کو دیکھ

انھوں نے جھوٹی قسمیں کھا کر گھر والوں کو یقین دلایا کہ کسی نے طوفان اُٹھایا ہے۔ گھر والوں نے یقین تو کر لیا، لیکن اس سے ملنے پر پابندی لگا دی۔ کئی دن بعد وہ اتفاق سے تنہا مل گئی اور رونے لگی۔ مومن نے کہا کہ ملنے کی کوئی تدبیر ہونی چاہیے۔ اس نے کہا کہ جب سب گھر والے سو جائیں تو تم دبے پاؤں رات کے اندھیرے میں آ جایا کرو۔ ملاقات کا یہ سلسلہ عرصۂ دراز تک جاری رہا۔ وہ اکثر ایک بڑھیا کو بھیجتی اور جب موقع ہوتا وہ انھیں بلا کر لے جاتی۔ ایک دن وہ آئی تو مومن دروازہ بند کر کے شعر کہہ رہے تھے۔ بلاوے کی سن کر:

کہا میں نے کہ رہ کے آؤں گا		ایک دو شعر کہہ کے آؤں گا

بڑھیا نے جا کر کہا کہ میں نے سوراخ میں سے جھانک کر دیکھا تو وہ کسی اور سے دادِ عیش دے رہا تھا۔ یہ سُن کر وہ آگ بگولہ ہو گئی اور اُسی وقت دوستی کا قصہ تمام کر دیا۔ پھر وہ ان سے کبھی نہیں ملی۔ انھوں نے سمجھانے بجھانے کی بہت کوشش کی اور جب وہ ٹس سے مس نہ ہوئی، تو انھیں بھی طیش آ گیا، اور کہا کہ اب تک تو میں کسی اور سے نہ ملا تھا لیکن اب ضرور ملوں گا۔

بن ملے انتقام لوں گا میں		سچ کسی اور سے ملوں گا میں

عشق کی یہاں یہ وہ سطح ہے جس میں کسی قسم کی علویت نہیں ہے۔ مومن نے یہاں واقعیت کے ساتھ اپنے عشق کی آپ بیتی بیان کر دی ہے۔ اس مثنوی میں جا بجا جو ہجر و اضطراب کا شاعرانہ بیان ہے یا چاندنی رات میں بڑھیا کا انھیں دیکھ لینے کا بیان ہے یا منظر شب کا بیان ہے یا محبوبہ سے مکالمہ ہے یہ سب پُر اثر شاعری کے نمونے ہیں، ساتھ ہی اس دور کی معاشرت کی جھلکیاں بھی دلچسپ ہیں۔ یہ مومن کی پہلی عشقیہ مثنوی ہے۔ اس میں وہ ربط و ترتیب بھی نہیں ہے جو ہمیں میر یا میر حسن کی مثنویوں میں نظر آتی ہے لیکن مثنوی پڑھتے ہوئے یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ مومن شعر گوئی کی خداداد صلاحیت رکھتے تھے۔

(۲) مومن کی دوسری مثنوی ''قصۂ غم'' (۱۲۳۵ھ) ساقی نامہ اور ذکر بہار سے شروع ہوتی ہے۔ پھر بے وفا محبوب کا بیان آتا ہے اور اس کے بعد ''آغازِ داستان'' کی سُرخی آتی ہے۔ یہاں بیان کیا جاتا ہے کہ اس شہر میں ایک نوجوان تھا جو نہایت بذلہ سنج اور یار باش تھا۔ ہر پیر و جوان سے اس کی آشنائی تھی۔ اشعار کا اُسے بے نہایت ذوق تھا اور وہ علم شعر میں بھی کامل تھا۔ ناگاہ وہ کسی بے وفا کے دام عشق میں گرفتار ہو گیا۔ سب سے ملنا جلنا چھوڑ دیا اور اسی طرح کئی برس گزر گئے۔ ایک دن ایسا موسم تھا کہ اس کے جی میں آیا کہ صحرا کی سیر کی جائے

۔صحرا کی سیر کرتے کرتے اُسے خراب وخستہ حالت میں ایک شخص نظر آیا جو تنہا بیٹھا ہوا، اپنے محبوب سے باتیں کررہا تھا۔کبھی یادِایام کا ذکر چھیڑتا اور کبھی یادِ وصل کرتا۔یہاں عشق کے وہ سب پہلو بیان میں آجاتے ہیں، جو اس دور کی معاشرت اور تصورِ عشق میں عام ورائج تھے۔وصل کا بیان بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔آج اس مثنوی کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے آنے والے دور کے مثنوی نگاروں، جن میں واجد علی شاہ (عشق نامہ) اور نواب مرزا شوق (فریب عشق، بہار عشق، زہر عشق) شامل ہیں، متاثر کیا ہے۔اس وقت مومن کی عمر اکیس سال تھی۔

(۳)	تیسری مثنوی ''قولِ غمیں'' (۱۲۳۶ھ) ہے جس میں اُمۃ الفاطمہ بیگم تخلص صاحب سے اپنے عشق کی داستان رقم کی ہے۔شیفتہ نے اپنے تذکرے ''گلشنِ بے خار'' میں لکھا ہے کہ وہ صاحب جی کے نام سے مشہور ہے۔علاج معالجے کے سلسلے میں مومن سے تعلق پیدا ہوا اور چند ماہ درودوا کا سلسلہ جاری رہا۔مدت ہوئی کہ لکھنؤ واپس چلی گئیں۔مومن کی مثنوی ''قولِ غمیں'' اسی کے حسن وجمال کی شرح ہے[۶۵] اس سے اس بات کی تصدیق ہوجاتی ہے کہ ''قولِ غمیں'' کا موضوعِ سخن یہی صاحب جی ہیں جن سے مومن کو اتنا گہرا دلی تعلق تھا کہ اپنی غزلوں میں بھی نام لے کر اپنے عشق کا اظہار کیا ہے مثلاً دس شعر کی اس غزل کی ردیف ہی صاحب ہے جس کا مطلع یہ ہے اور جس میں معاملات عشق بیان کر کے اپنی بے قراری کی کیفیت کا اظہار کیا ہے:

تم بھی رہنے لگے خفا صاحب		کہیں سایہ میرا پڑا صاحب

اسی طرح اس پوری غزل میں جس کا ایک شعر یہ ہے یہی کیفیت عشق بیان کی ہے۔

صاحب نے اس غلام کو آزاد کردیا
لو بندگی کہ چھوٹ گئے بندگی سے ہم

اسی طرح اپنی آخری عشقیہ مثنوی آہ وزاری مظلوم (۱۲۴۶ھ) میں بھی جو ''قولِ غمیں'' کے دس سال بعد لکھی گئی اس بے وفا کو یاد کیا ہے:

نہ تھے صاحب کہ نکلے بے وفا تم
کہو میں بھاگتا پھرتا ہوں یا تم

مثنوی ''قولِ غمیں'' کو پڑھتے ہوئے دل کو کھرچنے والے اضطراب اور شدتِ فراق کا احساس ہوتا ہے۔پہلے ہی شعر میں ساقی سے زہر اور شربتِ مرگ چکھانے کا اظہار کیا ہے۔غمِ فراق کا یہ اثر مثنوی کے لہجے اور بیان میں بھی موجود ہے۔

نہ کہانی نہ یہ ہے افسانہ		داد و بے داد ہے مظلومانہ
نہیں اشعار یہ ہیں نالے کئی		سوزشِ دل کے ہیں مے خالے کئی
مظہر حسرت و حرماں ہے یہ		باعثِ حیرتِ یاراں ہے یہ

یہ مثنوی ''شکایتِ ستم'' سے ان معنی میں پیوستہ ہے کہ اس کے شروع میں ''شکایتِ ستم'' والے عشق کا ذکر کر کے اس بات کو شدتِ جذبات کے ساتھ دُہرایا ہے کہ کس طرح اس محبوبہ نے اُنھیں چھوڑ دیا ع...... ایسی بگڑی کہ صفائی نہ ہوئی۔ مومن نے بتایا ہے کہ یہ اُسی زمانے کا قصہ ہے جب وہ اس عشق کے اثر سے آزاد ہو کر ایک دن کسی دوست کے پاس جا رہے تھے کہ راستے میں غرفے کے سامنے ایک چلون پڑی ہوئی دیکھی جس کے پیچھے ایک عورت کھڑی بازار کا نظارہ کر رہی تھی۔ مومن کو دیکھ وہ مسکرائی لیکن بلانے کا کوئی اشارہ نہیں کیا وہ آگے بڑھ گئے۔ پھر خیال آیا کہ بھید لینے میں کیا ہرج ہے ع...... دل کو اس راز سے آگاہ کرو۔ بہت کوشش کے بعد اُس تک رسائی ہوئی۔ وہ ایک خوش مزاج اور حسن مکھ لڑکی تھی رفتہ رفتہ اس کے ہاں آنا جانا ہو گیا۔ ایک دن مومن اس کے ہاں بیٹھے تھے کہ اطلاع ہوئی باہر سے کوئی مہمان آیا ہے وہ پردے کے واسطے باہر آ گئے۔ کچھ دیر انتظار کیا اور پھر گھر چلے آئے۔ دوسرے دن وہ وہاں گئے صاحبِ خانہ نے بتایا کہ جو مہمان عزیز آئے ہیں، وہ بیمار ہیں۔ اگر نبض دیکھ کر مرض تشخیص ہو تو اس کی چارہ گری ہو جائے گی۔ مومن نے جیسے ہی نبض پر ہاتھ رکھا تو محسوس ہوا، ہاتھ سے میرے، مرا دل ہی چلا اور فوراً ایک غزل زبان پر آ گئی۔ غزل کے سنتے ہی رازِ دل اس پر ظاہر ہو گیا اور اُس نے صاحبِ خانہ سے کہا:

ہے یہ بے چارہ تو آپ ہی بیمار　　　　زردیٔ رُخ سے عیاں ہے آزاد
کوئی ناداں ہی کہے اس کو طبیب　　　　درد میں خود ہے گرفتار غریب

جیسے ہی عشق کا تیر لگا اُنھیں چپ لگ گئی۔ سب نے انھیں چھیڑنا شروع کر دیا،

ع...... کوئی پوچھو تو ہوا کیا اُن کو

آخر انھوں نے جواب دیا۔

کہ میں اچھا تھا یہاں جب آیا　　　　پر ہوا یاں ہی پری کا سایہ

اس کے بعد مثنوی میں اپنی حالتِ اضطراب اور کیفیتِ عشق کو بیان کیا ہے۔ بے قراری کی اسی طغیانی میں دوسرے دن صبح ہی صبح جب سب سو رہے تھے وہ وہاں پہنچے تو اس سے آمنا سامنا ہو گیا اور ہوش جاتے رہے۔ کچھ دیر وہاں بیٹھے پھر چلے آئے۔ کچھ ہی دیر بعد وہاں سے ایک نامہ بر خط لے کر آیا جس میں لکھا تھا کہ اظہارِ عشق کی وہ باتیں جو آپ نے کی تھیں کیا مناسب تھیں؟ اس سے بدنامی ہوگی خدارا مجھے رسوا نہ کرو۔ مجھے تمہارے درد کی خبر ہے اور سچ یہ ہے کہ میری بھی یہی کیفیت ہے۔ انھوں نے خط کو آنکھوں سے لگایا اور ایک غزل کے ساتھ مختصر سا یہ جواب دیا۔

دل مرے قابو میں اے جان نہ تھا　　　　ورنہ ایسا بھی تو نادان نہ تھا

اب وہ روز وہاں جاتے اور دو تین پہر وہاں گزارتے۔ ان کی حالت غیر تھی۔ یہ حالت دیکھ کر وہ بھی چپکے سے سامنے آ کر شکل دکھانے لگی۔ ایک دن اس نے انھیں ایک جگہ بلوایا۔ وہاں بے حجابانہ ملاقات ہوئی پھر وہ روز وہاں آنے جانے لگے لیکن فلک کج رفتار کو یہ ملنا ایک نظر نہ بھایا اور ناگاہ محبوبہ کو واپس جانا پڑا۔ جب یہ خبر

لے کر قاصد آیا تو وہ قاصد کے ساتھ ہی روانہ ہو گئے۔ ملاقات ہوئی، دونوں کی حالت غیر تھی۔ اس نے دل تھام کر کہا کہ رونے اور جی کھونے سے کیا حاصل:

اب تم اوروں سے گالیے جیو جی		نہ ہوئے ہم تو کوئی اور سہی
کام دل رنج وبلا کو سونپا		تم کو لو ہم نے خدا کو سونپا
کہہ کے یہ اُٹھ گئی جی کھوتی ہوئی		ہچکیاں لیتی ہوئی روتی ہوئی

اس کے جانے کے بعد وہ اسے یاد کرتے رہے۔ اس کے بعد اثرِ عشق کے بیان میں ایک حکایت آتی ہے جس میں عاشق کی وصیت کے مطابق اس کا جنازہ اس جگہ لے جایا گیا جہاں اُس نے بتایا تھا۔ جنازہ دیکھ کر وہ غُرفے میں آئی اور آتے ہی گری اور مرگئی۔ اس کے ساتھ مثنوی اختتام کو پہنچتی ہے جس کے آخری دو شعروں میں سے ایک فارسی میں ہے اور ایک عربی میں۔ مومن کی اس مثنوی میں جذباتِ عشق شدت کے ساتھ بیان میں آئے ہیں اور پُر اثر ہیں۔ زبان سادہ وسلیس ہے اور بیان میں روانی ہے۔ یہاں بھی تصورِ عشق مجازی ہے جس کی منزل وصلِ محبوب ہے، عشق کا یہی تصور مومن کی شاعری میں یک ساں طور پر رنگ گھولتا ہے۔ جذبۂ عشق اور اخلاص دلی کے باعث یہ مومن کی سب سے اچھی مثنوی ہے۔ اس کا اثر مثنوی ''زہرِ عشق'' پر بھی واضح ونمایاں ہے۔

(۴) ''تفِ آتشیں'' (۱۲۴۱ھ) مومن کی چوتھی عشقیہ فتویٰ ہے جو تیسری مثنوی ''قولِ غمیں'' سے اس طرح پیوستہ ہے کہ اسے بھی کیفیتِ اضطراب کے اُس بیان سے شروع کیا گیا ہے۔ جس پر ''قولِ غمیں'' ختم ہوئی تھی۔ عشق اُن کا شوق تھا اور اسی لیے ہر طرف اُن کا مذکور تھا۔ ''تفِ آتشیں'' میں بتایا ہے کہ وہ ایک ایسی شادی میں شریک تھے، جس کے منتظم ومختار وہ خود تھے۔ وہ شادی کے انتظام میں مصروف اِدھر اُدھر آ جا رہے تھے کہ پردے کے پیچھے سے آواز آئی۔ وہ متوجہ ہوئے۔ اُس نے کچھ بات کی اور ذرا سی جھلک دکھا کر چلمن گرادی۔ شام کو اس نے پھر جھلک دکھائی اور چلی گئی۔ شادی کے بعد جب دوسرے مہمانوں کی طرح وہ بھی جانے لگی تو اس نے کہا کہ یہاں سے جانے کے بعد اب ملنا مشکل ہے۔ یہ کہہ کر وہ رخصت ہوئی۔ اُن کی حالت غیر ہوگئی اور اسی حالت میں کئی دن گزر گئے۔ ایک دن جب بے چینی بہت بڑھی تو وہ اس کے گھر پہنچے اور حیلے بہانے سے اطلاع کرائی۔ جواب میں ایک مکروہ المنظر خادمہ نکلی جس کا دلچسپ حلیہ مومن نے مثنوی میں بیان کیا ہے۔ اس سے کہا کہ وہ اندر جا کر بتادے۔ وہ واپس آئی تو نہایت کڑوا جواب لائی اور وہ شرمندہ ہو کر گھر واپس ہو گئے۔ ان کی حالت پھر غیر ہوگئی اس حالت میں چار مہینے گزر گئے۔ ایک دن اُنھیں خبر ملی کہ وہ اُن کے دوست کے ہاں آئی ہوئی ہے۔ انھوں نے ایک محرم راز سے اپنا حالِ دل کہلا بھیجا۔ یہ سن کر اُس نے کہا کہ ع...... بار دگر یہ نام نہ لینا/ مرتے ہیں تو مرجائیں بلا سے۔ اس بات کا ان پر ویسا ہی اثر ہوا جیسا ایک عاشق ناکام پر ہوتا ہے۔ اس کے بعد ایک حکایت آتی ہے جس کا قصہ ویسا ہی ہے جیسا میر کی مثنوی ''اعجازِ عشق''، اعظم الدولہ سرور کی ''دیوانہ عشق'' اور راسخ عظیم آبادی کی مثنوی ''نیرنگِ محبت'' میں ملتا ہے۔

(۵) مثنوی حنینِ مغموم (۱۲۴۴ھ) مومن کی پانچویں مثنوی ہے اور یہ پچھلی مثنوی "تفِ آتشیں" سے اسی طرح پیوستہ ہے، جس طرح "تفِ آتشیں"، مثنوی "قصۂ غم" سے پیوستہ تھی۔ اُن کی وہ محبوبہ جس نے یہ کہلا بھیجا تھا کہ رع...... ملنے کا میرے خواب نہ دیکھیں، اس مثنوی میں یہ کردار دوبارہ سامنے آتا ہے لیکن اس بار اُس کا روپ بدل جاتا ہے۔ مومن لکھتے ہیں:

وہ جو قصہ رہ گیا ہے ناتمام　　　　جب تلک اس کا نہ ہووے اختتام
ابتدا اس کی سمجھ میں آئے کب　　　　فہم سامع مدعا کو پائے کب
کون سا قصہ وہ خواری کا بیاں　　　　اس سے پہلی مثنوی کی داستاں
یعنی جب قاصد پھرا لے کر جواب　　　　لفظ ہائے معنی و مضموں عتاب
آس ٹوٹی سن جواب جاں گسل　　　　نکلی وہ پیاں شکن پیاں گسل

اس جواب سے خوابِ وصل تو افسانہ ہو گیا لیکن آتشِ شوق ایسی بھڑکی کہ اُنھیں، رع...... وصل کی حسرت میں سودا ہو گیا۔ اب انھیں محفلِ احباب سے نفرت ہو گئی اور آتشِ فراق تیز ہو گئی۔ اسی حالتِ اضطراب میں تھے کہ قسمت نے ساتھ دیا۔ آہ نے اثر کیا ناگہاں ایک پیر زال وارد ہوئی اور محبوبہ کا سخت الفاظ میں مثبت پیغام دیا۔ پیغام وسلام کا یہ سلسلہ جاری رہا اور چھپکے چھپکے ملاقاتیں بھی ہوئیں لیکن جب اسے قریب سے دیکھا تو اُس سے نفرت ہو گئی۔

وجہ نفرت یہ کہ وہ آتش غدار　　　　دور ہی سے خوش نما تھی جوں شرار
پاس سے دیکھا تو بس دیکھا نہ جائے　　　　ہر نگاہ منفعل آنکھیں چرائے

مومن نے جو "سراپا" اپنی اس محبوبہ کا لکھا ہے اُسے پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ کس طرح باطن کا خبث حسن میں بدصورتی کا رنگ بھر دیتا ہے۔ یہ "سراپا" اپنی نوعیت، رنگ و مزاج کے لحاظ سے منفرد ہے۔

باتیں اس احمق کی میں کیا کیا کہوں　　　　طعنہ ہائے سامعیں کب تک سہوں

یہ کہہ کر مومن اپنے نئے عشق کا یہ جواز پیش کرتے ہیں:

بندھ گیا دل میں تلافی کا خیال　　　　ذلتِ نقصِ نظر کھینچے ہے کمال

اس کے بعد نئے عشق کی داستان شروع ہوتی ہے۔ جناب عاشق ایک دن ایک ایسی جگہ گئے جہاں بہت سی نازنینیں جمع تھیں۔ ان پریوں میں سے ایک پر ان کی نظر ٹھہر گئی۔ ہوش وحواس جاتے رہے۔ جس سے عشق کا راز آشکار ہو گیا۔ اس گھر میں اس سے ملاقاتیں اور ناز و نیاز کی باتیں ہوئیں۔ کبھی اس نے خط لکھ کر جواب کے لیے کہا لیکن سرنامہ پر اس پچھلی محبوبہ کا نام لکھا جس کی وجہ سے وہ بدنام تھے۔ اس محبوبہ نے جو خط لکھا تھا اس میں بھی انھیں بے مروت، بے وفا، نامہرباں لکھا تھا اور پوچھا تھا کہ آخر اس میں کیا ہے جو مجھ میں نہیں ہے۔ عاشق نے جواب میں اپنی صفائی پیش کی، محبوبہ کی تعریف کی اور اپنی محبت و وفاداری کا یقین دلایا اور یہ بھی لکھا:

گو تمھیں سچ ہے مری اُلفت کمال　　　　تو نکالو کوئی تدبیر وصال

بن ملے آخر رہا جاتا نہیں　　صبر کرتا ہوں مگر آتا نہیں
اس جگہ حیران ہوں میں کیا کروں　　کیا کروں میں کیا کروں میں کیا کروں

یہ جواب پڑھا تو محبوبہ کو ہنسی آ گئی۔ وہ بظاہر بے نیاز تھی لیکن اس کے انداز میں نیاز شامل تھا۔ گاہ گاہ وہ شعر پڑھواتی اور جب وصل کا مضمون آتا تو شرما جاتی۔ ایک دن اچانک اس نے دوسری ہم نشینوں سے کہہ دیا کہ میں اس اختر شناس سے کچھ پوچھنا چاہتی ہوں۔ وہ آئے تو میرے پاس بھیج دینا۔ جب وہ آئے تو اس کے پاس بھیج دیا گیا۔ اس نے استقبال کیا اور بالائے بام لے گئی۔ یہاں ساری باتیں نجوم کی اصطلاحات میں بیان کی گئی ہیں۔ وہاں قربت ہوئی۔ بوس و آغوش کا عالم رہا اور وصل کے وعدے مستحکم ہوئے۔ اس نے گھر آنے کا بھی اقرار کیا۔ روز بروز عشق بڑھنے لگا۔ دوستوں اور ہم دموں کی صحبت چھٹ گئی۔ جب اس بات کا چرچا ہوا تو یہ خبر اس ''بدبلا'' تک بھی پہنچی جس کا ذکر اس مثنوی کے شروع میں آیا ہے اور جس کی تفصیل ''تف آتشیں'' میں آئی ہے۔ وہ اس نئی محبوبہ کے ہاں آئی اور ایک دو دن مہمان رہی اور اس کے ایسے کان بھرے کہ وہ اُن سے بدگمان ہو گئی اور ترکِ تعلق کر لیا۔ عاشق نے ہزار کہا لیکن وہ ٹس سے مس نہ ہوئی۔ مایوسی نے انھیں گھیر لیا اور وہ ناامید ہو گئے لیکن یاد آیا کہ قرآن میں ''لاتقنطو'' آیا ہے۔ چاہیے جو کچھ خدا سے چاہیے، اس مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ ''حنین مغموم'' میں واقعات کی بناوٹ سے جو قصہ بنتا ہے وہ قدرے پے چیدہ ہے۔ یہاں پرانی محبوبہ اور عاشق کے درمیان نفرت سے پیدا ہونے والے انتقام کی آگ بھڑکی ہوئی ہے۔ وہ ہر طرف عاشق کو بدنام کر رہی ہے۔ مومن نے یہ کیا کہ اس مثنوی میں اس کا ایسا ہجو یہ سراپا لکھا کہ اُس کی وہ پہلی تصویر اُلٹ گئی جو ''تف آتشیں'' میں پیش کی تھی۔ اب وہ ایک چڑیل کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ مومن نے اس مثنوی میں اسے ''بدبلا'' کہا ہے۔ اس مثنوی میں اضطرابِ عشق کی تصویریں پُر اثر ہیں۔ اس میں اصطلاحاتِ نجوم کو پُر معنی رمزیہ انداز میں استعمال کیا ہے۔ نجوم کی اصطلاحات کا استعمال مومن کی ساری شاعری کی ایک عام خصوصیت ہے۔ اگلی مثنوی ''آہ و زاری مظلوم'' میں بھی یہ اصطلاحات برجستگی کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں۔ اسی مثنوی میں مومن نے اپنے چند شاگردوں کا بھی ذکر کیا ہے اور خصوصاً شیفتہ کے بارے میں جو اشعار آئے ہیں ان سے ایک بڑے انسان کی تصویر سامنے آتی ہے:

باعث ناز و غرور روزگار　　میرے مشفق میرے مونس میرے یار
شیفتہ سر دفترِ اہلِ قلم　　نکتۂ خاطر نشاں جس کا رقم
بے عدیل و بے سہیم و بے بدل　　بے نظیر و بے مثال و بے مثل
راز دان نکتہ ہائے کس مداں　　معنی کری نشیں، خاطر نشاں
ہم نفس، ہم دم، رضا جو دوست دار　　شیفتہ دل دار والہ جاں نثار
یارِ جانی محرم راز نہاں　　بے ریا مونس کوئی ایسا کہاں
محو امید و تمنائے وصال　　بعد میرے زندگی اس کی محال

(۶)　مومن کی چھٹی عشقیہ مثنوی ''آہ و زاری مظلوم'' (۱۲۴۶ھ) ہے۔ شروع میں دعائیہ انداز میں اپنی خواہشات اور آرزوؤں کا اظہار کیا ہے۔ یہ ساری آرزوئیں معشوق کو شیشے میں اُتارنے کی دعائیں ہیں۔ اس کے بعد ''آغاز داستان'' کی سُرخی آتی ہے جس میں ایک نوجوان کا ذکر آتا ہے جو کسی کے فراق میں جاں بہ لب ہے۔ اس کے عشق کی شہرت پھیلی تو لوگوں نے کسی اور کا نام لے کر اس کی محبوبہ قرار دیا۔ اس طرح کئی سال گزر گئے اور اب اس محبوبہ کو بھی اس کا خیال رہنے لگا۔ ایک دن اس نے اپنی ہم نشین سے مشورہ کیا، کہ اس وحشی سے کیسے ملاقات ہو۔ اس نے کہا تو چپکے سے اُسے اپنے گھر بلا لے۔ ایک قاصد کو بھیجا گیا کہ وہ کسی طرح سے اُسے یہاں لے آئے۔ اس نے گھر کے آئینہ خانہ میں زمانے بھر کی حسیناؤں کی تصویریں آویزاں کرادیں، اور انھیں میں اپنی تصویر بھی لگادی۔ وہ جب آیا تو ان تصویروں میں سے ایک تصویر کو دیکھ کر وارفتہ ہوگیا۔ ادب سے اُٹھ کر تصویر اُتاری اور اُسے چھاتی سے لگا کر بے ہوش ہوگیا۔ چوں کہ یہ تصویر اُس کی نہیں تھی، اس نے کہا کہ یہ عاشق نہیں بوالہوس ہے۔ جب عاشق سے پوچھا گیا تو اس نے سارا ماجرا بیان کردیا۔ یہ سن کر اُس عورت نے کہا کہ جس کا تو ذکر کر رہا ہے وہ تو ''بدبلا'' ہے۔ ہزاروں نیم بسمل اس کی جستجو میں ہیں۔ یہ معلوم کر کے وہ وحشت زدہ وہاں سے روانہ ہو کر سیدھا اس کے گھر پہنچا اور اس گلی میں پھرنے لگا۔ اتفاق سے ایک کنیز آئی اور اس کا حال سن کر کہا کہ وہ تو بہت سرکش ہے۔ کسی کی نہیں سنتی، میں اس کی رازداں ہوں۔ اگر تو اپنا نام ونشاں بتادے تو میں ڈھب سے اسے بتادوں گی۔ عاشق نے کہا کہ اسے میرے عشق کا پیغام سنادے۔ عاشق کا پیغام اسے ملا تو اس نے کہا کہ مجھے معلوم ہے کہ وہ عاشق تو کسی اور پر ہے اور مجھے باتیں بنا کر دم دے رہا ہے۔ عاشق نے سنا تو بدحال ہوگیا۔ پھر ناچار مایوسانہ واں سے اور ایک صحرا میں آیا۔ پھر اسے خیال آیا کہ صحرا میں مرنے سے کیا حاصل۔ اسی کے کوچے میں جا کر جان دینا چاہیے۔ ابھی وہ شہر میں واپس آ کر اس کے کوچے میں پہنچا بھی نہیں تھا کہ اس کی روح پرواز کرگئی۔ اسی رات اس محبوبۂ دل نواز نے ایک خواب دیکھا کہ وہ ایک باغ میں ہے۔ وہاں وہ عاشق زار موجود ہے۔ اس کی حالتِ زار دیکھ کر وہ اس کی طرف بڑھی تو ایک پاسبان نے اسے روکا اور کہا کہ فردوس میں کیا کام تیرا:

جور کھے اپنے دل تفتہ کو محروم　　بجز دوزخ ٹھکانہ اس کا معلوم

یہ سن کر وہ جوان آگے آیا اور یہ کہہ کر ع...... میں اک بندہ ہوں، صاحب خانہ ہے یہ، اس کے گلے سے لگ گیا۔ اتنے میں اس کی آنکھ کھل گئی اور حالت غیر ہوگئی۔ خواب میں یہ قصہ معلوم ہونے پر وہ اس کے گھر گئی گھر والوں نے بتایا کہ وہ کل جیسے ہی گھر آیا اس کی روح پرواز کرگئی۔ غم زدہ ہو کر وہ اس کی قبر پر گئی اور گور سے لپٹ کر رونے لگی۔ اتنے میں زلزلہ آیا اور قبر شق ہوگئی۔ اور وہ اس میں سما کر اپنے آرام جاں سے گلے سے لگ گئی۔ یہ قصہ بیان کر کے مومن پھر اپنے محبوب سے مخاطب ہوتے ہیں:

سنو تو ایسے سو قصے سناؤں　　اگر باور نہ ہو مر کر دکھاؤں
یہ ہے بہتر کہ دل جوئی کرو تم　　ہمارے جان دینے پر مرو تم

حریفِ یاس اک مدت ہوا میں　　خبر لے جلد ہی ظالم موا میں

اس مثنوی میں کیفیتِ فراق تو مومن کی اپنی ہے جسے ظاہر کرنے کے لیے انھوں نے یہ حکایت بیان کی ہے تا کہ ان کے محبوب کو معلوم ہو کہ اگر توجہ نہ دی تو وہ بھی داستان کے عاشق زار کی طرح جان دے دے گا۔ ساتھ ہی یہ بھی واضح کیا ہے کہ وہ لوگ جو سچے عاشق پر توجہ نہیں دیتے ان کا ٹھکانہ جہنم ہوتا ہے۔ اس مثنوی میں یہ داستان مثنوی کا حصہ بن کر آئی ہے جب کہ ''تحفِ آتشیں'' اور ''قولِ غمیں'' میں بیان کی جانے والی حکایات ذیلی نوعیت کا درجہ رکھتی ہیں۔ مثنوی ''آہ وزاری مظلوم'' کی یہ داستان کم وبیش وہی ہے جو میر کی مثنوی ''حکایتِ عشق'' میں بیان ہوئی ہے جہاں قبر شق ہوتی ہے اور وہ دونوں ہم آغوش ہو جاتے ہیں، یا دکنی ادب کی مثنوی ''چندر بدن ومہیار'' میں آئی ہے۔ اس قسم کی داستانیں سارے ایشیائی ادبیات میں بھی ملتی ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو مومن کی ساری مثنویاں ایک طرح سے اُن کی آپ بیتیاں ہیں۔ عشق مجازی اور مخصوص مذہبی عقائد سے ان کی زندگی عبارت تھی۔ عشق کی جو شدت ان کی عشقیہ مثنویوں میں ملتی ہے وہی شدت ان کے عقائد اور ان کے برملا اظہار میں نظر آتی ہے۔ مومن سید احمد شہید کے مرید تھے اور ان کے ساتھ تحریکِ جہاد میں شرکت کے آرزومند تھے۔ بظاہر اُن کے مذہبی عقائد اور عشق مجازی میں تضاد نظر آتا ہے لیکن ان کا مزاج ان دونوں کے امتزاج سے ہی بنا تھا۔ مومن کی عشقیہ مثنویوں میں کوئی قصہ نہیں ہے۔ ان میں اُن کے حالات وواقعاتِ زندگی ہی بیان ہوئے ہیں۔ واقعات کے بیان سے قصے کی صورت ضرور بنتی ہے۔ لیکن یہ قصے ویسے نہیں ہیں۔ جیسے دوسرے مثنوی نگاروں مثلاً میر، میر حسن، مصحفی، جرات، نسیم لکھنوی وغیرہ کے ہاں ملتے ہیں۔ ان مثنویوں میں مومن نے اپنے واقعاتِ عشق کو واقعیاتی انداز میں اسی طرح بیان کر دیا ہے جس طرح وہ پیش آئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان مثنویوں کے ربط وترتیب میں وہ قصہ والا ارتقا نہیں ہے جو دوسری معروف مثنویوں میں ملتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ چھیوں مثنویاں ایک دوسرے سے مربوط ہیں، اور ایک ہی شخص کی زندگی میں پیش آنے والے عشقیہ واقعات کا اظہار کرتی ہیں۔ یہی آپ بیتی پن، یہی ترتیب وتسلسل ان کی چھیوں مثنویوں کو چھ پنکھڑیوں والے پھول کا روپ دے دیتا ہے۔ جس کا ڈنٹھل خود مومن کی ذات ہے۔ یہ عشقیہ مثنویاں ۱۲۳۱ھ سے ۱۲۴۶ھ تک پندرہ سال کے عرصے میں لکھی گئیں۔ ۱۲۳۱ھ میں مومن کی عمر ۱۷ سال تھی۔ اور ۱۲۴۶ھ میں ان کی عمر ۳۲ سال تھی۔ مومن کے ہاں مثنوی کی ہیئت پوری طرح استعمال نہیں ہوئی ہے۔ وہ اکثر مثنوی کے شروع میں قصیدے کی تشبیب کے رنگ کو استعمال کرتے ہیں۔ ان مثنویوں میں نہ حسنِ ترتیب کا کمال ہے اور نہ سیرت نگاری کا البتہ ان مثنویوں کا مرکزی کردار چوں کہ خود مومن کی ذات ہے اس لیے خود ان کی سیرت، مزاج اور معاشرت کے نقوش اُجاگر ہو جاتے ہیں، جو سوانح نگاری کے لیے یقیناً مفید مطلب ہیں۔ بنیادی طور پر مومن غزل کے شاعر ہیں۔ انھوں نے جن اصنافِ سخن کو استعمال کیا ہے۔ ان سب پر ان کے ہاں غزل کا اثر واضح ہے۔ ناسخ نے جذبہ واحساس کو شاعری سے خارج کر کے ''طرزِ جدید'' کی بنیاد ڈالی تھی۔ جذبہ واحساس کے خارج کرنے سے ''عشق'' بھی اس دور کی شاعری سے اسی لیے

غائب ہوگیا تھا کہ اظہارِ عشق تو بغیر جذبہ واحساس کے ممکن ہی نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور کی شاعری میں حُسن کے خارجی روپ کا بیان کثرت سے ملتا ہے۔ مومن کی یہ مثنویاں چوں کہ عشقیہ ہیں، اس لیے جذبہ واحساس کی وجہ سے ان میں داخلیت از خود در آئی ہے۔ ان مثنویوں کو اگر ناسخ کی مثنویوں کے ساتھ پڑھا جائے تو داخلیت و خارجیت کا فرق واضح طور پر سامنے آجائے گا۔ اسی داخلیت کی وجہ سے مومن کی مثنویوں میں غزل کا مزاج نمایاں ہے۔ یہ مثنویاں چوں کہ آپ بیتیاں ہیں اس لیے ان میں مافوق الفطرت عناصر بھی نہیں ہیں۔ ان مثنویوں سے اس دور کا تصورِ عشق بھی سامنے آتا ہے۔ یہ عشق آج کے تصورِ عشق سے کتنا مختلف ہے اس کا اندازہ ان مثنویوں کے مطالعے سے بہ آسانی کیا جاسکتا ہے۔ عشق کی شدت اور اس سے پیدا ہونے والے جذبے کی داخلیت نے ان مثنویوں کو اس دور میں، جب ناسخ کے طرزِ جدید کا جادو چڑھا ہوا تھا، ایک ایسی انفرادیت عطا کی کہ جب آنے والے شعراء نے واقعاتی مثنویاں لکھیں تو مومن کی یہ مثنویاں ان کے لیے ایک نمونہ بن گئیں، مثلاً نواب مرزا شوق نے مومن کی مثنویوں کو نمونہ بنا کر اپنی مثنویاں: ''فریب عشق'' (۱۲۶۶ھ سے قبل) ''بہارِ عشق'' (۱۲۶۶ھ) اور زہرِ عشق (۱۲۷۷ھ) لکھ کر روایتِ مثنوی کو ایک نئے رنگ سے آشنا کیا۔ مومن کی مثنویات کا واضح اثر شوق لکھنوی کی مثنوی کے مضامین، موضوع اور بیان تینوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ عطا اللہ پالوی نے بھی مومن کی مثنویوں کو شوق کی مثنویوں کا ماخذ قرار دیا ہے [۲۶] جس پر ہم نواب مرزا شوق کے ذیل میں بحث کر آئے ہیں۔ ان تمام مثنویوں کے بیان میں کسی قسم کی ڈرامائیت نہیں ہے۔ لیکن اس سے عمومی تصویریں ضرور اُبھرتی ہیں جو غزل کا مزاج ہے۔ ہر مثنوی میں بیانِ عشق سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ عاشق محبوب سے زیادہ اپنے آپ میں محو ہے اور اپنی ذات کو وہ بار بار اس طرح سامنے لاتا ہے کہ عاشق خود معشوق نظر آنے لگتا ہے۔ یہی اثر مومن کی غزل میں بھی نمایاں ہے۔ اس دور میں ایہام ضلع جگت اور رعایت لفظی کا استعمال عام طور پر پسند کیا جاتا تھا اور لکھنوی و دہلوی شعرا کے ہاں یکساں طور پر مقبول تھا۔ مومن کی ساری عشقیہ مثنویوں میں یہ رجحان واضح طور پر نمایاں ہے، اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہی وہ رنگِ سخن ہے جو پنڈت دیا شنکر نسیم نے اپنی مشہورِ زمانہ مثنوی ''گلزارِ نسیم'' میں پوری طرح اختیار کیا اور ساری مثنوی کو اسی رنگ میں رنگ کر اپنی انفرادیت قائم کی۔ مومن کی مثنویوں کی ایک مخصوص انفرادیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے نہ صرف اپنی تمام عشقیہ مثنویوں کو فارسی یا عربی شعر پر بلکہ حمدیہ ونعتیہ مثنویوں کو بھی فارسی شعر ہی پر ختم کیا ہے۔ مثنوی ''قولِ غمیں'' کے آخری دو شعروں سے پہلا فارسی میں اور دوسرا عربی میں ہے ''تف آتشیں'' کا آخری شعر عربی میں ہے۔ اُردو کے بعد یہی دو زبانیں مومن سے قریب تھیں۔

مومن کی غزل:

یوں تو مومن نے مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں۔

مومن ہر صنفِ سخن میں غزل کا راگ الاپتے ہیں۔ ان کے قصیدوں کے مطلعے غزل کے مطلعے معلوم ہوتے ہیں، ان کی مثنویوں کے مزاج پر بھی غزل کا مزاج نمایاں ہے۔ وقت کے ساتھ اُردو غزل میں بہت سی نئی جہتوں کا اضافہ ہوا لیکن اس کی بنیاد ہمیشہ تغزل پر قائم رہی۔ مومن اس بنیاد سے نہیں ہٹتے۔ مومن غالب کے بڑے ہم عصر تھے۔ جب اُنھوں نے شاعری کا آغاز کیا تو اس وقت شاہ نصیر کی غزل اور اُن کی اُستادی کا طوطی بول رہا تھا۔ مومن نے بھی ان کی شاگردی قبول کی اور اپنی غزلیں اصلاح کے لیے پیش کیں مگر کچھ ہی عرصے بعد اُن سے الگ ہو گئے۔ خود ناسخ (۱۱۸۵ھ۔۱۲۵۴ھ) نے بھی شاہ نصیر (۱۱۷۵ھ۔۱۲۵۴ھ) کے رنگِ سخن سے اثر قبول کیا تھا لیکن جب ناسخ نے ''طرزِ جدید'' کی بنیاد ڈالی تو وہ خود ایک اثر بن کر اس دور کی ساری فضا پر چھا گئے۔ اس دور کا شاید ہی کوئی شاعر ایسا ہو جس نے کم یا بیش ناسخ کے اثر کو قبول نہ کیا ہو، جس کی تصدیق جلوۂ خضر کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے جس میں حضرت غالب سے سید فرزند احمد بلگرامی نے اپنی ملاقات کا حال بیان کیا ہے۔ غالب نے کہا کہ: ''اگر مجھ سے پوچھتے ہو تو زبان کو زبان کر دکھایا تو لکھنؤ نے اور لکھنؤ میں بھی)ناسخ نے۔ ورنہ بولنے کو کون نہیں بول لیتا۔ اب جس کا جی چاہے تراش خراش روز کرے مگر میرے نزدیک وہ تراش خراش کی جگہ ہی نہیں چھوڑ گیا ہے۔ میں نے بھی ایک طرزِ خاص ایجاد کیا تھا جس میں ہر طرح کے مضمون کو نشوونما ہو سکتا تھا مگر یاروں نے چلنے نہ دیا اور سچ پوچھو تو یہ ایجاد ناسخ کا ہے۔ جب ناسخ کا کلام دہلی میں پہنچا جیسا تم نے دلی کے دیوان کا حال سُنا ہوگا کہ دلی میں آیا تو جیسے نئی چیز پر لوگ گر پڑتے ہیں اسی طرح اس کے کلام پر گر پڑے۔ ناسخ کے کلام نے دہلی میں آکر سب کو حیران کر دیا اور قاعدے کے ساتھ مطلب کا واضح طور سے ادا ہونا دلوں کو برانگیختہ کرنے لگا۔ یہاں تک کہ شعرا نے ادھر رغبت کی نگاہ سے دیکھا۔ اس وقت ہم تین شاعر باِمذاق نام آوردہ تھے۔ میں اور مومن خاں اور ذوق۔ ذوق نے ادھر کم رغبت کی مگر مومن خاں نے خیال کیا۔ پہلے یہ شاہ نصیر کے شاگرد تھے۔ شاہ نصیر کی جو طرز ہے وہ معلوم ہے مگر مومن خاں نے اُن کو چھوڑ کر ناسخ کے طرز پر غور کیا اور فارسی کی تراش خراش پر توجہ کی۔ ادھر میں نے بھی۔ غرض ہم دونوں دہلی کے طرزِ بیان کو چھوڑ کر ترکیب اور بندش کی درستی میں مصروف ہوئے مگر جب بہت کچھ کہہ گئے تو دیکھا کہ ہم دونوں کی طرز الگ الگ ہو گئی اور کوئی ناسخ سے نہ ملی۔ میں نے تو میر تقی میر کا انداز اختیار کیا اور مومن خاں اپنے اُسی رنگ میں رہے [۶۷] یہی وہ رنگ ہے جو مومن کا مخصوص و منفرد رنگ ہے۔ اس رنگ میں زبان کی تراش خراش اور خیال بندی ناسخ ہی کے زیرِ اثر آئی ہے۔ مومن ناسخ کے اثر سے کبھی آزاد نہیں ہوئے جس کے واضح اثرات ان کے دیوان میں دیکھے جا سکتے ہیں مثلاً پچیس شعروں پر مشتمل ''دو غزلہ'' پڑھیے جس کا مطلع یہ ہے:

لے اُڑی لاشہ ہوا لاغر زبس تن ہو گیا		ذرۂ ریگِ بیاباں اپنا مدفن ہو گیا

یا ان غزلوں کو پڑھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

نہ کیوں کر مطلعِ دیوان ہو مطلع مہرِ وحدت کا
کہ ہاتھ آیا ہے روشن مصرع انگشتِ شہادت کا

وعدے کی جو ساعت دم کشتن ہے ہمارا
جو دوست ہمارا ہے سو دشمن ہے ہمارا

ہم سری اس زلف سے اب یہ بھی ایسا ہوگیا
لو مرے بختِ سیہ کو اور سودا ہوگیا

اشک واژونہ اثر باعث ِ صد جوش ہوا
ہچکیوں سے میں یہ سمجھا کہ فراموش ہوا

کیا رم نہ کرو گے اگر ابرام نہ ہوگا
الزام سے حاصل بجز الزام نہ ہوگا

غنچہ ساں خاموش بیٹھے ہیں سخن کی فکر میں
قافیہ کیا تنگ ہے وصفِ دہن کی فکر میں

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے
فلسِ ماہی کے گل ِ شمع شبستاں ہوں گے

وہ گردن دیکھ یہ حالت ہوئی تغیر شیشہ کی
کہ تھمتی ہی نہیں ہچکی ہوئی ہے دیر شیشہ کی

یا دہ سہ غزلہ دیکھیے جس کے مطلعے یہ ہیں:

کیوں کہ پوچھے حال تلخی عاشقِ دل گیر سے
ہوگئے ہیں بند لب شیرینی تقدیر سے

جل گئے اختر یہ کس کے حسن کی تنویر سے
ہے منور تر شب غم مہر عالم گیر سے

یہ غزلیں اور دیوان مومن کی اور بہت سی دوسری غزلیں شعوری طور پر رنگِ ناسخ کے زیرِ اثر لکھی گئی ہیں، ناسخ مومن اور غالب دونوں کے لیے ایک مثالی جدید شاعر تھے۔ مومن کے ہاں ناسخ کے اثر کی دو صورتیں ہیں۔ ایک صورت یہ کہ مومن اسی طرح کی غزل کہنے کی کوشش کرتے ہیں، جیسی ناسخ کہتے ہیں۔ اور جیسا کہ ان غزلوں سے بھی واضح ہوتا ہے جن میں سے چند کے مطلعے اوپر درج کیے گئے ہیں، ان غزلوں کو پڑھتے ہوئے آپ محسوس کریں گے کہ ان میں ویسی ہی لفظوں کی جھنکار، ویسی ہی خارجیت، وہی انداز بیان جس پر فارسیت غالب ہے اور وہی خیال بندی اور ضائع بدائع کا استعمال اور ویسی ہی تراکیب و بندش اور لفظوں کی تراش خراش ہے جیسی ناسخ کی غزل میں نظر آتی ہے۔ دوغزلہ سہ غزلہ بھی شاہ نصیر اور ناسخ کے اثر کا نتیجہ ہے۔ دوسری صورت وہ ہے کہ رنگِ ناسخ رنگِ مومن میں جذب ہوکر، دونوں رنگوں کی آمیزش سے، ایک نیا رنگ وجود میں آتا ہے جس میں مومن کی آواز غالب ہے اور جو مومن کا اپنا رنگ ہے لیکن جس میں ناسخ کی آواز و رنگ شامل

ہے۔ یہی بات دیکھ کر مرزا غالب نے کہا تھا کہ ''جب ہم بہت کچھ کہہ گئے تو دیکھا کہ ہم دونوں کی طرز الگ الگ ہو گئی۔ اور کوئی ناسخ سے نہ ملی۔ میں نے میر تقی میر کا انداز اختیار کیا اور مومن خاں اپنے اسی رنگ میں رہے۔ مومن و غالب کی شاعری طرزِ ناسخ سے پوری طرح اس لیے نہ مل سکی کہ ناسخ نے شعوری طور پر اپنی شاعری سے ''جذبے'' کو خارج کر کے اپنے ''طرزِ جدید'' کی بنیاد رکھی تھی۔ اسی لیے ناسخ اور اس دور کے دوسرے لکھنوی شعرا کے ہاں سے ''عشق غائب ہو جاتا ہے اور ''حسن'' کا بیان، خارجی انداز میں اس کی جگہ لے لیتا ہے۔ شاعری سے ''عشق'' کے غائب ہونے کی وجہ یہ تھی کہ عشق کا اظہار بغیر جذبے کے نہیں کیا جا سکتا اور جب جذبہ شامل ہوگا تو خارجیت از خود غائب ہو جائے گی، اور ''داخلیت'' از خود شامل ہو جائے گی، اور یہ عمل ''طرزِ جدید'' کے خلاف ہوتا۔ مومن کی شاعری ابتدا سے لے کر آخر تک عشقیہ شاعری ہے جس میں جذبہ رنگ گھول کر اثر و تاثیر پیدا کر رہا ہے۔ اور اسی وجہ سے مومن کا طرز ناسخ کے طرز سے الگ ہو گیا اور ان کے ہاں ناسخ کی خیال بندی نے ندرتِ مضامین اور ''مخدوفات'' کی صورت اختیار کر لی، لیکن طرزِ ادا پر فارسیت، تراکیب و بندش کی تراش خراش پر توجہ، رعایتِ لفظی اور دوسرے ضائع بدائع کا استعمال اسی طرح برقرار رہا۔ ناسخ کی شاعری میں خارجیت، جذبے کو شاعری سے خارج کرنے کے نتیجے میں پیدا ہوئی تھی۔ مومن کی شاعری میں داخلیت تجرباتِ عشق کے بیان سے پیدا ہوئی تھی اور اس طرح یہ دو الگ الگ راستے بن گئے۔

نئی کچھ نہیں اپنی جاں بازیاں　　　یہی کھیل ہم کو لڑکپن سے ہے

لیکن مومن کے ہاں خارجیت، داخلیت کے ساتھ، ناسخ کے طرزِ جدید کے زیرِ اثر برقرار رہتی ہے۔ مومن کی شاعری عشقیہ شاعری ہے اور یہ عشق سراسر مجازی ہے۔ اسی عشقِ مجازی کے رنگارنگ تجربات و کیفیات کو مومن نے اپنی غزل میں بیان کیا ہے اور اُسے عشقِ حقیقی تصوف یا انسان، خدا اور کائنات کے مابعد الطبیعیاتی مسائل سے دور رکھا ہے:

مومن بہشت و عشقِ حقیقی تمھیں نصیب　　　ہم کو تو رنج ہو جو غمِ جاوداں نہ ہو

یہی مومن کی غزل کی انفرادیت ہے اور یہی مومن کی غزل کی کمزوری ہے۔ کمزوری اس لیے ہے کہ صرف اس سطح پر رہ کر بڑی شاعری نہیں کی جا سکتی۔ تصوف اور عشقِ حقیقی سے عام عشق میں تہ داری، گہرائی اور علویت پیدا ہو جاتی ہے، اور جب انسان کے دل کی دھڑکن سے پیدا ہونے والا راگ اونچے سُروں پر آتا ہے تو ذاتی عشق ایک آفاقی چیز بن جاتا ہے۔ مجازی محبوب کے پیچھے ایک عینی محبوب نظر آنے لگتا ہے۔ محمد تقی میر، خواجہ میر درد اور مرزا غالب کے ہاں عشق اسی سطح پر نظر آتا ہے۔ طربیہ خداوندی میں دانتے کی محبوبہ بیٹریس وہ لڑکی نہیں رہتی جس سے دانتے نے عشق کیا تھا بلکہ اس آسمانی حکمت و دانش اور شعور و ہوش مندی کی علامت بن جاتی ہے جو جنت کے سفر میں ورجل کی جگہ لے لیتی ہے۔ عشق کی تین سطحیں ہوتی ہیں، ایک بالکل جسمانی سطح جو بازاری مزاج کے حامل لوگوں میں ملتی ہے۔ دوسری وہ سطح جس میں شرافت، شائستگی اور مہذب انداز نظر

موجود ہوتا ہے جس میں محبوب جسم کے ساتھ چیزے دیگر والی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ جس میں خلوص و ناز پروری غمِ جاوداں کو جنم دیتے ہیں۔ تیسری وہ سطح ہے جب محبوب، کائنات اور عاشق خدا ہم رشتہ ہو جاتے ہیں۔ یہ عشق کی بلند ترین سطح ہے جو ہمیں بڑی عشقیہ شاعری میں ملتی ہے۔ یہ سطح محمد تقی میر کے ہاں بھی نظر آتی ہے اور حافظ شیرازی اور مرزا غالب کے ہاں بھی ملتی ہے۔ مولانا روم اس تیسری سطح کے سب سے بڑے شاعر ہیں جو یہ مشورہ دیتے ہیں کہ از جان و جہاں بگزرتا جانِ جہاں بنی۔ مومن عشق کی دوسری سطح کے بڑے شاعر ہیں جو ''جان و جہاں'' کے دائرے میں رہتے ہیں، اور ''جانِ جہاں'' کی طرف نہیں آتے۔ ان کی شاعری اس عشق کا آئینہ ہے جو ایک مہذب جوان خلوص و ناز پروری کے ساتھ، اپنی محبوبہ سے کرتا ہے اور اسی لیے ان کی معاملہ بندی میں وہ کھلا پن نہیں ہے جو جرات کی جسمانی سطح کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ مومن کا عشق دوسری سطح کا عشق ہے جس میں گہرا خلوص اور سچائی ملتی ہے۔ یہ عشق دل کی گہرائی سے وجود میں آیا ہے۔ اور اسی لیے عاشق کے سارے وجود پر چھا جاتا ہے۔ مومن نے اپنی شاعری میں اس کا اظہار اس طرح کیا ہے کہ ان کے شعر دل کو مٹھی میں لے لیتے ہیں۔ یہ مومن کی شاعری کا بہترین حصہ ہے۔ جس کی وجہ سے وہ آج بھی اہم شاعر ہیں اور آنے والے ادوار میں بھی اہم رہیں گے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن میں عشق کے تعلق سے نئے نئے تیور بیان میں آئے ہیں۔

دیکھے ہے چاندنی وہ زمیں پر نہ گر پڑے
اے چرخ اپنے تو مہِ کامل کو تھا منا

اب شور ہے مثال جو دی اس خرام کو
یوں کون جانتا تھا قیامت کے نام کو

اس بت کی ابتدائے جوانی مراد ہے
مومن کچھ اور فتنۂ آخر زماں نہیں

آنکھوں سے حیا ٹپکے ہے انداز تو دیکھو
ہے بوالہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو

اس غیرتِ ناہید کی ہرتان ہے دیپک
شعلہ سا چمک جائے ہے آواز تو دیکھو

دشنام یار طبعِ حزیں پہ گراں نہیں
اے ہم نفس نزاکتِ آواز دیکھنا

دشمنی دیکھو کہ تا اُلفت نہ آجائے کہیں
لے لیا منہ پر دوپٹہ حال میرا دیکھ کر

کس کے ہنسنے کا تصور ہے شب و روز کہ یوں

گد گدی دل میں کوئی آٹھ پہر کرتا ہے
اعجاز سے زیادہ سحر اس کے ناز کا
آنکھیں وہ کہہ رہی ہیں جو لب سے بیاں نہ ہو

مومن کی ساری غزلوں میں محبوب اپنے پورے وجود کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ وہ اس کی ہر ہر ادا کو اس کی چال کو، اس کی آنکھوں اور ہنسنے کو، اس کی حیا اور رس کی آواز کو دل رُبائی اور سچے جذبے کے ساتھ شائستگی کے دائرے میں رہتے ہوئے بیان کرتے ہیں، اور اپنے سارے وجود کو محبوب کے سپرد کردیتے ہیں۔ اُن کی شاعری میں جیسا زندہ، جیتا جاگتا محبوب سامنے آتا ہے ویسا اُردو شاعری میں خال خال نظر آتا ہے۔ انھوں نے اپنی غزلوں میں اپنے عشق کی سچی داستان، ساری کیفیات کے ساتھ بیان کی ہے۔ مومن کی غزلوں میں احساسِ جمال، عشق اور شاعری دونوں کو نکھار دیتا ہے۔ ان اشعار میں نظارۂ جمال کی ایک ایسی کیفیت ملتی ہے، جس میں ذاتی احساسات اور گہرے جذبے دامنِ دل کو پکڑ لیتے ہیں، مومن کی غزلوں میں ابتذال یا شہوانی لذت کا شائبہ تک نہیں ملتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ کیفِ جمال ہی اُن کے لیے سب کچھ ہے۔ نظارۂ جمال کی اس شاعری میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہاں محبوب ایک حقیقت بن کر سامنے آتا ہے۔ شاعر نے اس محبوب کے جمال کا اس طرح مشاہدہ اور اُسے اس طرح محسوس کیا ہے کہ کلامِ مومن پڑھنے والے بھی اس جمال کی دید میں شامل ہو کر نہال ہو جاتے ہیں۔ حسن کے اس بیان میں چوں کہ جذبہ شامل ہے اس لیے دل کی آواز از خود اُن کی لے میں شامل ہو جاتی ہے۔ یہی حال وارداتِ عشق کے بیان میں ملتا ہے۔ یہاں بھی مومن کی جمال پرستی میں تہذیب و شائستگی شامل رہتی ہے۔ یہاں تک کہ وصل اور خواہش وصل کے بیان میں بھی رمز و کنایہ اور حسنِ بیاں سے اپنے عشقیہ سلیقے کو ظاہر کرتے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

بات شب کو اس سے منع بے قراری پر بڑھی
ہم تو سمجھے اور کچھ وہ اور کچھ سمجھائے تھا
کہنا پڑا مجھے پئے الزام پندگو
وہ ماجرا جو لائق شرح و بیاں نہیں
میں اپنی چشم شوق کو الزام خاک دوں
تیری نگاہِ شرم سے کیا کچھ عیاں نہیں
غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا
میری طرف بھی غمزۂ غماز دیکھنا
کس پہ مرتے ہو آپ پوچھتے ہیں
مجھے فکرِ جواب نے مارا
مجلس میں تا نہ دیکھ سکوں یار کی طرف

دیکھے ہے مجھ کو دیکھ کے اغیار کی طرف
کہتے ہیں تم کو ہوش نہیں اضطراب میں
سارے گلے تمام ہوئے اک جواب میں
یارب وصالِ یار میں کیوں کر ہو زندگی
نکلی ہی جان جاتی ہے ہر ہر ادا کے ساتھ

ان اشعار میں بھی وارداتِ عشق اور اس کے مختلف پہلو اس طرح اشاروں میں بیان کئے گئے ہیں کہ کہیں بھی مومن جرات کی طرح کھل کر محض جسمانی سطح پر نہیں آتے۔ مومن کے ہاں عشق لطافتِ جمال سے معمور ایک ایسا سچا جذبہ ہے جس کا رشتہ تہذیب وشائستگی سے جڑا ہوا ہے۔ اُن کی گیارہ اشعار پر مشتمل وہ مشہور غزل جس کا مطلع یہ ہے ایسے ہی عشق کی ترجمانی کرتی ہے:

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہی یعنی وعدہ نباہ کا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

یہ مسلسل غزل ہے۔ عشق کی جن کیفیات سے مومن کو سروکار رہا وہ اس میں آ گئی ہیں۔ یہ عشق جرات کی معاملہ بندی سے مختلف اور علویت لیے ہوئے ہے۔ یہ سچا عشق ہے۔ پُر کیف ہے لیکن اس میں ثبات نہیں ہے۔ شوق کی خرابی ہی یہ ہے کہ وہ ایک چیز کے بعد دوسری چیز ڈھونڈتا ہے۔ کچھ اثر گہرے ہوتے ہیں، اور یاد رہتے ہیں مگر عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ یہ ذہن سے محو ہو جاتے ہیں اور دوسرے نئے محبوب سے حاصل کئے ہوئے اثرات سامنے آ جاتے ہیں، مومن کی عشقیہ مثنویوں میں یہ کیفیات زیادہ نمایاں ہو کر بیان میں آئی ہیں لیکن غزل میں ''جہاں تعمیم کی وجہ سے اثر بھی تعمیم کے پردے میں جا چھپتا ہے'' ''یہ واقعیت'' رموز وکنایات میں چھپی رہتی ہے اور اسی وقت متاثر کرتی ہے جب ان رموز وکنایات سے قاری یا سامع واقف ہو لیکن اس کے باوجود عشق کی سچی کیفیات مومن نے اپنی غزلوں میں بیان کردی ہیں جو اُس غزل میں بھی ہیں، جس کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔ اور ان چند متفرق اشعار میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں:

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دُنیا میں کیا نہیں ہوتا
چارۂ دل سوائے صبر نہیں
سو تمہارے سوا نہیں ہوتا
تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا
ہم بھی کچھ خوش نہیں وفا کر کے
تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

وقتِ وداع بے سبب آزردہ کیوں ہوئے
یوں بھی تو ہجر میں مجھے رنج و عذاب تھا
شب تم جو بزمِ غیر میں آنکھیں چرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے
اے گردشِ زمانہ کبھو تو تغیر آئے
حسرت مجھے قبول اگر اس قدر نہ ہو
ہر ذرہ میری خاک کا برباد ہو چکا
بس اے خرام ناز کہ تاب و تواں نہیں
نے تاب ہجر میں ہے نہ آرام وصل میں
کم بخت دل کو چین نہیں ہے کسی طرح
دن رات فکر جور میں یہ غم اُٹھانا کب تلک
میں بھی ذرا آرام لوں، تم بھی ذرا آرام لو

یہ اور ایسے متعدد اشعار ایک ایسا عاشق ہی کہہ سکتا ہے جو خلوص دل کے ساتھ فی الواقع عشق کی آگ میں جل رہا ہو۔ مومن اُردو شاعری کے روایتی عشق سے تین باتوں میں الگ ہیں۔ ایک یہ کہ وہ عورت اور صرف عورت سے عشق کرتے ہیں، اور اسی لیے ان کا یہ عشق فطری ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ عشق کے حوالے سے اپنے دور کی تہذیب و شائستگی کے دائرے میں رہتے ہیں مثلاً چھپ کر ملنا، وصل میں بھی بے باک نہ ہونا، بدنامی و رسوائی کا اندیشہ، حالات کا جبر اور اس سے پیدا ہونے والی جدائی اور فراق۔ یہ سب باتیں ان کے عشق کو اس دور کی تہذیب کے دائرے میں رکھتی ہیں۔ تیسرے یہ کہ وہ اپنی مخصوص انانیت کے ساتھ اپنے عشق کو دیکھتے ہیں اور تہذیب کے دائرے میں رہتے ہوئے بھی تہذیب کے عام اخلاقی دائرے کو توڑ کر اپنے عشق کا اظہار کھل کر کرتے ہیں، اس طرح جمالیاتی کیفیت کا اظہار اُن کی عشقیہ شاعری کا حُسن بن جاتا ہے۔ مومن نے اپنی غزلوں میں جو عشق پیش کیا ہے وہ زندہ عشق ہے اور اسی لیے زندگی کا درس دیتا ہے۔ اس عشق میں ناکامیاں بھی ہیں لیکن وہ اس غم میں جان ڈال دیتے ہیں اور کسی نئی خوشی کو وجود میں لاتے ہیں۔ وہ اس مقام پر نہیں ٹھہرتے جہاں محمد تقی میر کی طرح غم ہی تسکین کا باعث ہو اور نہ وہ اس مقام پر آتے ہیں جہاں انسان خوشی و غم سے بالاتر ہو جاتا ہے اور جس سطح پر مرزا غالب کبھی کبھی پہنچ جاتے ہیں، مومن کے ہاں غم سے خوشی اور خوشی سے غم کی طرف مسلسل رجعت ملتی ہے۔ اُن کی بہترین غزلوں کے مخصوص موڈ کے اندر غم و خوشی دونوں کا کیف موجود ہے مثلاً مومن کی وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے
فلسِ ماہی کے گلِ شمع شبستاں ہوں گے

یہ ساری غزل ایک مخصوص کیف میں ڈوبی ہوئی ہے اور اس میں بھی خوشی و غم کے دونوں پہلو موجود ہیں، اور ساتھ ہی محبوب کا حسن اور شب ہجر بھی۔ جذبۂ عشق کا اظہار و بیان بھی اور آرزو و تمنا بھی۔ خودداری بھی، وحشت بھی اور ساتھ ہی مقطع میں اپنی ساری زندگی کی تفسیر بھی۔ یہ پوری غزل رنگارنگ کیفیات کا اس طرح اظہار کرتی ہے کہ زندگی کے مختلف رنگ سامنے آتے ہیں، لیکن موڈ کا اتحاد اور اس سے پیدا ہونے والا راگ ان سب رنگوں کو گوندھ کر ایک خوب صورت ہار بنا دیتا ہے اور اس غزل کی غنائی قوت ہمارے ذہن و دل کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ یہاں وہ غالبؔ کے ہم پلہ نظر آتے ہیں۔ خالص غنائی شاعری جو عام طور پر علویت تک نہیں پہنچ پاتی، یہاں پورے طور پر تغزل میں ڈوبی ہوئی ہے اس کے ساتھ عشقیہ شاعری جو عام طور پر علویت تک نہیں پہنچ پاتی، یہاں پورے طور پر تغزل میں ڈوبی ہوئی ہے۔ اسی کے ساتھ عشقیہ شاعری کی روح بھی یہاں پورے طور پر الفاظ کے صوری اور صوتی اثرات میں اُتر آئی ہے۔ مومن کا تغزل خیال اور ادا کی ہم آہنگی سے پیدا ہوتا ہے۔ ان کا ''خیال'' بھی مخصوص نوعیت کے ساتھ اپنی ہر بات میں ایک دل کشی پیدا کر دیتا ہے۔ مومن کی غزل، غالب کی شاعری کی طرح مجازی عشق کی سطح پر نئے نئے عشقیہ تجربات اور رنگارنگ پہلوؤں کی شاعری ہے۔ مومن اپنے عام عشقیہ تجربات کو بھی تہ داری کے ساتھ بالکل نیا بنا دیتے ہیں مثلاً یہ شعر دیکھیے:

ہے دوستی تو جانبِ دشمن نہ دیکھنا جادو بھرا ہوا ہے تمہاری نگاہ میں

محبوب سے یہ کہنا کہ وہ دشمن کو نہ دیکھے اور اس وجہ سے نہ دیکھے کہ اس کی نگاہ میں جو جادو بھرا ہوا ہے۔ دشمن بھی اس سے مسحور ہو جائے گا، فی الحقیقت اپنی طرف متوجہ کرنے کا ایک نیا انداز ہے۔ اسی طرح یہ شعر دیکھیے جس میں شبِ ہجراں کو ایک نئے ڈھنگ سے متوجہ کر کے اپنے ہجر کو خوب صورت انداز میں بیان کیا ہے:

تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کر لے
ہم تو کل خوابِ عدم میں شبِ ہجراں ہوں گے

اسی طرح یہ دو چار شعر اور دیکھیے:

جیب درست لائقِ لطف و کرم نہیں ناصح کی دوستی بھی عداوت سے کم نہیں

ناصح چاک گریبان کو سینے کی نصیحت کرتا ہے۔ مگر اس کی یہ دوستی دراصل در پردہ دشمنی ہے۔ کیوں کہ اسے ڈر ہے کہ اگر اسی حالت میں رہا تو کہیں محبوب کو اس پر رحم نہ آ جائے۔ گریباں درست ہوگا تو پھر اس پر توجہ بھی نہیں ہوگی۔ بات کو اس طرح پلٹنے سے ایک خاص قسم کی ذکاوت کا اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ جسے طنز بھی کہہ سکتے ہیں لیکن دراصل یہ رمزیہ طعن و طنز (Irony) ہے:

شعلۂ دل کو نازِ تابش سے اپنا جلوہ ذرا دکھا دینا
بے جرم پائمال عدو کو کیا کیا مجھ کو خیال بھی تیرے سر کی قسم نہیں
کس دن تھی اس کے دل میں محبت جواب نہیں سچ ہے کہ تو عدو سے خفا بے سبب ہوا

آپ مجھ سے نبھائیں گے سچ ہے — یا وفا حسن بے وفا ہے عشق
خنجر نہ توڑ سخت جانی — پھر کس کو گلے لگائیں گے ہم
کر علاج جوش وحشت چارہ گر — لادے اک جنگل مجھے بازار سے
میں کچھ خوش نہیں وفا کرکے — تم نے اچھا کیا نباہ نہ کی

مومن کے تغزل میں یہ انداز نزاکت تخیل کا روپ اختیار کرلیتا ہے جس سے نہ صرف عشق کا کوئی نیا پہلو سامنے آتا ہے بلکہ غور کرنے سے شعر میں نئے نئے معنی بھی سامنے آتے ہیں، اسی لیے غالب کے بعد کلام مومن ہی کی شرح لکھی گئی ہے۔ مومن اپنے تخلیقی عمل میں اشارہ کرکے شعر کی بہت سی درمیانی کڑیاں چھوڑ جاتے ہیں، جنھیں جب قاری غور وفکر کرکے دریافت کرتا ہے تو اسے حیرت زا مسرت حاصل ہوتی ہے۔ محذوفات مومن کا اپنا خاص انداز ہے اور اسی لیے مرزا غالب نے یہ شعر سن کر

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا — جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

کہا تھا: "کاش مومن خاں میرا سارا دیوان لے لیتا اور صرف یہ شعر مجھ کو دے دیتا" محذوفاتِ مومن کے تعلق سے یہ چند اشعار اور پڑھتے چلیے:

یارب وصالِ یار میں کیوں کر ہو زندگی
نکلی ہی جان جاتی ہے ہر ہر ادا کے ساتھ

دعا بلا تھی شبِ غم سکونِ جاں کے لیے
سخن بہانہ ہوا مرگِ ناگہاں کے لیے

پیہم سجود پائے صنم پر دم وداع
مومن خدا کو بھول گئے اضطراب میں

خواہشِ مرگ ہو اتنا نہ ستانا ورنہ
دل میں پھر تیرے سوا اور بھی ارماں ہوگا

واعظ کبھی ہلا نہیں کوئے صنم سے میں
کیا جانوں کیا ہے مرتبہ عرشِ عظیم کا

کیا رشکِ غیر تھا کہ تحمل نہ ہوسکا
میں جان کر حریفِ تغافل نہ ہوسکا

اس منفرد انداز سے مومن کے طرز ادا کی انفرادیت بھی جنم لیتی ہے اور عشقِ مجازی کے محدود تجربات کے باوجود ان کی عشقیہ شاعری کو اُردو شاعری کی تاریخ میں ایک ایسا نیاپن عطا کرتی ہے جو مومن اور صرف مومن سے مخصوص ہے۔ بڑا شاعر عام طور پر اپنے خاص رنگ کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لاکر دوسروں کے لیے راستہ بند کردیتا ہے۔ مومن نے اپنی غزل سے اُردو غزل کو نئے امکانات سے بھی متعارف کرایا اور آنے

والے زمانے کے غزل گویوں کے لیے نئی جہتوں کی نشان دہی بھی کی۔ مومن نے اپنے عشق کے تجربے اس سلیقے سے اپنے شعروں میں باندھے ہیں کہ طرز ادا تجربے کے بیان سے ندرت معنی کو جنم دیتا ہے۔ وہ اپنی بات پہلو بدل کر اور عام انداز سے ہٹ کر ایسی تہ داری سے بیان کرتے ہیں۔ کہ شعر منہ سے بول اُٹھتا ہے۔ اس طرز ادا میں ناسخ کے اثر کے باوجود میکانکی انداز نہیں ہے:

خبر نہیں کہ اسے کیا ہوا پر اُس در پر
نشانِ پا نظر آتا ہے نامہ بر کا سا

کیا سناتے ہو کہ ہے ہجر میں جینا مشکل
تم سے بے رحم پہ مرنے سے تو آساں ہوگا

پامال اک نظر میں قرار و ثبات ہے
اس کا نہ دیکھنا نگہِ التفات ہے

مومن نے اپنے تخلص سے بھی معنی خیز فائدہ اُٹھایا ہے۔ کہیں وہ اپنے تخلص کے تضاد سے لطف سخن پیدا کر کے شوخی اور شگفتگی کو جنم دیتے ہیں، کہیں وہ اپنی روئیدادِ عشق بیان کر کے اپنے مومن ہونے کا مذاق اُڑاتے ہیں اور کہیں تخلص کے تعلق سے ندرت معنی پیدا کرتے ہیں۔ تخلص سے ایسا لطف کم شاعروں نے اُٹھایا ہے مثال کے طور پر یہ چند مقطعے پڑھیے اور دیکھیے وہ ہم سے کیا کہہ رہے ہیں:

دشمن مومن ہی رہے بت سدا
مجھ سے مرے نام نے یہ کیا کیا

ہائے صنم ہائے صنم لب پہ کیوں
خیر ہے مومن تمھیں کیا ہو گیا

طواف کعبہ کا خوگر ہے دیکھو صدقے ہونے دو
بتو سمجھو ذرا مومن ہے مومن یوں نہ ٹھہرے گا

بت خانہ چین ہو گو ترا گھر
مومن ہیں تو پھر نہ آئیں گے ہم

در بت خانہ دِ عشق بتاں اور آپ اے مومن
یہ حضرت آگئی اک بار کیا طبع مقدس میں

ہوگئے نام بتاں سنتے ہی مومن بے قرار
ہم نہ کہتے تھے کہ حضرت پارسا کہنے کو ہیں

اللہ رے گمرہی بت و بت خانہ چھوڑ کر
مومن چلا ہے کعبے کو اک پارسا کے ساتھ

عمر تو ساری کٹی عشقِ بتاں میں مومن
آخری وقت میں کیا خاک مسلماں ہوں گے

مومن ایک ایسے شاعر ہیں جن کے شعر میں معنی اور زبان کا ایک ایسا آہنگ ہے کہ شعر ہمیں لے اُڑتا ہے۔ ایسے میں دھیان نہ خیال کی طرف جاتا ہے اور نہ زبان کی طرف لیکن غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے شعروں میں زبان کی خوبیاں اور صنائع بدائع کی رنگینی دراصل بے ساختگی میں چھپی ہوئی ہے اور بے ساختگی کا اثر ان کے طرزِ ادا سے پیدا ہوا ہے۔ مومن جب اپنے جذبۂ عشق کو زبان و بیان پر قدرت، محاوروں اور رعایتِ لفظی کا خوب صورت اور لفظوں کے موزوں استعمال کے ساتھ ادا کرتے ہیں تو ان کا شعر جادو اثر ہو جاتا ہے۔ اُن کی سادہ و سلیس غزلوں میں، جو سہل ممتنع کے ذیل میں آتی ہیں اور ان پُر اثر فارسی تراکیب والی غزلوں میں جو سادہ نہیں ہیں بے ساختگی ہی ان کے طرزِ ادا کا جوہر ہے۔ مومن کے طرزِ ادا کا تجزیہ کیجیے تو اس میں کہیں تشبیہ واستعارہ رنگ بھر رہا ہے، کہیں رمز و کنایہ اپنا اثر دکھا رہا ہے، کہیں سادگی رنگینی کا دامن تھامے ہوئے ہے۔ کہیں رعاتِ لفظی، صنعتِ تضاد، حسنِ تعلیل، مراۃ النظیر، ایہام و ابہام سے لطفِ سخن پیدا کیا ہے، کہیں ایک ہی جذبۂ عشق کو پوری غزل میں اس طرح بیان کیا ہے کہ اس جذبے کی تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ مثلاً وہ غزلیں جن کا حوالہ پہلے آچکا ہے یا وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

جو پہلے دن ہی سے دل کا کہا نہ کرتے ہم
تو اب یہ لوگوں کی باتیں سنا نہ کرتے ہم

یہ تمام رنگینیاں لہجے سے مل کر جب بیان میں آتی ہیں، تو تغزل کو جنم دیتی ہیں۔ اور بیان کی بے ساختگی سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب از خود اس طرزِ سخن میں پیدا ہوگئی ہیں، اور خود ہی تخیل اور جذبۂ عشق کے ساتھ اُمڈی چلی آئی ہیں۔ جیسا کہ ہم لکھتے آئے ہیں مومن عاشق مزاج اور عاشق تن تھے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں ان تجربات ہی کو بیان کیا جو سفرِ عشق میں انھیں پیش آئے۔ ذاتی تجربات چوں کہ عام تجربات سے مختلف اور غیر معمولی ہوتے ہیں، اس لیے مومن کے تجربے بھی معمول کے تجربوں سے مختلف اور الگ ہیں۔ اگر وہ عشق کا عام سا تجربہ بیان کر رہے ہیں، تو اُن کی نظر اس پر بھی ایک نئے زاویے سے پڑتی ہے۔ وہ اپنی غزل میں ان عشقیہ تجربوں سے باہر نہیں نکلتے اور پوری طرح بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں، تصوف، فلسفہ، مابعد الطبعیات اور اخلاقی اقدار ان کے تجربات کے دائرے سے باہر ہیں، وہ صرف اور صرف مجازی عشق کے شاعر ہیں، اور جب تک مجازی عشق انسانی فطرت میں شامل ہے مومن کی شاعری ہمیں متاثر کرتی رہی گی، اُنھوں نے اُردو غزل کو جو کچھ دیا، اور جہاں تک وہ پہنچے وہ بذاتِ خود اہم کارنامہ ہے۔ اس سطح پر مومن اُردو غزل کے مُتجر داور نئی راہ نکالنے والے شاعر ہیں، اور خالص مجازی عشق کا کوئی دوسرا شایستہ شاعر ہمیں نظر نہیں آتا۔ مومن کی غزل غنائی شاعری کے ذیل میں آتی ہے اور غنائی شاعری کا طرۂ امتیاز یہ ہے کہ وہ داخلی جذبات پر مبنی ہوتی ہے۔ غزل کا روایتی ڈھانچا بھی اسی وقت مستحکم ہوتا ہے جب روایت کے ساتھ ذاتی

تجربات اور سچے جذبات اس میں شامل ہوتے رہیں، مومن کی غزل پوری طرح ذاتی ہے اور ان معنی میں وہ اہم رومانی شاعر ہیں، وہ صرف اپنی ہی بات کرتے ہیں۔ پوری آزادی کے ساتھ اپنی ذات کا انکشاف ان کا مسلک ہے۔ ان کی غزل میں جو شخصیت اُبھرتی ہے وہ بھی اسی لیے پوری طرح رومانی ہے، وہ اپنی ذات میں محو ہیں ان میں انا اس قدر زیادہ ہے کہ وہ اپنے برابر کسی کو نہیں سمجھتے:

مومن اسی نے مجھ سے دی برتری کسی کو
جو پست فہم میرے اشعار تک نہ پہنچا
ایسی غزل کہی یہ کہ جھکتا ہے سب کا سر
مومن نے اس زمین کو مسجد بنادیا

اسی انا پرستی کے باعث وہ خو کو کائنات کا نمائندہ سمجھتے ہیں، یہ صورتِ حال ایک ایسے رومانی عاشق کی ہے، جو اپنے عشق کو اس قدر مثالی سمجھتا ہے کہ اس سے اوپر کے مدارج اُسے نظر ہی نہیں آتے۔ بے قرار عاشق کی طرح مومن محبت کی کیفیت میں سرشار رہنے ہی کو کافی سمجھتے ہیں۔ نفسیات کی رُو سے یہ وہ ADOLESENCE FIXATION یعنی عنفوانِ شباب کی وہ کیفیت ہے جہاں کسی شخص کی نفسی، جنسی اور جذباتی نمو ایک سطح پر آ کر رُک جاتی ہے۔ جوان عاشق مزاج اسی درجے پر ہوتے ہیں، مگر پختہ ذہن سے یہ اُمید کی جاتی ہے کہ وہ اس درجے سے نکل کر زیادہ استحکام کے ساتھ بلوغت کے درجے تک پہنچے گا۔ مومن اس درجے پر نہیں آتے۔ لہٰذا اُن کی شخصیت میں وہ زور اور وہ مفکرانہ سنجیدگی نہیں ہے جو غالب کے ہاں ہمیں ملتی ہے اور اسی لیے جب مومن کے ہاں عشق کا جذبہ ٹھنڈا پڑا تو شاعری سے بھی اُن کا دل اُچاٹ ہوگیا اور کم و بیش شاعری ترک کردی، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ نے ''گلشنِ بے خار'' (۱۲۵۰ھ) میں اپنے اُستاد مومن کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''بے تحریک محرکے بفکر سخن نمی پردازو چناں چہ اکثر کلامش بخواہش دائی آثم صورتِ ظہور گرفتہ و ہم تدوین افکارش را فقیر باعث گشتہ [۶۸] جوانی گزرنے کے بعد الہام بھی ان میں باقی نہ رہا اور وہ دل چسپی بھی ختم ہوگئی جو بارہ تیرہ سال کی عمر سے چالیس بیالیس سال کی عمر تک موجود تھی جس کا اظہار خود ایک شعر میں بھی کیا ہے:

وہ مشق رہی اور نہ وہ شوق ہے مومن
کیا شعر کہیں گے اگر الہام نہ ہوگا

گویا جوانی گزرنے کے بعد مومن کا وہ جذبہ بھی باقی نہ رہا جو اُن کی شاعری کی جان تھا اس طرح ان کی نفسی نمو بھی ایک جگہ رُک گئی۔ غنائی شاعری کی بنیادی خوبی تمثالوں (IMAGERY) کے استعمال سے نمایاں ہوتی ہے جسے غنائی شاعر بے ساختگی سے استعمال میں لاتا ہے۔ غنائی شاعر کے دل میں آگ بھری ہوتی ہے اور اس کی تمثالیں اسی آگ کی چنگاریاں ہوتی ہیں، مومن کی تمثالوں میں یہی آگ بھڑکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

پھر سینہ سوز داغ غم شعلہ فام ہے

پھر گرم جوشیٔ دل وسودائے خام ہے

مومن اپنے مقطعوں میں بھی بار بار اسی شعلہ مقالی کا اظہار کرتے ہیں:

پڑھتا ہے کہیں غزل جو مومن
لگ اُٹھتی ہے ایک بار آتش

پڑھے مومن نے کیا کیا گرم اشعار
بھری تھی دل میں یارب کس قدر آگ

مومن اس شعلہ زبانی کی کہاں قدر مگر
منہ در آبلہ سے گرمیٔ فریاد بھرے

مومن کی یہ مخصوص تمثالیں (IMAGERY) اُن کی مخصوص تراکیب میں بھی نظر آتی ہیں مثلاً نالۂ آتش افگن ''طرزِ نگہ چشم فسوں ساز'' جورِ اجلِ تفرقہ پرداز'' گل خندہ شرر'' خموشی اثر افغاں'' سوختۂ حسن خداداد'' ''رقیب آفریں'' ''سبک روحِ تجرد'' ''پامال سر'' گرم جوشی افسردگی'' التفاتِ ستم نُما'' ''غفلتِ جرات آزما'' ''شوخ حیافن'' وغیرہ وغیرہ۔ مومن اور غالب ایک دوسرے سے بہت قریب تھے۔ دونوں ایک دوسرے کے محترم دوست اور ایک دوسرے کے تخلیقی عمل میں شریک تھے۔ دونوں نے رنگِ تاریخ کو مثالی سمجھ کر اختیار کیا۔ اسی لیے مومن کے بہت سے اشعار غالب کے سے معلوم ہوتے ہیں، اور اکثر لوگ انھیں غالب ہی کا سمجھتے ہیں مثلاً:

کہتے ہو تم کو ہوش نہیں اضطراب میں
سارے گلے تمام ہوئے اک جواب میں

مانگا کریں گے اب سے دعا ہجرِ یار میں
آخر تو دشمنی ہے اثر کو دعا کے ساتھ

تابِ نظارہ نہیں آئینہ کیا دیکھنے دوں
اور بن جائیں گے تصویر جو حیراں ہوں گے

دربدر ناصیہ فرسائی سے کیا ہوتا ہے
وہی ہوتا ہے جو قسمت میں لکھا ہوتا ہے

غالب کا ایک رنگ میرؔ کے رنگ پر مبنی ہے اور مومن اسی رنگ میں بالکل اُن کے قریب آجاتے ہیں، مگر خیال وادا دونوں کے لحاظ سے غالب کی بہترین غزلیں مثلاً وہ غزل جس کا مطلع یہ ہے۔

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

اُس مقام پر ہیں جہاں مومن نہیں پہنچتے۔ غالب کی وہ قوتِ تخیل جس کی تعریف اقبالؔ نے کی ہے اور جسے گوئٹے

کا ہم پلہ قرار دیا ہے۔ مومن کے ہاں اس لیے ممکن نہیں ہے کہ وہ اس دائرے ہی میں داخل نہیں ہوتے جہاں عظمتیں سلام کرتی ہیں، گوئٹے نے کہا تھا کہ ''حسن دھندلکا ہے، اور فکر ہی مکمل روشنی ہے۔ انگریزی شاعر بائرن کی شاعری بھی اسی سطح کی شاعری ہے جس کے بارے میں میتھیو آرنلڈ نے کہا تھا کہ ''جیسے ہی وہ غور وفکر کی طرف آتا ہے تو ایک بچہ نظر آتا ہے۔'' مومن حُسن وعشق کی دُنیا ہی میں محصور رہے اور فکر کے مقام سے انھوں نے زندگی کو نہیں دیکھا۔ وہ بڑے اور خالص شاعر ضرور ہیں مگر میر یا غالب کی طرح ان کو عظیم شاعر نہیں کہا جاسکتا ۔ مومن کی غزلیں اردو ادب کا دائمی سرمایہ ہیں۔ ان کے کشفِ ذات (SELF REVELATION) سے داخلی شاعری کی وہ بنیاد پڑتی ہے جو حقیقت مبنی پر مبنی ہے اور ترجمانِ حقیقت کے لیے مشعلِ راہ ہوسکتی ہے اور اُردو غزل کے لیے آج بھی ایک نئی جہت کا درجہ رکھتی ہے۔ اُن کے ہاں عشق صنم کُھل کر بیان میں آتا ہے۔ مومن کے عشقیہ تجربے میں گہرائی ہے۔ یہ حضرت داغ دہلوی کا تجربہ نہیں ہے جو عشق کو بس چھوتا ہوا گزر جاتا ہے اور زبان وبیان کی شوخی سے طرزِ ادا میں رنگ بھرتا ہے۔

لسانی مطالعہ:

مومن خاں مومنؔ کی زبان وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں۔ غالب اور مومن کے آتے آتے زبان کا معیاری روپ قائم ہو چکا تھا۔ فرق صرف ان چند الفاظ کا تھا جن کی قدیم وجدید دونوں صورتیں بیک وقت بولی جارہی تھیں۔ مومن کے ہاں فعل، متعلقاتِ فعل یا کچھ الفاظ کی جو قدیم صورتیں ملتی ہیں اس کی وجہ بھی یہی ہے۔ یہ الفاظ اسی طرح اس دور کے دوسرے اہلِ علم، شاعر اور انشاء پرداز بھی استعمال کررہے تھے۔ یہ الفاظ ذوق کے ہاں بھی نظر آتے ہیں، اور مرزا غالب کے ہاں بھی۔ مومن نے بول چال کی زبان ومحاورہ استعمال کیا ہے۔ اُن الفاظ کو، جو آج اس طرح نہیں بولے جاتے، اسی طرح استعمال کیا ہے جس طرح وہ ان کے زمانے میں بولے جاتے تھے۔ بعض ایسے الفاظ جو اُن کے بچپن یا نوجوانی میں رائج تھے لیکن بعد میں بدل گئے اُن کی بھی دونوں صورتیں اُن کے ہاں موجود ہیں۔ مثلاً ذوق اور شاہ نصیر دونوں کے ہاں لفظ ''کبھو'' استعمال ہوا ہے مومن کے ہاں صرف ایک جگہ ''مثنوی شکایتِ ستم'' (۱۲۳۱ھ) میں استعمال ہوا ہے: حفظِ قرآں ویادِ مصحف رُو + فرصت اک دم نہ روز وشب میں کبھو (کلیات ص ۱۲۹) اس وقت مومن کی عمر ۱۷ سال تھی اور یہاں بھی ''کبھو'' رُو کے قافیے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ یہی صورت لفظ ''کنے'' کے ساتھ ہے۔ یہ بھی ''مثنوی تفِ آتشیں'' (۱۲۴۱ھ) میں استعمال ہوا ہے اور سارے کلام میں صرف ایک ہی بار آیا ہے۔ ع کس کنے بیٹھوں، کیوں کر ٹھہروں۔ (ص۔ ۲۷۹) اسی طرح مومن کے ہاں فعل کی یہ صورتیں ملتی ہیں، جو آج معیاری زبان کا حصہ نہیں ہیں، لیکن بول چال میں آج بھی گاہ گاہ سننے میں آجاتی ہیں، مثلاً:

پڑھے تھا　　　ع　　　کچھ جی گرا پڑے تھا پر اب تو نے تازے

ہوئے گا　　ع　　اگر نہ ہوئے گا نقشہ تمہارے گھر کا سا
ع　　تو نے مجھے پوچھا ہوئے گا تکرار سے
ہوئے گی　　دیکھنا آخر ندامت ہوئے گی　　آپ نے اپنے پر قیامت ہوئے گی
آوے، جاوے، دیوے، ہووے، لیوے　　ع　　ہاتھ شاید کہ وہ سرمایۂ حسن آجاوے
گردش پہلو کیا کی جاوے　　ع　　جسم ہلے جب زلزلہ آوے
گو کہیں ہو وہ کسی جا ہووے　　ع　　دل میں پر درد ذرا سا ہووے
ع　　کہ خرمن پھونک دیوے ہستی اہل ضلالت کا
ع　　دیکھ لیوے عکس رُخ تو کیا بنے پھر دیکھ تو

''موا'' (مرا) کا لفظ اس دور میں عام و رائج تھا۔ ذوق کے ہاں بھی ملتا ہے اور شاہ نصیر کے ہاں بھی۔ مومن کے ہاں بھی یہ کئی جگہ استعمال ہوا ہے مثلاً

موا۔ موئے　　ع　　کچھ قیس اور میں ہی نہیں سب کے سب موئے
ع　　خود گلا کاٹ موا جب کہ میں بسمل نہ ہوا
ع　　نہ کیوں کر بس موا جاؤں کہ یاد آتا ہے رہ رہ کر
ع　　خبر لے جلد ہی ظالم موا میں

اسی طرح:

چھیڑے ہے:　　ع　　تو چھیڑے ہے نکہت کو گلہائے شبینہ کی
دکھلائے تھا؟ گھبرائے تھا:　　شب غم فرقت ہمیں کیا کیا مزے دکھلائے تھا
ع　　دم رکے تھا سینے میں کم بخت جی گھبرائے تھا
ہوئے گا:　　ع　　کم ہوئے گا جہاں میں تجھ سا بھی سخت دل
اُڑ جائے ہے:　　ع　　لکھتے لکھتے ہی سیاہی حرف سے اُڑ جائے ہے

یہی استعمال پندرہ شعر کی اس پوری غزل میں ملتا ہے جس کا مطلع یہ ہے:

ہے نگاہِ لطف دشمن پر تو بندہ جائے ہے
یہ ستم اے بے مروت کس سے دیکھا جائے ہے

دیکھ لے تھا:　　ع　　مُڑ کے پیچھے دیکھ لے تھا ہر قدم پر رات کو

اب چند لفظوں کے اور استعمال دیکھیے جو اب متروک ہو گئے ہیں مثلاً:

پہناتا بجائے پہناتا:　　ع　　ہم چارہ گر کو یوں ہی پنہائیں گے بیڑیاں
واں۔ ووں۔ یاں۔ وو ہیں۔ وو　　ع　　اگر واں ووں نہ ٹھہرے گا تو یاں بھی یوں نہ ٹھہرے گا
ع پھرانا چار مایوسانہ واں سے　　ع　　ووں ہی خفگی وہیں صفائی

ع		ایسی باتیں کوئی سنتا نہیں یاں اے واعظ

ع		مجھے یاد آ گئی بس وو ہیں اس کے قد و قامت کی

ع		کہہ کے یہ سن کے یہ میں وو روئے

ع		جائے جائے پھرتے ہیں پوچھتے مکاں اپنا

ع		تذکرے جائے جائے لوگوں نے

ذوقؔ کے ہاں بھی یہ استعمال ملتا ہے جیسے اس شعر میں پائے ''بجائے'' پا'' اور'' جائے'' ''بجائے'' جا'' استعمال ہوا ہے:

سر بوقتِ ذبح میرا اس کے زیرِ پائے ہے
یہ نصیب اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے

اسی طرح مومن کے ہاں'' پا'' بجائے'' پاکر'' استعمال ہوا ہے:

ایک شب ایک جگہ فرصت پا		مجھ کو واں چپکے سے بلوا بھیجا

غالبؔ نے بھی اسی طرح اپنے ایک شعر میں لفظ'' کر'' کو محذوف کر دیا ہے:

عارض گل دیکھ روئے یار یاد آیا اسدؔ		جوششِ فصلِ بہاری اشتیاق انگیز ہے

مُر چک۔ کہہ چُک بطور صیغۂ امر		ع		مر چک کہیں کہ تو غمِ ہجراں سے چھوٹ جائے

ع		جو کہنا ہے سو کہہ چُک جاں بہ لب ہوں

اخفائے نون: ناسخ کے لے یہ اصول طے کیا تھا جب کوئی لفظ جس کے آخر میں 'ن' آئے اور وہ بغیر اضافت کے استعمال ہو رہا ہو تو اسے نون غنہ کے بجائے نون کی صورت میں استعمال کیا جائے اور اگر ایسا لفظ اضافت کے ساتھ آئے تو وہاں نون غنہ لایا جائے۔ ناسخ کے مطالعے میں ہم اس پر بحث کر چکے ہیں، لیکن ذوق، مومن، غالب نے اس اصول کی پیروی نہیں کی۔ دوسرے اہلِ دہلی بھی اس اصول کی پیروی نہیں کرتے۔

بیٹھا ہے جو کہ سایۂ دیوارِ یار میں		فرمانروائے کشورِ ہندوستان ہے

نئے قاعدے کے رُو سے یہاں نون غنہ آنا چاہیے تھا۔ اسی طرح ذوقؔ کے ہاں دیکھئے: سب مول تیر العل بدخشاں بہہ گیا۔ یہاں بھی نون غنہ آنا چاہیے تھا۔ اب مومن کے کلام میں یہ چند اور استعمال دیکھئے:

تلک (تک)		ع		محنت کسی کی آج تلک رائگاں نہیں

ع		دن رات فکرِ جور میں یوں رنج اُٹھانا کب تلک

ع		جاؤ وہیں اب تلک جہاں تھے

لیکن ساتھ ہی '' تک '' کا استعمال عام طور پر ملتا ہے۔

محو تعطل کب تک رہتا		مست تغافل کب تک رہتا

اسی طرح علامت فاعل ''نے'' کا یہ استعمال ایک آدھ جگہ ہی آیا ہے۔ اس شعر کے دوسرے مصرعے میں یہ استعمال آج کے مطابق ہے:

بات کہنے میں رو دیا میں نے　　جو جواب آیا سو دیا میں نے

اور ''دن بہ دن'' بجائے روز بہ روز:

لیک کچھ دن بہ دن احوال تباہ　　آج تک کل سے کہیں حال تباہ

''دن بدن'' آج بھی بول چال میں آتا ہے اور میں اسے اُردو زبان کے مزاج کے مطابق صحیح سمجھتا ہوں۔ مومن کے ہاں فارسی مصدر کا استعمال بھی غالب کی طرح ملتا ہے حالاں کہ شاہ حاتم کے زمانے میں یہ ترک کر دیا گیا تھا۔

''دیوانِ زادہ'' کے مقدمہ میں اسے اور ''تا'' کے استعمال کو ناپسندیدہ قرار دیا تھا۔

ع　دیکھ تو حسرت دیدار پس مُردن بھی

ع　میں ہلاک اشتیاق طرز کشتن ہو گیا

ع　شوق مُردن کو بھی سامانِ سفر درکار تھا

ع　دل نالاں پسِ مردن جو سرگرم شکایت ہو

ع　وعدے کی جو ساعت دم کشتن ہے ہمارا

''تا'' کا استعمال مومن کے ہاں دیکھیے۔　ع　جلوہ دکھلائے تا وہ پردہ نشیں

مومن نے اُردو قاعدے کے عین مطابق ''واحد'' کی ''جمع'' بنائی ہے جس کی یہ صورتیں سامنے آتی ہیں۔ یہی ہونا چاہیے۔

ع　ناصح سے جو کچھ بے خودیوں میں بھی سُنا ہے

ع　کہہ دوں بے ہوشیوں میں افسانہ

ع　تری دی گرمیاں آخر جلا رہویں گی غیروں کو

ع　دل گرمیوں نے اس کا کلیجہ جلا دیا

ع　کن بے کسیوں سے رو کے کہنا

ع　انھیں فکروں میں سرگرداں ہوں دن رات

ع　سب گرمیِ نفس کی ہیں اعضا گدازیاں

افغاں۔ فغاں

مومن کے ہاں دوسرے ہم عصروں کی طرح یہ دونوں لفظ ایک ہی معنی میں شعری ضرورت کے مطابق استعمال میں آئے ہیں مثلاً:

ع　گر وہاں بھی یہ خموشی اثر افغاں ہو گا

ع　　کیسا اثر کہ نالہ وافغاں نہیں رہا

ع　　اک قیامت کی آہ وافغاں نے

ع　　شورِ افغاں نے اُٹھایا سر پہ گھر

ع　　مرا شورِ فغاں کا ہے کو سوتوں کو جگاتا ہے

ع　　ضبطِ فغاں گو کہ اثر تھا کیا

ع　　کہ یہ تاثیر ہوئی ہے فغانِ آسماں رس میں

ع　　حریف کش مکش نالہ وفغاں نہ ہوا

ع　　کیا ٹھہرے فوجِ غم کے مقابل فغاں وآہ

یاد رہے کہ اصلاحِ زبان کا وہ چرچا دہلی میں نہیں تھا جو لکھنؤ میں تھا۔ اسی لیے کلام ناسخ کو دیکھ کر غالب نے کہا تھا کہ ''اگر مجھ سے پوچھتے ہو تو زبان کو زبان کر دکھایا تو لکھنؤ نے اور لکھنؤ میں بھی ناسخ نے'' [۶۹] مومنؔ کے ہاں، خود غالب کی طرح، زبان کا وہی استعمال ملتا ہے جس طرح ان کے زمانے میں دتی کے شرفا اور قلعۂ معلّی میں بولی جاتی تھی۔ یہی بول چال کی زبان کلامِ شاعر میں صورت دکھاتی تھی اور یہی معیاری زبان تھی۔

حواشی:

[۱] کلیاتِ مومن (جلد دوم) مرتبہ کلب علی خان فائق، ص ۱۱۰۔۱۱۱ مجلسِ ترقی ادب لاہور۔۱۹۶۴ء

[۲] مومن خان کے پھوپھی زاد بھائی اور اس دور کی مشہور شخصیت حکیم احسن اللہ خان نے ''انشائے مومن'' کے مقدمہ میں اُن کا پورا نام محمد مومن خاں لکھا ہے دیکھئے انشائے مومن، مرتبہ ڈاکٹر ظہیر احمد صدیقی، ص ۲۲ غالب اکیڈمی نئی دہلی ۱۹۷۷ء، اور دیوانِ مومن مرتبہ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، مطبوعہ دہلی ۱۸۴۶ء کے دیباچہ میں بھی شیفتہ نے پورا نام محمد مومن خاں دیا ہے، دیکھئے کلیاتِ مومن جلد اول مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۵۶ مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔

[۳] کلیاتِ مومن، جلد اول مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۶۰ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء

[۴] حیاتِ مومن، ضمیر الدین احمد عرش گیاوی، ص ۳۷، دہلی ۱۳۲۷ھ

[۵] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۶۵۱، دہلی یونی ورسٹی ۱۹۶۱ء

[۶] گلشنِ بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، بار دوم ص ۱۹۶، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۰ء

[۷] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، حصہ دوم ص ۳۸۹ مجلس ترقی ادب لاہور۔۱۹۶۶ء

[۸] عمدۂ منتخبہ، بحولہ بالا، ص ۶۵۱۔

[۹] حیاتِ مومن، ص ۳۷ بحولہ بالا

[۱۰] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد دوم، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۱۶۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۱] انشائے مومن، مومن خاں مومن، مرتبہ و مترجمہ ظہیر احمد صدیقی، ص ۱۷۱، غالب اکیڈمی، نئی دہلی۔۱۹۷۷ء

[۱۲] ایضاً ص ۳۷۹

[۱۳] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۴۶۷ مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۱۴] انشائے مومن، بحوالہ بالا ص ۱۶۰ فارسی و ترجمہ ص ۳۸۹ دہلی یونی ورسٹی ۱۹۷۷ء

[۱۵] دیوانِ مومن (فارسی) مخطوطہ مسلم یونی ورسٹی علی گڑھ۔ اس کے لیے میں ڈاکٹر مختار الدین احمد صاحب کا شکر گزار ہوں۔

[۱۶] انشائے مومن، بحولہ بالا، ص ۲۸۳۔

[۱۷] ایضاً ص ۲۸۲

[۱۸] ایضاً ص ۲۸۳

[۱۹] مرغ = ۱۲۴۰ + قفس = ۲۴۰ یعنی کل ۱۴۸۰ میں سے بال کے ۳۳ اور پر کے ۲۰۲ یعنی کل ۲۳۵ نکال دیے جائیں تو ۱۲۴۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۲۰] دیکھئے شجرہ خاندان مومن ص ۱۱۶۔۱۱۷ مومن شخصیت اور فن، ظہیر احمد صدیقی، دہلی یونی ورسٹی ۱۹۷۲ء

[۲۱] انشائے مومن، بحولہ بالا، ص ۲۲۹

[۲۲] ایضاً ص ۲۳۳

[۲۳] کلیاتِ مومن، مرتبہ کلب علی خاں فائق (جلد دوم) ص ۲۸۲ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔

[۲۴] انشائے مومن، بحولہ بالا ص ۳۳۳

[۲۵] ایضاً ص ۳۹۲
[۲۶] ایضاً ص ۲۲۵
[۲۷] ایضاً ص ۳۱۲
[۲۸] ایضاً ص ۲۱۔
[۲۹] ایضاً ص ۲۲۴
[۳۰] مومن از کلب علی خاں فائق، ص ۳۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔
[۳۱] نادرات غالب، آفاق حسین، ص ۱۴، ادارہ نادرات کراچی
[۳۲] جنتری صد سالہ انیسویں صدی، ص ۳۰۹، مطبع جماعت تجارت متفقہ اسلامیہ لمیٹڈ میرٹھ
[۳۳] مومن، کلب علی خاں فائق ص ۷۱ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔
[۳۴] مومن، کلب علی خاں فائق، ص ۷۱ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء
[۳۵] دہلی کا ایک یادگار مشاعرہ، مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۳۵۔۳۶ اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۰ء۔
[۳۶] انشائے مومن، بحولہ بالا، ص فارسی ۵۸ و اردو ترجمہ ص ۲۵۴
[۳۷] ایضاً ص فارسی ۳۶۔۳۷ اردو ترجمہ ص ۲۲۴۔
[۳۸] انشائے مومن، بحولہ بالا، ص اردو ۳۸۰ فارسی ص ۱۵۴
[۳۹] ایضاً اردو ص ۳۸۰ فارسی ص ۱۵۴
[۴۰] ایضاً اردو ص ۲۸۳ فارسی ص ۸۱۔
[۴۱] ایضاً بحولہ بالا ص اُردو ترجمہ/ ۲۳۸۔
[۴۲] دہلی کا ایک یادگار مشاعرہ، مرزا فرحت اللہ بیگ، ص ۳۷۔۴۰، اُردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۰ء
[۴۳] آب حیات، محمد حسین آزاد، ص ۴۲۲۔۴۲۳ آزاد بک ڈپو لاہور، سن ندارد
[۴۴] ایضاً ص ۴۲۳
[۴۵] انشائے مومن بحولہ بالا۔ اُردو ترجمہ ص ۳۶۹۔ فارسی ص ۱۳۵۔۱۳۶۔
[۴۶] ایضاً فارسی شعر ص ۳۶ اُردو ترجمہ ص ۲۲۳۔
[۴۷] ایضاً فارسی صفحہ ۴۰، اُردو ترجمہ ص ۲۲۹۔
[۴۸] ایضاً بحولہ بالا، اُردو ترجمہ ص ۲۳۱۔۲۳۲، فارسی ص ۴۲۔
[۴۹] ایضاً بحولہ بالا، اُردو ترجمہ ص ۲۶۸، فارسی ص ۶۹۔
[۵۰] دیباچہ انشائے مومن مرتبہ حکیم احسن اللہ خاں۔
[۵۱] کلیات مومن، جلد اول، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۵۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔
[۵۲] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۴۴۳، دہلی ۱۸۴۸ء۔
[۵۳] کلیات مومن جلد اول، دیباچہ آسی، ص ۶۳۔۶۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔
[۵۴] کلیات مومن مرتب عبدالرحمٰن آسی، ص ۴۵۰۔۴۵۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۳ء۔

[۵۵] کلیاتِ مومن جلد اول، مرتبہ کلب علی خاں فائق رام پوری، ص ۱۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔

[۵۶] مومن نامہ، دکتر محمد حسین تسبیحی، کتاب خانہ گنج بخش مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان اسلام آباد ۱۴۱۳ھ/۱۹۹۲ء

[۵۷] دیوانِ مومن (فارسی)، مرتبہ حکیم احسن اللہ خاں، مخزونہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری، لاہور۔

[۵۸] انشائے مومن، محولہ بالا، اُردو ترجمہ ص ۲۳۰

[۵۹] ایضاً ص ۳۱۲۔

[۶۰] اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، ڈاکٹر محمود الٰہی، ص ۳۴۴ مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۳ء۔

[۶۱] دیوان مومن مع شرح، ضیا بدایونی، ص ۳۶، الہ آباد ۱۹۳۶ء۔

[۶۲] آبِ حیات، محمد حسین آزاد (بار دہم) ص ۳۲۷، آزاد بک ڈپو، لاہور، سن ندارد

[۶۳] ایضاً

[۶۴] اُردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۰، انجمن ترقی اُردو (ہند) نئی دہلی ۱۹۸۷ء۔

[۶۵] گلشن بے خار، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۳۰۶ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۶۶] تذکرۂ شوق، عطا اللہ پالوی، ص ۲۲۱۔۲۷۵، مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۶ء

[۶۷] جلوۂ خضر، جلد اول، سید فرزند احمد صفیر بلگرامی، ص ۲۳۶۔۲۳۷، آرہ، بہار، ۱۳۰۲ھ

[۶۸] گلشنِ بے خار، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ ص ۱۹۶ (بار دوم) مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۱۰ء۔

[۶۹] جلوۂ خضر جلد اول محولہ بالا ص، ۲۳۶۔

پانچواں باب

مصطفیٰ خاں شیفتہ

انیسویں صدی کے وسط میں، جو شخصیات دہلی میں ممتاز تھیں، اُن میں غالب، مومن، ذوق، آزردہ، صہبائی وغیرہ کے ساتھ شیفتہ کا نام بھی نمایاں تھا۔ وہ رئیس ابن رئیس تھے۔ علم و ادب کے رسیا تھے اور شرافت و وضع داری اور خلوص کی وجہ سے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ میرزا غالب کا ایک اُردو خط اور کئی فارسی خطوط شیفتہ کے نام محفوظ ہیں۔ ان کے علاوہ دوسروں کے نام غالب کے اردو خطوط میں کم و بیش بیس جگہ شیفتہ کا ذکر آیا ہے۔ ۱۸۴۷ء میں جب غالبؔ، قمار بازی کا اڈا چلانے کے الزام میں، گرفتار و قید ہوئے تو شیفتہ وہ واحد قابلِ ذکر شخص تھے جو باقاعدگی سے اُن سے ملنے کے لیے جیل خانے جاتے اور ان کی دیکھ بھال اور مدد کرتے تھے۔ اس زمانے میں غالب کے بہت سے اعزا و اقارب نے اُن سے منھ پھیر لیا تھا اور نواب لوہارو نے تو آگرہ اخبار میں یہ بیان بھی شائع کرا دیا تھا کہ غالبؔ سے ہمارا نسبی تعلق ہے، کوئی خونیں رشتہ نہیں ہے۔

نواب محمد مصطفیٰ خاں شیفتہ تخلص اردو، حسرتی فارسی، (۱۲۲۴-۱۲۸۶ھ/ ۱۸۰۹ء-۱۸۶۹ء) سرفراز الملک نواب محمد مرتضیٰ خان بہادر مظفر جنگ کے بیٹے اور مومن خان مومن کے شاگرد تھے۔ اُن کا خاندان بنگش قبیلے سے تعلق رکھتا تھا۔ نواب محمد مرتضیٰ خاں مرہٹوں کی فوج میں سردار تھے اور انگریزوں اور مرہٹوں کے درمیان جنگ میں انھوں نے ایسا معاہدہ کرایا کہ لارڈ لیک نے خوش ہو کر ۱۸۱۳ء میں گوڑ گاواں کے علاقے ہوڈل و پلول کو بطور جاگیر مع خطابات مرتضیٰ خاں کو تاحیات دے دیا۔ ۱۸۱۴ء میں نواب محمد مرتضیٰ خاں نے جہانگیر آباد کا علاقہ نیلام میں خرید کر اپنے بیٹے محمد مصطفیٰ خاں کے نام کر دیا۔ ہوڈل و پلول کی تین لاکھ سالانہ کی جاگیر نواب مرتضیٰ خاں کی وفات پر واپس ہوگئی اور انگریزوں نے بیس ہزار روپیہ سالانہ کی پنشن ان کے پس ماندگان کے لیے مقرر کر دی جو اس خاندان کو ۱۸۵۷ء کی شورش عظیم تک ملتی رہی۔ جہانگیر آباد (ضلع میرٹھ) کا علاقہ چونکہ زر خرید تھا اس لیے وہ ثابت و سالم برقرار رہا۔

نواب مصطفیٰ خاں دہلی میں پیدا ہوئے لیکن کب پیدا ہوئے اس کا کوئی براہِ راست ثبوت نہیں ملتا البتہ ان کی تحریروں سے تاریخِ ولادت کی یہ گتھی ضرور سلجھ جاتی ہے۔ اپنے تذکرے ''گلشنِ بے خار'' کی تمہید میں شیفتہ نے لکھا ہے کہ اس تذکرے کی تاریخ اتمام ۱۲۵۰ھ ہے اور ''امروز اشہب تیز گام عمر رواں بست و شش مرحلہ طے کردہ......'' [۱] اس حساب سے اگر ۱۲۵۰ھ میں ۲۶ گھٹا دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۲۲۴ھ متعین ہو جاتا ہے۔ قاضی عبدالودود نے سالِ ولادت ۱۲۲۳ھ لکھا ہے [۲]۔ اردو دیوان کے ''دیباچہ'' میں شیفتہ کی یہ

عبارت ملتی ہے کہ "در سال شانزدہم نیروے سخن گوئی دارند، شیوا بیانی برتر از عادت بخشید و در بست و سوم بال اعراض کرامت کردند و یک بارہ دل از شغل بر گرفتند و ہر دو بار گراں بار منت نہادند و آں روز بر ہزار و دو صد چہل افزوں بود و امروز بر چہل ہفت افزوں است" [۳]۔ اس عبارت سے معلوم ہوا کہ شیفتہ کی شاعری کا آغاز ۱۶ سال کی عمر میں ہوا اور اس وقت سن ۱۲۴۰ھ تھا۔ اس طرح اگر ۱۲۴۰ھ میں سے ۱۶ نکال دیے جائیں تو سالِ ولادت ۱۲۲۴ھ برآمد ہوتا ہے۔ اسی طرح جیسا کہ محولہ بالا عبارت میں بتایا ہے کہ ۱۲۴۷ھ میں جب وہ ۲۳ سال کے تھے تو شاعری سے ان کا دل بھر گیا تھا۔ اس حساب سے اگر ۱۲۴۷ھ میں سے ۲۳ منہا کر دیے جائیں تو بھی سالِ ولادت ۱۲۲۴ھ برآمد ہوگا۔ یہ ایسا سیدھا سادا سا حساب ہے کہ اس کے بعد شیفتہ کے سالِ ولادت ۱۲۲۴ھ پر کسی قسم کا شبہ نہیں رہتا۔ یہی سالِ ولادت میں نے اختیار کیا ہے۔

در عہدِ جوانی چنانکہ اُفتد دانی کا ایک واقعہ ۱۲۴۳ھ کے قریب پیش آیا۔ یہ دور شیفتہ کی اُٹھتی جوانی کا دور تھا خود کہتے ہیں:

ہر سمت جلوہ گر ہیں جوانانِ لالہ رُو
گلزار جس کو کہتے ہیں وہ اپنا گھر ہے آج

طوائف اس دور میں مرکزی حیثیت رکھتی تھی اور شرفاء کے بیٹے بلا تکلف دستورِ زمانہ کے مطابق، ان کے کوٹھوں پر جاتے تھے۔ اس زمانہ میں رمجو اور جنگلو نارنول کی رہنے والی دو بہنیں تھیں جن کا شہرہ ہر طرف تھا۔ مصطفیٰ خاں اُن کے کوٹھے پر گئے اور دل دے بیٹھے۔ یہ دونوں ابھی چھوٹی تھیں اور ان کی "مسّی مالی" کی تقریب بھی نہیں ہوئی تھی۔ ۱۲۴۳ھ میں ان دونوں بہنوں کی تقریب مسی مالی ہوئی جس میں مصطفیٰ خاں شریک ہوئے اور اس موقع پر چودہ شعر پر مشتمل ایک مثنوی بھی لکھی جس کے چند شعر یہ ہیں:

دور ایام ہے الم سے نفور　　رات کو عیش ہے تو دن کو سرور
یعنی دو نازنینِ دل آرام　　جن کا ہے رمجو اور جنگلو نام
صبحِ عیش ایک، ایک شام سرور　　روزِ عید ایک، اک شبِ پُر نور
ہیں اگرچہ وہ دونوں مہ پیکر　　ایک بالاتر اُن میں بالاتر
کیا کہوں بزمِ عیش کا عالم　　آئیں دونوں مسّی لگا جس دم
بزم تصویر کا سا ساماں تھا　　تھا یہ مست جو کوئی واں تھا
شیفتہ ہے جو لالہ چینِ سخن　　کہا اُس نے "دو غنچۂ سوسن"
　　۱۲۴۳ھ

مسی مالی کی تقریب کا سال "دو غنچۂ سوسن" سے ۱۲۴۳ھ برآمد ہوتا ہے۔ اس وقت شیفتہ کی عمر بیس سال تھی۔ مسی مالی کے ساتھ ہی رمجو سے ان کے تعلقات قائم ہوئے اور وہ اس کے عشق میں ایسے گرفتار ہوئے کہ سب کچھ بھول گئے۔ اس زمانے میں ان کے اشعار پر نکھار آ گیا تھا اور اپنے دل کی بات شعر کی زبان سے ادا

کرر ہے تھے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

کل شیفتہ سحر کو عجب حالِ خوش میں تھے
آنکھوں میں نشہ اور لبوں پر ترانہ تھا

جس کی شمیم زلف پہ میں غش ہوں شیفتہ
اس نے شمیم زلف سنگھائی تمام شب

ذرا نگاہ کرو شیفتہ کی شوخی کو
دھرا ہے پہلو میں ہنگام کار آئینہ

جب پڑی لذتِ ہم آغوشی
پھر بغل میں کہاں کتاب رہے

برسوں اس سے تعلق رہا اور اس نے شیفتہ سے خوب مال و دولت سمیٹے۔ دلّی کے محلہ چرخہ والوں میں رجّو نے اپنی حویلی بنوائی [۴] جو مشن اسکول دہلی کے برابر آج بھی موجود ہے [۵]۔ ایک شعر میں بھی چرخی والوں کے محلہ کا ذکر آیا ہے:

خودفروشی کا جو ہے اس رشکِ یوسف کو خیال
چرخی والوں کا محلہ مصر کا بازار ہے

رجّو شاعر بھی تھی۔ نزاکت تخلص تھا۔ شیفتہ نے ''گلشن بے خار'' میں شاعری سے زیادہ اس کے حسن و جمال کی تعریف کی ہے [۶]۔ اسی زمانے میں رجو دلّی چھوڑ کر چلی گئی۔ اس کے ہجر میں شیفتہ بدحال ہو گئے جس کا اندازہ ان تین منظوم خطوط سے ہوتا ہے جو انھوں نے بصورتِ مثنوی لکھے تھے۔ پہلے خط میں رجو کا نام بھی آیا ہے:

عاشق سے یہ رَم جو کر گئے تم　　　ہاں اپنے ہی نام پر گئے تم

اس خط میں کیفیتِ ہجر کو جس انداز سے بیان کیا ہے اور ''وصل دشمناں'' اور ''اوروں سے وصال'' کے تصور سے جس طرح وہ پریشان ہیں، اندازہ ہو سکتا ہے کہ شیفتہ کس طرح رجو پر دل و جان سے فریفتہ تھے۔

اب تازہ رقیب شاد ہوں گے　　　ہم کا ہے کو تم کو یاد ہوں گے

رجو نے جا کر خط بھی نہ بھیجا۔ اس عالم بے قراری میں وہ خود بھی دلّی چھوڑ کر چلے گئے اور لکھا کہ جب تم آؤ گی تو ہم بھی جبھی آئیں گے۔ دوسرے خط میں اضطراب و بے قراری اور بڑھ گئی ہے:

شعلہ ہائے فغاں نے پھونک دیا　　　ہائے سوز نہاں نے پھونک دیا

غزل کے بہت سے اشعار بھی اسی عشق کی طرف اشارہ کر رہے ہیں:

ہم سے اُسے معاملہ تھا جان و جسم کا
ہرگز ملا نہ گاہ ہوا ہائے جب سے دُور

رہتے تھے ہم جن سے مثالِ ورق وحرف
اب ان کی رہا کرتے ہیں تحریر کے مشتاق

محولہ بالا کلیاتِ شیفتہ کی غزل نمبر ۶۱ بھی اسی ہجر کی جاں سوز کیفیت کا اظہار کر رہی ہے۔ اس عشق کا شیفتہ کی شاعری پر بہت گہرا اثر پڑا۔ شیفتہ کے جو متعدد عشقیہ اشعار آج بھی متاثر کرتے ہیں وہ سب اسی عشق کے واقعیاتی اظہار اور گہرے عشقیہ تجربوں کی وجہ سے ہیں۔ شیفتہ کی والدہ اور نانی دونوں اس کے اضطراب اور کرب سے پریشان تھیں۔ ان حالات میں انھوں نے بیٹے سے کہا کہ وہ حج کے لیے جانا چاہتی ہیں۔ غم زدہ شیفتہ کے لیے بھی یہی راستہ تھا:

آغاز عمر ہی میں ہے ہم کو خیالِ حج
دلّی جو شیفتہ ہے دیارِ عرب سے دُور

اور تیاری کے بعد ۱۷ر ذی الحجہ ۱۲۵۴ھ/ ۱۸۳۹ء کو دہلی سے حج کے لیے روانہ ہو گئے اور دو سال چھ دن بعد ۲۳ر ذی الحجہ ۱۲۵۶ھ/ ۱۵ر فروری ۱۸۴۱ء کو جب واپس آئے تو بالکل بدل چکے تھے اور روزہ نماز، اوراد و وظائف ان کے معمول بن چکے تھے:

اب کچھ ہمیں غنا سے تعلق نہیں رہا
جوش و تپش کو بار نہیں اس مقام میں

اے شیفتہ ہم جب سے کہ آئے ہیں حرم سے
شوقِ صنم و خواہشِ صہبا نہیں رکھتے

حج کے بعد دو سانحوں سے شیفتہ کو اور گزرنا پڑا اور وہ یہ کہ حج کے بعد وہیں مکۂ معظمہ میں چار دن کے فصل سے والدہ اور نانی اللہ کو پیاری ہو گئیں۔ ''سفرنامہ'' میں شیفتہ نے ان سانحوں کا ذکر کیا ہے۔ ان سب سنین سے جو رجو وشیفتہ کے تعلق سے اوپر درج ہوئے ہیں قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ رجو سے ان کے تعلقات ''مسی مالی'' کے سال ۱۲۴۴ھ سے لے کر ۵۳-۱۲۵۲ھ تک قائم رہے جب وہ اچانک دہلی چھوڑ کر چلی گئی اور ان کے منظوم خطوط کا جواب تک نہیں دیا۔ رجو نزاکت کا نام شیفتہ کے تعلق سے آج بھی باقی ہے اور اس کا ذکر کئی اور تذکروں مثلاً تذکرۃ النساء از درگا پرشاد نادر، تالیف ۱۸۷۵ء۔ تذکرہ بہارستان ناز از حکیم فصیح الدین رنج مطبوعہ ۱۸۶۴ء۔ قدیم شاعراتِ اردو از ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، طبع ۱۹۹۶ء تذکرہ گلدستۂ نازنیناں از عبدالکریم، طبع ۱۸۴۵ء۔ تذکرہ گلستانِ بے خزاں از قطب الدین باطن وغیرہ تالیف ۳۹-۱۸۴۵ء، مطبوعہ ۱۸۷۵ء وغیرہ میں آیا ہے۔

شیفتہ بہت ذکی اور ذہین انسان تھے [۷] رواج زمانہ کے مطابق انھوں نے اپنے وقت کے بہترین اُستادوں سے تعلیم پائی۔ میاں جی مالا مال سے عربی وفارسی زبانوں پر قدرت حاصل کی اور فقہ وحدیث کے ساتھ دوسرے علوم متداولہ بھی حاصل کیے۔ ان کے خطوط اور تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ حصولِ علم کا

شوق قدرت سے ان کو ودیعت ہوا تھا۔ جب وہ حج پر روانہ ہوئے تو راستے میں نہ صرف وہ مختلف صاحبانِ علم و ادب سے ملاقات کرتے ہوئے گئے بلکہ جب مکہ معظمہ اور مدینہ منورہ پہنچے تو وہاں بھی اہلِ علم سے ملاقات کی۔ اپنے سفرنامۂ حج (رہ آورد) میں اپنے چند استادوں کے نام بھی دیے ہیں مثلاً سورت میں وہ اپنے استاد حضرت مولانا محمد نور کے مزار پر گئے اور خوب روئے اور لکھا کہ ''مولانا مرحوم (وفات شعبان ۱۲۵۲ھ) میرے استادوں میں تھے اور مجھ سے اس قدر محبت رکھتے تھے کہ اس سے زیادہ ناممکن ہے۔ وطن شریف ان کا دہلی تھا'' [۸]۔ یہ بھی لکھا ہے کہ مکہ معظمہ میں شیخ عبداللہ سراج سے بہت فیض حاصل ہوا۔ تبرکاً صحاح کے ابتدائی حصے میں نے اُن سے پڑھے'' [۹]۔ شیخ محمد عابد سندھی سے مدینہ منورہ میں درس لیا۔ لکھا ہے کہ تبرکاً اکثر حدیث کی کتابوں کے بعض مقامات میں نے اُن سے پڑھے اور روایت کرنے کی اجازت ان سے حاصل کی [۱۰]۔

مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''علوم رسمی سے کماینبغی آگاہ اور فنون متداولہ میں کامل دست گاہ، اصنافِ سخن میں قدرت تمام اور فنونِ شتیٰ میں مہارت تام'' [۱۱]۔

شیفتہ بزرگانِ دین سے عقیدت رکھتے تھے۔ دہلی میں شاہ محمد اسحٰق محدث سے بیعت کر کے ان کے مرید ہوئے۔ ان کے بعد شاہ غلام علی نقش بندی سے اور پھر شاہ عبدالغنی مجددی سے کسبِ فیض کر کے مسندِ خلافت حاصل کی۔

حج کے بعد اُن کی زندگی کا رُخ اور اُن کی سوچ بدل گئی تھی۔ زیادہ وقت عبادت و ریاضت میں گزرتا تھا۔ لیکن شعر و شاعری اور علم و ادب سے اُن کی واضح دلچسپی برقرار تھی۔ ان کا گھر علم و ادب کا مرکز تھا۔ اس دور کے بیشتر شعرائے کرام اور اہلِ علم و ادب سے ان کے دوستانہ مراسم تھے۔

معاصر تاریخوں اور روزناموں وغیرہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں وہ باغیوں کے ساتھ تھے۔ اس زمانے میں جہانگیر آباد بھی غیر محفوظ تھا۔ وہ اُسے چھوڑ کر خان پور چلے گئے اور ان کے پیچھے ٹھاکروں نے قلعہ جہانگیر آباد کو لوٹ کر آگ لگا دی اور وہاں دوسرے سامان کے ساتھ ان کا کتب خانہ اور ان کے مسودات بھی جل کر راکھ ہو گئے۔ اسی زمانے میں رامپور کی فوج نے جو وہاں سے گزر رہی تھی، ٹھاکروں کو بے دخل کیا اور شیفتہ کو دوبارہ قبضہ دلوا دیا۔ جب بغاوت کی آگ ٹھنڈی پڑی اور انگریزوں کا اقتدار بحال ہوا تو اُن پر بغاوت کا مقدمہ چلا سات سال قید ہوئی اور ساری جائیداد ضبط اور پنشن موقوف کرنے کا حکم جاری ہوا۔ یہ اُن کی زندگی کا بہت خراب دور تھا۔ نواب صدیق حسن خاں کی کوشش، سفارش اور مدد سے وہ بلا آخر اس بلا سے چھوٹے جس کا ذکر نواب صدیق حسن خان نے، شیفتہ کے ایک خط کے ساتھ، اپنے تذکرے ''شمع انجمن'' میں حسرتی کے ذیل میں کیا ہے [۱۲]۔

میرزا غالب نے اپریل ۱۸۵۸ء کو حکیم غلام نجف خاں کے نام ایک خط میں لکھا کہ ''مصطفیٰ خاں کا حال سنا ہوگا۔ خدا کرے کہ مرافع میں چھوٹ جائے ورنہ حبسِ ہفت سالہ کی تاب اس ناز پروردہ میں کہاں'' [۱۳]۔ گویا سزا کا فیصلہ اپریل ۱۸۵۸ء سے پہلے ہو چکا تھا۔ غالب ہی کے ایک اور خط بنام میر مہدی مجروح

مورخہ بدھ، ۲رفروری ۱۸۵۹ء سے شیفتہ کی رہائی کا پتا چلتا ہے: [۱۴] ''نواب مصطفیٰ خاں بہ میعاد سات برس کے قید ہو گئے تھے، سو ان کی تقصیر معاف ہوئی اور اُن کو رہائی ملی۔ صرف رہائی کا حکم آیا ہے۔ جہانگیر آباد کی زمین داری اور دلّی کی املاک اور پنشن کے باب میں ہنوز کچھ حکم نہیں ہوا۔ ناچار وہ رہا ہو کر میرٹھ ہی میں ایک دوست کے مکان میں ٹھہرے ہیں۔ بہ مجرد استماع اس خبر کے، ڈاک میں بیٹھ کر میرٹھ گیا۔ ان کو دیکھا۔ چار دن وہاں رہا۔ پھر ڈاک میں اپنے گھر آیا''۔ غالب کے خطوط سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ کم و بیش نو دس مہینے یعنی اپریل ۱۸۵۸ء تا جنوری ۱۸۵۹ء وہ قید میں رہے۔ ایک شعر میں شیفتہ نے اس طرف اشارہ بھی کیا ہے:

اب کے ارادہ ملکِ عدم کا ہے شیفتہ
گھبرا گئے کہ ایک جگہ کیا بسر کریں

اس کے بعد وہ زیادہ تر جہانگیر آباد میں رہے یا میرٹھ میں۔ دلّی بہت کم جاتے تھے

ویرانے کی مانند ذرا جی نہیں لگتا
ہر چند کہ ہے شیفتہ دلّی وطن اپنا
گاؤں بھی ہم کو غنیمت ہے کہ آبادی تو ہے
آئے ہیں ہم سخت پُر آشوب صحرا دیکھ کر

۱۸۵۷ء کے بعد ان کی اُلجھنیں اور پریشانیاں بڑھ گئی تھیں۔ اسی کے ساتھ ذیابیطس کی بیماری نے زور پکڑ لیا۔ اُن کے پھوڑے کی جراحی کا ذکر بشیر الدین احمد دہلوی نے اپنی تصنیف میں کیا ہے کہ ''دہلی میں نواب صاحب کو مرضِ سرطان (کاربنکل) عارض ہوا۔ ڈاکٹر آپریشن کیا کرتا تھا اور ناقص حصہ گوشت کاٹا کرتا تھا'' [۱۵] غالب نے ۱۴راکتوبر ۱۸۶۳ء کے ایک خط بنام تفتہ میں لکھا کہ ''نواب مصطفیٰ خان صاحب یہاں آئے ہوئے ہیں۔ ایک ملاقات اُن سے ہوئی ہے۔ ابھی یہیں رہیں گے۔ بیمار ہیں۔ احسن اللہ خاں معالج ہیں۔ فصد ہو چکی ہے۔ جونکیں لگ چکی ہیں۔ اب مسہل کی فکر ہے۔ سوا اس کے سب خیریت ہے'' [۱۶]۔ ذیابیطس کا مرض آ کر جاتا نہیں ہے اور نئی نئی بیماریوں کو جنم دیتا رہتا ہے۔ شیفتہ کی صحت مسلسل گرتی رہی اور ۱۲۸۶ھ مطابق ۱۸۶۹ء میں، مرزا غالب کی وفات ۱۵رفروری ۱۸۶۹ء کے چند ماہ کے اندر اندر، دہلی کے کوچہ چیلان والے مکان میں وفات پا گئے۔ وفات کے وقت قمری سال کے حساب سے ۶۲ سال اور عیسوی سال کے مطابق ۶۰ سال عمر پائی۔ ہفت روزہ اکمل الاخبار مورخہ ۶راکتوبر ۱۸۶۹ء کے شمارے میں اُن کی وفات کی خبر شائع ہوئی [۱۷] اور حضرت نظام الدین اولیاء کے مزار کے قریب اپنی خاندانی حظیرہ میں دفن ہوئے۔ اخبار کی خبر سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ ستمبر کے آخری یا اکتوبر ۱۸۶۹ء کے پہلے ہفتے کی کسی تاریخ کو انھوں نے وفات پائی۔ متعدد شعرا نے قطعاتِ تاریخ وفات کہے جن میں قرآن مجید کی آیت سے نکالی ہوئی الطاف حسین حالی کی یہ تاریخ شیفتہ کی قبر پر لگے کتبہ پر کندہ ہے:

''وجزاھم بما صبروا جنات وحریرا'' (۱۲۸۶ھ)

شیفتہ اس دور کی ایک ایسی ہر دل عزیز و ممتاز شخصیت تھے کہ جو معاشرے میں عزت واحترام کی نظر سے دیکھی جاتی تھی۔ خود بھی ایک شعر میں یہی کہا ہے کہ:

میں شیفتہ ہوں عزیزِ دلہا　　شیریں گفتار و خوش نوا ہوں

وہ یار وفادار اور نیک خو انسان تھے۔ دوستوں کو تکلیف میں دیکھتے تو ان کی مدد کرتے۔ برے وقت میں جب غالب ۱۸۴۷ء میں قید ہوئے تو جیسی بروقت مدد شیفتہ نے کی وہ ہمیشہ یاد رہے گی۔ نواب سید محمد صدیق حسن خان طلبِ علم کے لیے دہلی آئے تو دو سال تک ان کے گھر پر ہی اقامت پذیر رہے۔ صدیق حسن خاں نے اپنے تذکرے میں یہ بھی لکھا ہے کہ اس کے بعد وہ مجھے ساری عمر خط وکتابت سے یاد اور شاد فرماتے رہے[۱۸]۔ نوجوان حالی بطور مصاحب ۱۸۶۳ء میں شیفتہ سے وابستہ ہوئے اور وفات ۱۸۶۹ء تک اسی طرح ان سے وابستہ رہے۔ شیفتہ اُن کا ہر طرح سے خیال رکھتے تھے۔ رمضان شریف میں جب شیفتہ دلی سے جہانگیر آباد چلے جاتے تو حالی بھی پانی پت چلے جاتے تھے۔ شیفتہ کے نام واحد اُردو خط مورخہ ۶ر فروری ۱۸۶۵ء میں غالب نے لکھا کہ ''بہ جمیعت خاطر روزہ رکھتے ہوں۔ سوا پان کے کوئی خیال اور مولوی الطاف حسین (حالی) کے فراق کے سوا کوئی وجہ ملال نہ ہو'' [۱۹] غالب شیفتہ کو بھائی صاحب کہتے تھے اور ان کی دل سے عزت کرتے تھے۔ وہ مسدس جو قید کے زمانے میں غالب نے لکھا اور شیفتہ کا ذکر جس محبت سے کیا وہ غالب کے دل کی آواز تھی:

مصطفیٰ خاں کہ دریں واقعہ غم خوارِ من است
گر بمیرم چہ غم از مرگ، عزادارِ من است

غالب شیفتہ کی فارسی دانی کے بھی مداح تھے اور انھیں اس دور کے بڑے فارسی دانوں میں شمار کرتے تھے۔ شیفتہ کی مدح میں غالب کا قصیدہ بھی ان کے دل ہی کی آواز ہے جس سے شیفتہ کی شخصیت کے خدوخال اُبھر کر سامنے آتے ہیں۔ ''گلشن بے خار'' لکھتے وقت شاعری اور شاعروں کے بارے میں نوجوان شیفتہ کی ذاتی رائے سے کتنا ہی اختلاف کیوں نہ کریں، یہ بات اہم ہے کہ انھوں نے جن شاعروں کے بارے میں رائے دی ہے وہ صحیح یا غلط اُن کی اپنی رائے ہے جسے جرأت کے ساتھ انھوں نے پیش کیا ہے۔ جب ''برہانِ قاطع'' کے تنازع میں بات بڑھ کر پیچیدہ ہوگئی تو غالب نے شیفتہ کی بھی مدد حاصل کی اور لفظوں کی بحث میں، سند کے طور پر، ان کا فتویٰ پیش کیا۔ صاحب گلشنِ ہمیشہ بہار نے انھیں ''نکتہ سنج، زبان داں، در نظم ونثر یکتائے زماں......'' [۲۰] لکھا ہے۔ ''یادگارِ غالب'' میں مولانا حالی نے جواُن کے بارے میں لکھا تھا کہ ''شعر کا جیسا مذاق ان کی طبیعت میں پیدا کیا گیا تھا ویسا بہت کم دیکھنے میں آیا ہے۔ لوگ ان کے مذاق کو شعر کے حسن وقبح کا معیار جانتے تھے۔ ان کے سکوت سے شاعر کا شعر خود اس کی نظر سے گر جاتا تھا اور ان کی تحسین سے اس کی قدر بڑھ جاتی تھی'' [۲۱]۔ حالی کی یہ رائے شیفتہ کی نوجوانی کے زمانے سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ ۱۸۶۳، ۱۸۶۶ء میں

جب وہ شیفتہ سے وابستہ ہوئے اور وفات ۱۸۶۹ء تک انھیں دیکھا، پرکھا، سمجھا تو یہ رائے اس شیفتہ کے بارے میں قائم کی جو ''گلشن بے خار'' یا رجوِ نزاکت والے شیفتہ نہیں تھے بلکہ پختہ ذہن کے بالغ نظر، جہاں دیدہ اور صاحبِ علم انسان تھے۔ ان کے مذاقِ سخن میں سنجیدگی اور فارسی و اردو شاعری کی روایت کی رچاوٹ شامل تھی۔ ان کا مطالعہ وسیع تھا۔ کتب بینی کا شوق تھا جس کا اندازہ ان کے سفرنامۂ حج سے بھی ہوتا ہے۔ نوجوانی میں اُن میں طبقاتی احساس زیادہ تھا۔ وہ طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے۔ بڑے باپ کے بیٹے، سرکار کے پنشن یافتہ اور جاگیردار تھے۔ یہ احساس اس دور کے تہذیبی شعور میں رسابسا ہوا تھا۔ وہ نوجوانی میں شعرا اور شاعری کو اسی نظر سے دیکھتے تھے۔ وہ عوام کو خواص سے کم تر جانتے تھے۔ میر حسن کی مثنوی کے بارے میں جو رائے انھوں نے دی ہے یا نظیر اکبرآبادی کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ اسی طبقاتی شعور کا اثر ہے۔ وہ ''روایت پسند'' انسان تھے۔ انھوں نے شاعری میں کوئی ''تجربہ'' نہیں کیا۔ وہ شاعری کو ایک سنجیدہ، شریفانہ، مہذب و متین سرگرمی سمجھتے تھے۔ یہی وجہ تھی کہ انشااللہ خاں انشا نے جو تجربے نثر و شاعری میں کیے انھیں وہ ہزل و پھکڑپن سمجھ کر ناپسند کرتے تھے۔ لیکن وقت کے ساتھ ساتھ ان کا ذہنی منظر بدلتا رہا اور ان کے مذاقِ سخن اور تنقیدی رائے کا وقار قائم ہوتا گیا۔ حالی کی رائے اسی دور سے تعلق رکھتی ہے جسے سند کا درجہ حاصل ہو گیا تھا۔

شیفتہ نیک دل انسان تھے۔ عجز و انکسار ان کے مزاج میں شرافت کا رنگ گھولتا تھا۔ وہ طبع غیور رکھتے تھے۔ حج کے بعد عبادت و ریاضت اور شرع کی پابندی ان کے معمولِ حیات تھے جس کے کئی واقعات نظامی بدایونی نے کلیاتِ شیفتہ وحسرتی کے اپنے مقدمہ میں درج کیے ہیں [۴۳]۔ قطب الدین باطن کے علاوہ جن کے استاد نظیر اکبرآبادی کو ''گلشن بے خار'' میں شاعروں کے زمرے ہی سے خارج کر دیا تھا، اور کوئی معاصر تذکرہ نویس ایسا نہیں ہے خواہ وہ ''طبقات الشعرائے ہند'' کے فیلن و کریم الدین ہوں یا گلستانِ سخن کے مرزا قادر بخش صابر دہلوی ہوں یا ''شمعِ انجمن'' کے مؤلف نواب صدیق حسن خاں ہوں یا ''آثار الصنادید'' کے سرسید احمد خاں ہوں، سب نے شیفتہ کے مذاقِ سخن، شرافت اور شاعری کی تعریف کی ہے:

غالبؔ ز حسرتیؔ چہ سراید کہ در غزل
چوں رو تلاشِ معنی و مضموں نہ کردہ کس

شیفتہ کی شخصیت اس دور میں ایسی گندھی ہوئی ہے کہ جب بھی اس دور کے شعر و ادب کا مطالعہ کیا جائے گا تو غالب، مومن، ذوق، صہبائی، آزردہ، ممنون وغیرہ کے ساتھ شیفتہ کا نام بھی نمایاں طور پر سامنے آئے گا۔ وہ مختلف جہتوں سے اس دور کا حصہ ہیں۔ مغل سلطنت کا چراغ ان کے سامنے گل ہوا۔ ''بغاوت ۱۸۵۷ء'' میں انھوں نے باغیوں کا ساتھ دیا۔ قید و بند و ضبطی جائیداد کا دکھ اٹھایا۔ ان کا گھر علم و ادب کا مرکز تھا۔ ان کے مکان پر مشاعرے ہوتے تھے۔ ''طبقات الشعرائے ہند'' میں ۱۸۴۷ء کے مشاعروں کا ذکر آیا ہے [۴۴] انھوں نے اردو و فارسی دونوں میں شاعری کی، تذکرہ لکھا، سفرنامہ لکھا اور اپنے علم و ادب سے تخلیقی و تصنیفی قوتوں کا لوہا منوایا۔

اس دور کی تہذیب، جس میں ذوق، مومن اور غالب زندہ تھے، آج کی تہذیب سے مختلف تھی۔ اگر اس دور کی تہذیب کی نمائندہ شخصیت کو ڈھونڈھا جائے تو نظر نواب محمد مصطفیٰ خاں شیفتہ وحسرتی ہی پر ٹھہرتی ہے۔ اس دور میں وہ ان رئیسوں میں سے تھے جن کا گھر اس کلچر کا جیتا جاگتا نمونہ تھا۔ اُن کی شخصیت میں اس تہذیب کی وضع داری، رکھ رکھاؤ، اعلیٰ ظرفی، بلند نظری اور ذوقِ شعر کی مثبت قدریں یک جان تھیں۔ جہاں شاعری اس تہذیب کا جزو لاینفک تھی وہاں "عشق" بھی اس کا اہم جزو تھا۔ ساتھ ہی ساتھ صوفیائے کرام سے گہرا تعلق بھی اس تہذیب میں شامل تھا۔ بے پیر شخص اچھی نظر سے نہ دیکھا جاتا تھا۔ مذہب پر اس تہذیب کا پورا ایمان تھا۔ دوسروں کی مدد کرنا شرفا کا شیوہ تھا۔ شیفتہ میں یہ ساری خصوصیات بیک وقت موجود تھیں۔ انھوں نے عشق کیا اور اس تہذیب کے رواج کے عین مطابق طوائف سے کیا۔ انھوں نے شاہ محمد اسحٰق وغیرہ کے ہاتھ پر بیعت کی۔ ادوار و وظائف، نماز روزہ پر پوری طرح عمل پیرا رہے۔ حج بیت اللہ کے لیے گئے اور دو سال چھ دن میں واپس آئے۔ فقہ وحدیث، قرآن وتفسیر سے ان کا ہمیشہ تعلق رہا۔ شعر وسخن کی محفلوں کی وہ زینت رہے۔ دوسروں کے ہاں بھی مشاعروں میں شرکت کرتے تھے۔ فارسی وعربی زبان پر انھیں قدرت حاصل تھی اور اس دور کے طبقۂ خواص کی طرح فارسی زبان وادب اُن کے لیے خاص اہمیت رکھتے تھے۔ اس دور کے اہلِ علم اور شعرا سے ان کے روابط ومراسم قائم تھے۔ جو دلّی آتا وہ عام طور پر اُن سے ضرور ملتا۔ خواہ وہ عبدالغفور خاں نساخ ہوں یا "تذکرۂ غوثیہ" والے سید غوث علی شاہ قلندری پانی پتی ہوں۔ ان کی شخصیت و کردار کا ارتقا بھی اس زمانے کے شرفا کی طرح ہوا۔ نوجوانی میں عاشقِ شاہد باز رہ کر جوانی ہی میں عرفان حاصل کرنے میں لگ گئے۔ اُن کے مرشد شاہ عبدالغنی مجددی لوگوں کی اصلاحِ احوال کے لیے ان کے پاس بھیجتے تھے۔ کریم الدین نے لکھا ہے کہ "وہ امرائے شاہجہاں آباد سے بڑے امیر تھے" [۲۵]۔ ان کا نہ صرف غالب مومن، آزردہ، صہبائی، نیر درخشاں، وحشت وتسکین وغیرہ وغیرہ سے تعلقِ خاطر تھا۔ بلکہ نئی نسل کے ۲۶ سالہ الطاف حسین حالی ۱۸۶۳ء سے وفات ۱۸۶۹ء تک ان کے مصاحب رہے اور ان کے "اثر" کو ادب وشعر میں قبول کر کے نئی شاعری کی بنیاد ڈالی جس کا اعتراف نہ صرف "یادگارِ غالب" میں بلکہ ایک شعر میں بھی کیا ہے:

حالی سخن میں شیفتہ سے مستفیض ہوں　　　شاگرد میرزا کا، مقلد ہوں میر کا

اس طرح شیفتہ گزرتے ہوئے اور آنے والے دور کے درمیان ایک کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔ وہ سرسید کی سائنٹفک سوسائٹی کے رکن بھی تھے۔ غالب اُن کے مذاقِ سخن کے حد درجہ قائل تھے۔ جیسا کہ غالب کے اردو فارسی خطوط اور اس شعر سے بھی واضح ہوتا ہے:

غالب بہ فنِ گفتگو ناز دبدیں ارزش کہ او
ننوشت در دیوانِ غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نہ کرد

حالی نے اپنے ذہن اور اپنی سوچ پر شیفتہ کے اثرات کا اعتراف کھلے دل سے کیا ہے:

دراصل مرزا (غالب) کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا جو نواب صاحب مرحوم (شیفتہ) کی صحبت سے ہوا۔ وہ مبالغے کو ناپسند کرتے تھے اور حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کرنا اور سیدھی سادی اور سچی باتوں کو محض حسنِ بیان سے دل فریب بنانا، اسی کو منتہائے کمالِ شاعری سمجھتے تھے۔ چھچھورے اور بازاری الفاظ و محاورات اور عامیانہ خیالات سے شیفتہ اور غالب دونوں متنفر تھے'' [۳٦]

یہی خیالات شیفتہ کی اپنی شاعری میں رنگ بھرتے ہیں جس کا ذکر شیفتہ نے اپنی ایک قطعہ بند غزل کے دو شعروں میں یوں کیا ہے:

یہ بات تو غلط ہے کہ دیوانِ شیفتہ
ہے نسخۂ معارف و مجموعۂ کمال
لیکن مبالغہ تو ہے البتہ اس میں کم
ہاں ذکر خد و خال اگر ہے تو خال خال

شیفتہ کے حالات زندگی اور شخصیت کے مطالعہ کے بعد اب ہم ان کی تصانیف کا مطالعہ کریں گے تاکہ پھر ان کی شاعری کا مطالعہ کیا جا سکے۔

تصانیف:

(۱) گلشن بے خار:

''گلشن بے خار'' اردو شعرا کا تذکرہ ہے جس میں تراجم فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں اور انتخاب کلام اردو اشعار پر مشتمل ہے۔ انتخاب صرف غزلیات سے دیا گیا ہے۔ لیکن جرأت، میر حسن، حیران، درد، دل سوز، سودا، محمد علی فدوی، مرزا کامل بیگ کامل کے قطعات بھی شامل ہیں جن کی کل تعداد تقریباً بارہ ہے۔ ''گلشنِ بے خار'' کی ابتدا و انتہا کے بارے میں شیفتہ نے لکھا ہے کہ:

''ابتدائے ایں کارنامہ در ابتدائے سال ہزار و دو صد و چہل و ہشت از ہجرت بودہ و انتہا در انتہائے ہزار و دو صد و پنجاہ۔ ''بسملہ منتخب زیب'' (۱۲۴۸ھ) تاریخ آغاز ست و ''الحمد للہ علیٰ حصول المقاصد والشکر لہ'' (۱۲۵۰ھ) تاریخ اتمام...... امروز اشہب تیز گام عمر رواں بست و شش مرحلہ طے کردہ......'' [۱]

گویا یہ تذکرہ ۱۲۴۸ھ میں، جب شیفتہ ۲۴ سال کے تھے، شروع ہوا اور ۱۲۵۰ھ میں جب شیفتہ ۲٦ سال کے تھے، پورا ہوا لیکن ''گلشن بے خار'' کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس تذکرے میں ۱۲۵۰ھ کے بعد بھی اضافے یا کمی بیشی ہوتی رہی مثلاً:

(۱) انشا اللہ خاں انشا کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''مرگ اور ابست سال سپری شدہ'' [۲] انشا کی وفات ۱۲۳۲ھ میں ہوئی۔ اس میں اگر بیس جوڑ دیے جائیں تو ۱۲۵۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گویا یہ بات ۱۲۵۲ھ میں تذکرے میں شامل ہوئی۔

(۲) رنگین کے ترجمے میں لکھا ہے کہ: ''بعد پایانِ آمدنِ ایں تذکرہ عمرش بسر آمد و کان ذلک فی شہر جمادی الثانی سنہ ہزار و دوصد و پنجاہ و یک، ہشتاد سال زندگانی کرد'' [۳] اس سے معلوم ہوا کہ یہ ترجمہ ۱۲۵۱ھ میں لکھا گیا یا اس سال اس میں ترمیم و اضافہ کیا گیا۔ رنگین کا سالِ وفات جمادی الثانی ۱۲۵۱ھ مطابق اکتوبر ۱۸۳۵ء ہے۔

(۳) ناسخ کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''بعد مدتے از ترتیب و تبییض ایں رسالہ پدید آمد کہ دیوانے دیگر از افکار وقادش فراہم آمدہ و ہم در شہر رسیدہ'' [۴] گویا یہ تحریر ۱۲۵۰ھ کے ایک مدت بعد، شامل ہوئی۔

(۴) مومن نے اس تذکرے کی سالِ تالیف کے چار قطعاتِ تاریخ کہے جن سے ۱۲۵۰ھ برآمد ہوتا ہے [۵]۔ لیکن غالب نے جو قطعۂ تاریخ لکھا، اُس کے اِس مصرع ''جوئے ہائے آب ہم در گلشنِ بے خار ہست'' (جوئے ہائے آب = ۳۸، +گلشن بے خار ۱۲۱۳ = ۱۲۵۱ھ) سے ۱۲۵۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۵) گلشنِ بے خار کا مبیضہ جیسا کہ کاتب نے لکھا ہے کہ ''دوم شہر شوال المکرم یک ہزار و دوصد و پنجاہ و دو از ہجرت سرور انبیا ۲ر شوال ۱۲۵۲ھ......'' [۶]

ان شواہد کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ تذکرہ ۱۲۵۱ھ میں مکمل ہوا۔ اس کی نقل ۱۲۵۲ھ میں تیار ہوئی اور ۱۲۵۳ھ یہ شائع ہوا۔

اس تذکرے کا پہلا ایڈیشن مطبع لیتھوگریفک دہلی اخبار آفس سے بہ اہتمام مولوی محمد باقر ۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء شائع ہوا۔ دوسرا ایڈیشن ۱۲۵۹ھ/ ۱۸۴۳ء دہلی اردو اخبار پریس سے، پہلے ایڈیشن کی غلطیوں کی تصحیح کے بعد، شائع ہوا۔ تیسرا ایڈیشن رمضان المبارک ۱۲۹۱ھ/ اکتوبر ۱۸۷۴ء میں نول کشور لکھنؤ سے چھپا اور چوتھا ایڈیشن بھی مطبع نول کشور سے شعبان ۱۳۲۸ھ/ اگست ۱۹۱۰ء میں چھپا۔ اس کے بعد قابلِ ذکر ایڈیشن وہ ہے جو ۱۹۷۳ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا جسے کلب علی خاں فائق رامپوری نے مرتب کیا۔ اس کا متن ۱۸۷۴ء کے نول کشوری ایڈیشن پر مبنی ہے۔ جس کی تصحیح نسخۂ دہلی طبع دوم ۱۲۵۹ھ/ ۱۸۴۳ء سے کی گئی ہے۔ اس ایڈیشن میں ساری تقاریظ، قطعات تاریخ اور کتبۂ کاتب وغیرہ بھی شامل ہیں۔ لیکن شعرا کی تعداد ۶۷۱ دی گئی ہے۔ قاضی عبدالودود نے شعرا کی تعداد ۶۷۶ بتائی ہے اور لکھا ہے کہ نسخۂ کتب خانہ مشرقیہ پٹنہ میں مرزا مظہر کے ترجمے کے مقابل حاشیے پر مظہری کا ترجمہ دیا گیا ہے جو اس تعداد میں شامل نہیں ہے مگر قاضی صاحب کی تعدادِ شعرا میں نعمی، نعیم، نعمت، نکہت، نوا شامل ہیں۔ یہ وہ شعرا ہیں جو کتابت یا طباعت کی غلطی کی وجہ سے شامل ہونے سے رہ گئے ہیں اگر ان کو بھی شامل کر لیا جائے تو شعرا کی تعداد ۶۷۶ اور اگر مظہری کو بھی شامل کر لیا جائے تو شعرا کی تعداد ۶۷۷ ہو جاتی ہے۔ قاضی صاحب نے ان چھ شعرا کے تراجم مع انتخابِ کلام اپنے

مضمون میں درج کر دیے ہیں [۷]۔

شیفتہ نے یہ تذکرہ، جیسا کہ ''دیباچہ'' میں بتایا ہے، ایک عزیز دوست کی فرمائش پر تالیف کیا اور تذکرے کی تالیف کے دوران درج ذیل باتوں کا خیال رکھا:

(۱) اس میں پسندیدہ و دل آرا اشعار جمع کیے جائیں۔

(۲) صرف شعرا کی تعداد پر زور نہ دیا جائے، اسی لیے بہت سے شعرا، جن کے کلام میں ''سامعہ فریب'' اشعار نہیں تھے، تذکرے میں شامل نہ ہو سکے لیکن مشاہیر شعرا میں ایسے بہت کم ہیں جن کے ہاں اچھے اشعار نہ ملتے ہوں۔ اس لیے وہ سب شاملِ تذکرہ کیے گئے۔

(۳) یہ بھی بتایا ہے کہ جھوٹے دعوے داروں کا اگر ان اوراق میں ذکر نہ ملے تو اسے میری ناواقفیت یا جہالت پر محمول نہ کیا جائے۔

(۴) اگر کسی شیریں خیال شاعر کا ذکر اس میں نہ ملے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اُس کا کلام میری دست رس سے باہر تھا۔

(۵) یہ بھی واضح کیا ہے کہ کسی سے دوستی یا کسی کی دشمنی کا کوئی اثر، اہلِ صفا کے دل کی طرح، اس بیاض میں نظر نہ آئے گا۔ گویا یہ تذکرہ جانب داری و تعصب سے پاک ہے۔

(۶) یہ بھی بتایا ہے کہ اس تذکرے میں اختصار سے اس لیے کام لیا گیا ہے تا کہ پڑھنے والوں میں ملالت اور اکتاہٹ پیدا نہ ہو۔ البتہ اچھے اشعار کو شامل کرنے میں بخل سے کام نہیں لیا گیا ہے۔

(۷) یہ بھی بتایا ہے کہ تراجم میں شعرا کے نام حروفِ تہجی کے اعتبار سے اور انتخابِ کلام میں شعر کا آخری حرف لے کر (ترتیب دیوان کی طرح) تذکرے کو ترتیب دیا گیا ہے اور قلتِ فرصت و کثرتِ اشغال کی وجہ سے صرف غزل کے اشعار شامل کیے گئے ہیں۔

(۸) اس تذکرے کا نام ''گلشنِ بے خار'' اس لیے رکھا ہے کہ یہ خس و خاشاک اور کوڑے کرکٹ سے پاک ہے۔

شیفتہ نے ''دیباچہ'' میں یہ نہیں بتایا کہ ''گلشن بے خار'' مرتب کرتے وقت انھوں نے کون کون سے دوسرے تذکروں سے استفادہ کیا ہے۔ ''گلشن بے خار'' کے مطالعے سے چند تذکروں کے نام ضرور سامنے آتے ہیں مثلاً:

(۱) اعظم الدولہ کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''تذکرۂ مبسوطے مشتمل بر اشعار ریختہ گویانِ ماتقدم و تا خر نوشتہ، بہ نظر رسیدہ'' [۸] اور بار بار اپنے تذکرے میں اس تذکرے کا، جس کا نام ''عمدۂ منتخبہ'' ہے، حوالہ دیا ہے۔ مثلاً دیکھیے تراجم: مرزا احسن، حسن، دوست، علی محمد خاں علی، مرزا قطب علی بیگ فگار، منعم اور واصف وغیرہ۔

(۲) سودا کے ترجمے میں مفتی صدر الدین آزردہ کے تذکرے کا حوالہ دیا ہے اور لکھا ہے کہ آزردہ

نے در تذکرۂ خود کہ بہ اعجاز و اختصارِ تمام در حالِ اربابِ نظم ریختہ نوشتہ است، تحتِ ترجمۂ میر تقی المتخلص بہ میر در شرح کلام وے حیث قال: پستش اگر چہ اندک پست لیکن بلندش بسیار بلند'' [۹] اس سے معلوم ہوا کہ یہ تذکرہ بھی شیفتہ کے پیش نظر رہا [۱۰]۔

(۳) عاشقی، آغا حسین قلی خاں کے تذکرے ''نشترِ عشق'' کا ذکر کیا ہے کہ ''مشتمل بر اشعار فارسی از نظر گذشتہ'' [۱۱]

(۴) لطف، مرزا علی کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''تذکرہ در حال ریختہ گویاں بہ زبانِ ریختہ نوشتہ است، بہ نظر رسید و ایں اشعارش از انتخابش انتخاب گردید'' [۱۲]

(۵) محزوں، عالم شاہ کے ترجمے میں لکھا ہے: ''مصحفی کہ او را از امروہہ دانستہ، از وادیِ تحقیق برکراں اُفتادہ دریں جا بہ حکم اہل البیت ادری مافی البیت، سخن شرف الدین مسرور مقبول است کہ وے را از خویشان است و قیام محزوں در امروہہ، مصحفی را منشا خطا گشتہ'' [۱۳] اس سے معلوم ہوا کہ مصحفی کے اردو شعرا کے دو تذکرے یعنی ''تذکرۂ ہندی'' و ''ریاض الفصحا'' بھی ان کی نظر سے گزرے تھے۔ محشر اور مہلت کے ترجموں میں شیفتہ نے ''تذکرۂ ہندی'' از مصحفی سے استفادہ کیا ہے۔ خود مصحفی کے ترجمے میں یہ بھی لکھا ہے کہ: ''شش دیوانِ ریختہ و دو تذکرہ تمام کردہ و دو دیوانے در فارسی و تذکرہ (عقد ثریا) ہم دارد'' [۱۴]۔

(۶) میر محمد حسین کلیم کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''ایں اشعار از سفاین و تذکرہ ہا انتخاب و ثبت اُفتاد'' [۱۵] اس سے معلوم ہوا کہ شیفتہ نے ان تذکروں کے علاوہ بیاضوں اور سفینوں سے بھی استفادہ کیا ہے۔

(۷) محزوں کے ترجمے میں شرف الدین احمد مسرور کے تذکرے کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے: ''اشعارِ ریختہ بہ عبارت ریختہ گرد آوردہ است'' [۱۶] مسرور غلام محی الدین عشق و مبتلا میرٹھی، صاحب تذکرہ ''طبقاتِ سخن'' کے بیٹے تھے۔

یہ وہ تذکرے ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ شیفتہ نے ''گلشن بے خار'' مرتب کرتے وقت ان سے استفادہ کیا تھا لیکن ایسے حوالے بھی ملتے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ چند دوسرے تذکرے بھی ان کی نظر یا علم میں تھے مثلاً

(۸) غضنفر کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''اربابِ تذکرہ نوشتہ اند'' اربابِ تذکرہ میں مصحفی، اعظم الدولہ سرور اور مرزا علی لطف شامل کیے جا سکتے ہیں۔ قاسم کے ''مجموعۂ نغز'' کو اس لیے بھی شامل نہیں کیا جا سکتا کہ شیفتہ نے قدرت اللہ قاسم کے ذیل میں خود لکھا ہے کہ ''تذکرہ در حالِ فکر ریختہ نگاشتہ است و بہ ملاحظہ نہ رسیدہ'' [۱۷]۔

[۹] اسی طرح خوب چند ذکا دہلوی اور ان کے تذکرے ''عیار الشعرا'' کے بارے میں لکھا ہے کہ ایک دن ذکا نے مجھ سے دورانِ ملاقات خود کہا تھا کہ ''تذکرہ در ریختہ نوشتہ ام، ملاحظہ نہ شد'' [۱۸]۔

[۱۰] اسی طرح شورش عظیم آبادی کے ذیل میں ان کے تذکرے کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ

''گویند کہ رنگِ تذکرۂ موزونانِ ریختہ، ریختہ است'' [۱۹]۔ لفظ ''گویند'' سے پتا چلتا ہے کہ یہ تذکرہ بھی ان کی نظر سے نہیں گزرا تھا۔

[۱۱] مرزا کاظم بیگ مبتلا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''ہم تذکرہ فراہم آوردہ'' [۲۰] لیکن کوئی تفصیل نہیں دی جس سے معلوم ہوا کہ یہ بات دیدہ نہیں محض شنیدہ تھی۔

ان شواہد سے معلوم ہوا کہ عمدۂ منتخبہ از اعظم الدولہ سرور، تذکرۂ آزردہ از مفتی صدرالدین آزردہ، نشترِ عشق از عاشقی، گلشنِ ہند از مرزا علی لطف، تذکرۂ ہندی از مصحفی، ریاض الفصحا از مصحفی اور تذکرۂ مسرور از شرف الدین احمد مسرور وہ تذکرے ہیں جن کے حوالے شیفتہ نے خود اپنے تذکرے میں دیے ہیں۔ ان کے علاوہ بیاضیں اور سفینے بھی ان کی نظر سے گزرے تھے جن سے انھوں نے انتخابِ اشعار میں استفادہ کیا تھا۔ لیکن ان کا ذکر سارے تذکرے میں کہیں نہیں ہے۔

شیفتہ نے اپنے ''دیباچہ'' میں کہا تھا کہ شعرا کی تعداد پر میرا زور نہیں ہے اور میرا دل جانب داری و تعصب سے پاک ہے۔ میرا معیار صرف اچھے اشعار ہیں لیکن اس بات کو وہ اپنے تذکرے میں پوری طرح نہ نبھا سکے۔ انھوں نے بہت سے ایسے شعرا کو شامل کیا۔ جو صرف تعداد بڑھاتے ہیں اور بہت سے ایسے شعرا کو چھوڑ دیا ہے جن کا شاملِ تذکرہ ہونا ضروری تھا مثلاً [۲۱] اس تذکرے میں اشتیاق، ٹیک چند بہار، اشرف گجراتی، بیمار، قاضی صادق اختر، آغا جان عیش، رحیم الدین حیا دہلوی، شعور، ضمیر، تلامذۂ مصحفی میں سے اکثر، رند، رشک لکھنوی، میر کلو عرش، نسیم دہلوی (شاگردِ مومن) اور آتش کے نامور شاگرد وغیرہ شامل نہیں ہیں لیکن ان کے برخلاف ایسے غیر اہم شعرا، جن کے اشعار بھی ''دل آرا'' نہیں ہیں۔ تذکرے میں موجود ہیں مثلاً نور خاں آگاہ، احسن جہاں آبادی، احمد، اسیر، آصفان، امجد، (جن کے والد شیفتہ کے دوست تھے)، اُمی جو علم سے بے بہرہ تھے، امانت رائے امانت، امیر الدولہ نوازش خاں انیس، جن سے شیفتہ کی ملاقات تھی اور کبھی شعر و سخن کا ذکر تک نہیں آیا۔ کسی جگہ سے دو شعر لے کر انھیں بھی شامل کر دیا ہے۔ بزاز، بے خواب، کے بارے میں کچھ معلوم نہیں تھا اس کا بھی ایک شعر لے کر تذکرے میں درج کر دیا ہے۔ تجلی، تجرد، حافظ، کے بارے میں لکھا ہے کہ ''شعرِ ممتاز از ایشاں در میان نیست۔ لاجرم ایں بیت ثبت گشت'' اور اُسے بھی تذکرے میں داخل کر دیا ہے۔ حبیب، جس کا نام تک انھیں معلوم نہیں ہے، اُسے بھی شامل کر دیا ہے۔ خنداں کے بارے میں لکھا ہے کہ ''یکے از شعرا بودہ'' اور اُسے شامل کر دیا ہے۔ اسی طرح ذاکر اور ذرہ کو شامل کیا ہے۔ رجا کے بارے میں لکھا ہے کہ ''تخلص شخصے است مجہول الحال'' اور اُسے بھی شامل کر لیا ہے۔ مرزا سلیمان شکوہ بہادر کے بعد کسی اور سلیمان کو بھی شامل کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''تخلص شخصے است مجہول الحال''۔ اسی طرح ضبط، عاصی، عبدالواسع کے بارے میں یہ تک نہیں بتایا کہ اس کا تخلص کیا تھا اور لکھا ''حالش نہفتہ ماند اور ایک شعر دے کر شامل کر لیا ہے۔ اسی طرح عشق (''نشترِ عشق'' والے نہیں)، عظیم، فارغ، مدہوش اور مقصود کے بارے میں یہ لکھ کر کہ ''از سوقیانِ لکھنؤ است۔ خرافاتش نہ سزائے آن ست کہ دریں اوراق مذکور گردد''۔ شاملِ تذکرہ کر لیا ہے۔ یہ چند مثالیں

ہیں ورنہ ایسے شعرا کی تعداد بہت ہے۔ اگر ان سے گنتی بڑھانے کا کام نہیں لیا گیا تھا تو پھر ان شعرا کو شامل کرنے کا کیا جواز تھا۔ اسی طرح وہ معیار، جس کا ذکر ''دیباچہ'' میں شیفتہ نے کیا ہے اُسے وہ برقرار نہ رکھ سکے۔ اشعار جو انتخاب میں آئے ہیں وہ بھی دل آرا نہیں ہیں۔ اسی طرح آرام (تیرگر)، آرام (کاتب)، آشوب جنھیں مرزا غالب کے کہنے پر شاملِ تذکرہ کیا ہے۔ آشفتہ نام کے دو شاعر۔ دونوں حکیم تھے۔ آگاہ، میر حسن علی (افسانہ خواں)، اختر آتش باز، بزاز (بزاز)، شیو سنگھ (رمال) تخلص بے جان، بے خود مہاجن، جراح (جراح)، حجام (نائی)، شائق (درزی) بد سنگھ (لوہار) خواجہ ہیگا شیدا (پٹوا)، خدا بخش موج (گویا)، نزاکت (رمجو طوائف) جس کے حسن و جمال کی سترہ سطروں میں تعریف کی ہے اور اس کی شاعری کے بارے میں ''ابیاتِ دلکش منظوم سازد۔ طرز کلامش نیکوست'' کے الفاظ لکھے ہیں۔

تذکرے کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اُن کا ذاتی تعصب بھی ساتھ چل رہا ہے، جس کا اظہار، احتیاط کے باوجود ان کے طرزِ ادا سے ہو جاتا ہے مثلاً قتیل کے ایک شاگرد محمد رضا شکوہ لکھنوی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''کشتۂ منت اصلاحِ مرزا قتیل است'' غلام رسول شوق (شاگرد شاہ نصیر) کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ''اکثر کلامش بہ طرزِ اُستادِ خود است ازیں دست بہ ہزار تردد یک شعر دریں رسالہ ثبت اُفتاد''۔ میر رُستم علی کے بیٹے منیف علی شوکت عیسائی ہو گئے تھے۔ ان کے بارے میں لکھا کہ ''ایں ابیات ازاں تمبع مسیح دجال است''۔ طالب (شاگرد انشا اللہ خاں انشا) کے بارے میں لکھا: ''مشقش قلم خوردۂ انشا اللہ خان است'' عشق و مبتلا میرٹھی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''یکے از دیوانش کہ از نظر گذشتہ وایں ابیات ازاں منتخب گشتہ شاید کہ ہمہ قابلِ تماشانہ باشد''۔ مومن و شاگردانِ مومن اور اپنے دوست احباب کی مبالغہ آمیز انداز میں مدح سرائی کی ہے لیکن مومن ہی کے ایک ممتاز شاگرد نسیم دہلوی کا ذکر ''گلشن بے خار'' میں نہیں کیا۔ ان کے حالات اور کلام کے نہ ملنے کا بھی جواز پیش نہیں کیا جا سکتا۔ یہی کام خود مومن کے بارے میں ''آبِ حیات'' کے پہلے ایڈیشن میں محمد حسین آزاد نے کیا تھا۔

شیفتہ نے ''گلشن بے خار'' میں ایسی غلطیاں بھی کی ہیں کہ اگر وہ لکھنے سے پہلے دادِ تحقیق دیتے تو اُن سے آسانی سے بچ سکتے تھے۔ مثال کے طور پر یہ چند فروگزاشتیں دیکھیے:

(۱) جانی تخلص کی شاعرہ کا نام بیگم جان لکھا ہے اور انھیں بہو بیگم بنت نواب قمر الدین خان مرحوم بتایا ہے اور ان کی زوجیت کو نواب آصف الدولہ سے منسوب کیا ہے۔ بہو بیگم آصف الدولہ کی بیوی نہیں، والدہ تھیں۔ آصف الدولہ کی بیوی شمس النسا، نواب قمر الدین خاں کی پوتی تھیں اور نواب بہو کہلاتی تھیں۔

(۲) رحیم اللہ جوش کے بارے میں لکھا ہے کہ ''از سوقیانِ دہلی بودہ...... نسبت تلمذ از مصحفی بخود کردہ''۔ ''تذکرۂ ہندی'' میں مصحفی نے تفصیل سے اس کا ذکر کیا ہے اور اُسے اپنا شاگرد بتایا ہے۔

(۳) جعفر علی حسرت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''از مردم لکھنؤ است'' حالانکہ وہ پیدائشی دہلی کے رہنے والے تھے۔ جب دہلی کے حالات بگڑے تو وہ لکھنؤ چلے گئے تھے۔

(۴) دیوانہ، رائے سرپ سکھ کو رائے سرپ سنگھ لکھا ہے جو درست نہیں ہے۔

(۵) غلام علی راسخ کا سال وفات ۱۲۴۰ھ دیا ہے جب کہ ان کا سالِ وفات ۱۲۳۸ھ ہے [۲۲]۔

(۶) جوشش کے ترجمے میں ان کا نام محمد عابد دیا ہے۔ جوشش کا نام محمد روشن تھا۔ محمد عابد ان کے بھائی تھے جن کا تخلص دلؔ تھا۔ یہ دونوں بھائی جسونت رائے ناگر کی اولاد تھے اور مسلمان ہو گئے تھے۔

(۷) شیفتہ نے میر غلام حسین شورش کا سال وفات ۱۱۹۰ھ دیا ہے جو درست نہیں ہے۔ شورش کا انتقال شعبان ۱۱۹۵ھ میں ہوا [۲۳]۔

(۸) اشرف علی خاں فغاںؔ کا نام اشرف خاں لکھا ہے جو درست نہیں ہے۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''در سنہ ۱۱۹۶ھ۔ ازیں خاک داں بہ بہشت جاوداں نقل کرد'' فغاںؔ کی تاریخ وفات ۱۱۸۶ھ ہے [۲۴]۔

(۹) مصحفی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''وفاتش را امروز دہ سال گزشتہ۔ عمر بسیار یافتہ۔ شش دیوانِ ریختہ و دو تذکرہ تمام کردہ'' مصحفی کا سال وفات ۱۲۴۰ھ ہے۔ گلشن بے خار کا سالِ اتمام، جیسا کہ شیفتہ نے دیباچہ میں دیا ہے، ۱۲۵۰ھ بتایا ہے۔ اس اعتبار سے سال وفات درست ہے۔ لیکن ''شش دیوانِ ریختہ'' درست نہیں ہے۔ مصحفی نے آٹھ دیوان یادگار چھوڑے ہیں۔

(۱۰) شیفتہ نے مرزا مظہر جانجاناں کی وفات محرم ۱۱۹۲ھ بتائی ہے۔ ان کی صحیح تاریخ وفات ۱۰؍ محرم ۱۱۹۵ھ مطابق ۷؍ جنوری ۱۷۸۱ء ہے [۲۵]۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جانجاناں کے ترجمے میں شیفتہ نے میر قمر الدین منت کی کہی ہوئی تاریخِ وفات مرزا مظہر ''عاش حمیداً مات شہیداً'' خود بھی درج کی ہے جس سے ۱۱۹۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔

ایسی غلطیاں ''گلشنِ بے خار'' کے مطالعہ کے دوران سامنے آئی ہیں۔ پھر شیفتہ نے ضروری معلومات جمع کرنے میں دلچسپی نہیں لی۔ اگر وہ چھوٹے بڑے واقعات اور باتوں کو، جنھیں غیر ضروری سمجھ کر انھوں نے چھوڑ دیا ہے، شامل ترجمہ کر دیتے تو مصحفی کے تذکروں کی طرح گلشن بے خار کی اہمیت بہت بڑھ جاتی مثلاً جہاں دار عرف جواں بخت کے بارے میں لکھا ہے کہ ''نقل و سکونش را داستان دراز است کہ ایں مجالہ بہ آں نمی سازد'' ترجموں میں انھوں نے دوسرے تذکروں سے حالات لے کر انھیں اتنا مختصر کر دیا ہے کہ ان کی معنویت کم ہو گئی ہے اور شاعر کی اہمیت و حیثیت بھی واضح نہیں ہوتی مثلاً میر حیدر علی خاں حیدرؔ لاہوری کے حالات سرور کے ''عمدۂ منتخبہ'' میں اس طرح دیے گئے ہیں کہ ان کی شخصی اہمیت اُجاگر ہوتی ہے۔ شیفتہ نے انھیں مختصر کر کے بے معنی بنا دیا ہے۔ ہندرابن راقمؔ کا ترجمہ لکھتے وقت یہ اُلجھن شیفتہ کے سامنے آئی کہ وہ آیا وہ متھرا کے باشندے تھے یا جہاں آباد کے۔ اس بحث سے پریشان ہو کر لکھتے ہیں ''بہر حال اشعار گوش کنید وایں قصہ و بحث فراموش'' اور پھر اس کے دو شعر دے کر آگے بڑھ گئے ہیں۔ اسی طرح ''عمدۂ منتخبہ'' میں اعظم الدولہ سرور نے غلطی سے خادمؔ نامی شاعر کے تین الگ الگ شاعر بنا دیے ہیں اور ایک کو باشندۂ پانی پت، دوسرے کو باشندۂ کیتھل اور تیسرے کو باشندۂ فرخ آباد بتایا ہے جب کہ یہ تینوں شاعر ایک ہیں۔ شیفتہ نے بھی

اسی طرح اس ایک کو تین بنا کر درج تذکرہ کر دیا ہے۔ اسی طرح سراج اورنگ آبادی کے بھی دو شاعر بنا دیے ہیں۔ ایک کو سراج تخلص کے تحت درج کر کے ان کا ایک شعر درج کر دیا ہے اور لکھا ہے کہ ''جز ایں چیزے دیگر از و مسموع نگشتہ'' اور دوسرے کو اورنگ آباد کا باشندہ بتا کر معاصرِ آبرو لکھ دیا ہے حالانکہ سراج اورنگ آبادی ایک اور ولی کے بعد اہم و مشہور شاعر ہیں جن کے شعر آج بھی ہمارے دل کے تاروں کو چھیڑتے ہیں۔

اسی طرح بہت سے نامور شعرا کے بارے میں جو رائیں دی ہیں وہ بھی محلِ نظر ہیں۔ ''گلشنِ بے خار'' کی تالیف کے وقت شیفتہ کی عمر ۲۴ سال تھی۔ ابھی ان کی تخلیقی و فکری شخصیت کی نشو و نما بھی پوری طرح نہیں ہوئی تھی۔ پھر بیشتر شعرا کے دواوین اور کلام بھی دستیاب نہیں تھا اسی وجہ سے ان کی ذاتی پسند و ناپسند، تعصبات اور مغالطے اُن کی راؤں پر غالب آ گئے۔ شیفتہ طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے۔ وہ نواب تھے، جاگیردار تھے۔ معاشرہ میں ان کی ایک حیثیت تھی۔ ساتھ ہی عوام اُن کی سوچ کا حصہ نہیں تھے۔ ان کی رائے پر اس پورے نظام کا گہرا اثر تھا۔ پھر ایک بات یہ بھی تھی کہ تذکرہ کا مقصد ہی یہ تھا کہ ہر شاعر کا زیادہ سے زیادہ منتخب کلام جمع کر دیا جائے تاکہ دوسرے اس منتخب کلام کے مطالعے سے مختلف رنگہائے سخن سے لطف اندوز ہو سکیں۔ شیفتہ نے ''گلشنِ بے خار'' کے دیباچے میں خود بھی یہی لکھا ہے کہ ''مدِ نگاہ ازیں تالیف و مطمحِ نظر ازیں تصنیف گرد آوردنِ اشعارِ دل آراست'' [۲۶] ان کا سارا زور اور ساری توجہ دل آرا کلام جمع کرنے پر رہتی ہے۔ حالاتِ زندگی اور کلام پر رائے اسی لیے ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ انتخابِ کلام کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ان کا مذاقِ سخن یقیناً اچھا ہے۔ جس شاعر کا دیوان یا زیادہ کلام ان کے ہاتھ آ گیا۔ وہ آج بھی معیاری انتخاب ہے لیکن وہ شعرا جن کا دیوان یا کلام فراہم نہ ہو سکا اور انھوں نے دوسرے تذکروں سے کلام لے کر اپنے تذکرے میں درج کیا ہے وہ یقیناً قابلِ اعتبار نہیں ہے۔ غالب، مومن، ذوق، ناسخ، میر، خواجہ درد وغیرہ کا انتخابِ کلام اسی لیے بہتر ہے کہ اُن کے دواوین سے انھوں نے خود براہِ راست انتخاب کیا ہے جب کہ ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی اور دوسرے متعدد شعرا کے اشعار شیفتہ نے دوسرے تذکروں سے لیے ہیں۔ اعلیٰ درجے کا خداداد مذاقِ سخن ان کا اصل جوہر ہے۔ ''گلشنِ بے خار'' شاعروں کا تنقیدی مطالعہ پیش نہیں کرتا۔ عندلیب شادانی نے شیفتہ کا ایک نقاد کی حیثیت سے مطالعہ کر کے جو یہ بتایا ہے کہ شیفتہ ایک بلند پایہ نقادِ سخن نہیں تھے [۲۷] تو یہ بات اپنی جگہ پر درست ہے۔ شیفتہ کو نقادِ سخن بنا کر تو اُن نقادوں نے پیش کیا ہے جو تذکرے کو تنقیدی مطالعہ سمجھتے ہیں اور جنھوں نے مولانا حالی کی تقریظی رائے پر اپنی رائے کی کمزور عمارت کھڑی کی ہے۔ عابد پشاوری بھی ان سب نقادوں کی راؤں سے اختلاف کر کے، عندلیب شادانی کی طرح یہی بتاتے ہیں کہ ہمارے نقادوں کی کوتاہ بینی سے ایک ایسی صفت شیفتہ سے منسوب ہو گئی جو اُن میں نہیں تھی اور جس کا انھوں نے دعویٰ بھی نہیں کیا تھا [۲۸]۔ تذکرہ یقیناً تنقید نہیں ہے لیکن رائے میں تنقیدی نظر ضرور کام کرتی ہے۔ شیفتہ کی تنقیدی نظر اس لیے کمزور ہے کہ اس میں دبے دبے ذاتی تعصبات، ان کا طبقاتی مزاج، ان کی ذاتی پسند و ناپسند اور شاملِ تذکرہ شعرا کے کلام سے پوری طرح ناواقفیت شامل ہے۔

آیئے اب یہ بھی دیکھتے چلیں کہ وہ کیا ذاتی رائیں ہیں جو انھوں نے مختلف شعرا کے بارے میں دی ہیں اور آج تنقیدی لحاظ سے ان کی کیا قدر و قیمت ہے۔ یہ بات واضح کرنا ضروری ہے کہ شیفتہ نے اکثر شعرا کے بارے میں سرے سے کوئی رائے نہیں دی۔ عابد پشاوری نے گن کر بتایا ہے کہ ''۶۷۲ شاعروں میں سے ۶۲۰ کے متعلق شیفتہ نے کوئی رائے نہیں دی۔ باقی ماندہ ۵۲ میں سے آرزدہ، درد، ذوق، سودا، غالب، مومن، میر، ناسخ، نزاکت رنجو اور وحشت دس شاعروں کی شان میں منثور قصائد ہیں۔ اب رہے ۴۲ شاعر جن میں ۲۴ شاعر ایسے ہیں جن کے متعلق شیفتہ نے آدھا، ایک یا ڈیڑھ جملہ لکھا ہے۔ باقی ۱۸ شاعروں میں کچھ ایسے ہیں جن کے متعلق شیفتہ نے دو ڈھائی یا زیادہ جملے لکھے ہیں۔ ان میں سے کچھ ایسے ہیں جن کے متعلق شیفتہ نے سابقین کی رائے سے اختلاف کیا ہے مثلاً آتش، سودا وغیرہ'' [۲۹] اور کچھ ایسے ہیں جن میں سابقین کی آرا کے ساتھ اپنی رائے شامل کر کے اس کا ذرا سا رنگ بدل دیا ہے۔ یہ تذکرہ لکھتے وقت تاریخی شعور اور تنقیدی بصیرت کے ساتھ شعرا کا مطالعہ نہ شیفتہ کا منصب تھا اور نہ انھوں نے اس راستے پر چلنے کی کوشش کی۔ وہ تو ''طریقۂ راسخہ'' کی روایت کے مطابق ایک تذکرہ مرتب کر رہے تھے جس کا اولین مقصد منتخب دل آرا کلام کی جمع آوری تھی۔ ''گلشن ہمیشہ بہار'' میں نصر اللہ خاں خویشگی نے اس تذکرہ کے بارے میں لکھا ہے کہ تذکرہ ''گلشن بے خار'' بعبارت شستہ و رفتہ و آب دار یادگار راست۔ فاما خالی از خار نیست...... الحق کہ جز ذاتِ حق از عیب خالی نیست'' [۳۰] یہی وہ خار یا کانٹے ہیں جو شیفتہ کی رائے کی صورت میں آج بھی شدت سے چبھتے اور آنکھوں میں کھٹکتے ہیں۔ ان میں سے یہ چند رائیں آپ بھی پڑھیے اور دیکھیے کہ ان کی نوعیت اور حیثیت کیا ہے۔ اس رائے میں طبقاتی مزاج تو رنگ گھول رہا ہے لیکن تنقیدی نظر بے آسرا ہے:

(الف) شیفتہ نے خواجہ حیدر علی آتش کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مردم آں دیار آتش و ناسخ را کہ از اساتذۂ مسلم آں جاست، قریب ہم انگار ند و ہر دو راہم وزن شمارند و قباحت ایں بتحقیق لایخفی علیٰ من لہ حظ من الفہم...... '' [۳۱] اس رائے سے ظاہر ہوا کہ وہ آتش کو ناسخ کے ہم پلہ نہیں سمجھتے تھے۔ آج اُن کی رائے سے کوئی اتفاق نہیں کر سکتا۔ شیفتہ کی یہ رائے آج کے تنقیدی شعور سے عاری ہے۔ غالب آتش کو ناسخ سے بڑا شاعر جانتے تھے ایک خط میں غالب نے لکھا ہے کہ ''آتش کے یہاں ایسے نشتر بیشتر اور ناسخ کے یہاں کم تر ہیں'' [۳۲]۔

(ب) انشا کے بارے میں لکھا ہے کہ ''دیوانے دارد مشتمل بر اصنافِ سخن و ہیچ صنف را بہ طریقۂ راسخہ شاعرانہ گفتہ، اما در شوخی طبع و جودت ذہن او سخنے نیست'' [۳۳] شیفتہ کا ذہن روایت کی پیروی کا ذہن تھا جس میں ذرا سا انحراف ''طریقۂ راسخہ'' سے انحراف تھا [۳۴]۔ لیکن انشا کی جودتِ ذہن نئے نئے راستوں کو تلاش کرنے کی طرف مائل تھی۔ انھوں نے جو جدتیں دکھائی ہیں اور جس طرح کے تجربے اپنی شاعری اور نثر میں کیے ہیں اور جو مردانہ لہجہ اردو شاعری کو دیا ہے آج کا ذہن شیفتہ کی رائے کو قبول نہیں کر سکتا۔ انشا تخلیقی تجربوں کے تعلق سے اردو زبان و ادب کی تاریخ میں منفرد ہستی ہیں۔ انھیں ''طریقۂ راسخہ'' کے دڑبے میں بند

نہیں کیا جاسکتا۔

(ج) قلندر بخش جرأت کے بارے میں شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''سخن بہ مضامینے کہ میانِ عاشق و معشوق می گزرد می کرد۔ طبع رسا داشت وحسرت (جعفر علی) از شاگردیش نازہا۔ دیوان ضخیمے، بہ انواع سخن ترتیب دادہ۔ چوں از اصول وقوانین ایں فن بہرہ نداشتہ نغمہائے خارج از آہنگ می سرودہ وآوازہ اش کہ چوں طبل دور تر رفتہ، از انست کہ پذیرائی خاطر وگوارائی طبع اوباش والواط حرف می زدہ'' [۳۵] معلوم نہیں فن شاعری کے اصول وقوانین سے ناواقفیت اور ساقط الوزن شعر کہنے کی بات شیفتہ نے کس بنیاد پر لکھی؟ جب کہ شیفتہ نے جرأت کے ایک شاگرد شاہ حسین حقیقت کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ''کسب سخن از قلندر بخش جرأت نمودہ'' جب کسی کے پاس فنِ سخن ہوگا تو ہی دوسرا کسب فیض کر سکے گا۔ اسی طرح جعفر علی حسرت کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''جرأت از شاگردانِ اوست لہٰذا از اُستاد قصب السبق ربودہ است'' جرأت کے تعلق سے شیفتہ کی رائے میں واضح تضاد ملتا ہے۔

(د) میر سوز کی شاعری کے بارے میں شیفتہ کی یہ رائے کہ، کلامش از جادۂ مستقیمہ برکراں'' ویسی ہی رائے ہے جیسی انھوں نے جرأت کے بارے میں دی ہے۔

(ہ) ایک ایسی ہی رائے وہ نظیر اکبرآبادی کے بارے میں دیتے ہیں اور انھیں سرے سے شاعر ہی شمار نہیں کرتے: ''اشعار بسیار دارد کہ برزبان سوقین جاری ست ونظر بہ آں ابیات درا عدادِ شعرا نشایدش شمرد'' [۳۶] یہ ایک ایسی رائے ہے کہ ادب وشعر پر ذرا سی نظر رکھنے والا بھی اسے تسلیم نہیں کر سکتا۔ نظیر اکبرآبادی اپنے زمانے میں بھی اپنے انداز کے بڑے اور منفرد شاعر تھے اور آج بھی منفرد اور بڑے شاعر ہیں۔ اس رائے سے چڑ کر قطب الدین باطن نے اپنے جوابی تذکرے گلستانِ بے خزاں (نغمۂ عندلیب) میں لکھا تھا کہ ''گلشن بے خار تالیف نواب مصطفیٰ خان متخلص بہ شیفتہ جو اول سے آخر تک دیکھا تو معلوم ہوا کہ یہ حضرت ہیں نوابی پر فریفتہ، سب کو حقارت سے یاد کیا، اپنی اوقات کو برباد کیا۔ بجز سات شخصوں کے ہر ایک کی نسبت عبارت ہجو آمیز ہے [۳۷]۔

''گلشن بے خار'' میں طبقاتی مزاج نمایاں ہے۔ امراء ونوابین اور انگریزی حکومت کے دیسی حکام کی وہ مبالغہ آمیز تعریف کرتے ہیں خواہ وہ شاعر بحیثیت شاعر کتنا ہی چھوٹا ہو مثلاً نواب عماد الملک غازی الدین خاں بہادر نظام کا ترجمہ دیکھیے یا انگریزی سرکار کے ملازم غلام علی خاں وحشت کا ترجمہ دیکھیے تو آپ کو یہی بات محسوس ہوگی۔ یہ عمل تواتر سے سارے تذکرے میں ملتا ہے۔ تحقیق وتنقید ان کا مزاج نہیں ہے اور تذکرے کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ ان کا زور ترجمے پر نہیں بلکہ کلام پر ہے۔ اسی لیے وہ ان باتوں کو، جن کا ذکر اس تذکرے کی اہمیت میں اضافہ کرتا، یہ لکھ کر کہ اس کا یہ موقع نہیں ہے چھوڑ دیتے ہیں مثلاً ناسخ کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ ''قصۂ نقل وحرکتِ او دراز است کہ ایں مختصر گنجائی آں را بر نیاید ومع ہذا خلاف عنوان است کہ بہ نقل وبیانِ حکایات آمدہ قصدِ متعلق نہ گشتہ الا ماشاءاللہ'' [۳۸] اسی طرح نواب آصف الدولہ

کے متبنّیٰ وزیر علی خاں کے ترجمے میں لکھتے ہیں کہ "داستانِ جانشین شُدنش .... بہ خلاف اہلِ فرنگ و عزل کردنِ ایشاں .... مشہور است ازاں اعراض رفت" [۳۹] اعراض کرنے کا یہ عمل تواتر سے اس تذکرے میں ملتا ہے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ان کی رائے اور مزاج پر طبقاتی رنگ بہت گہرا و نمایاں ہے۔ اسی لیے وہ عوام کی ہر بات کو حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں اور اسی لیے انھوں نے میر حسن کی مثنوی میں محاورۂ عوام دیکھ کر کہا کہ: "قطع نظر از پا نغز ہائے شاعری بہ محاورۂ عوام بدنگفتہ بلکہ دادِ بلاغت دادہ" [۴۰] اور میر اثر کی مثنوی "خواب و خیال" کے بارے میں لکھتے ہیں کہ 'ایشاں شہرت تمام دارد کہ بنائے آں بر محاورۂ بحت است وازیں جہت مرغوبِ عوام' [۴۱]۔

یہ اور اس قسم کی رائیں تذکرے کے مطالعے کے دوران بار بار سامنے آتی ہیں اور اندازہ ہوتا ہے کہ پچیس چھبیس سال کی عمر میں ابھی شیفتہ کے ذہن کی پوری طرح نشوونما نہیں ہوئی تھی اور آئندہ چل کر جب ان کا ذہن پختہ ہوا اور ذہنی بالیدگی پیدا ہوئی تو ان کی رائے مستند ہوگئی اور وہ علم و ادب کے حلقوں میں محترم ہوتے چلے گئے۔ اسی دور کے شیفتہ کے بارے میں حالؔی نے کہا تھا کہ "شعر کا جیسا صحیح مذاق ان کی طبیعت میں پیدا کیا گیا تھا ویسا بہت کم دیکھنے میں آیا ہے۔ لوگ ان کے مذاق کو شعر کے حسن و قبح کا معیار جانتے تھے" [۴۲] اور غالبؔ نے شیفتہ کے اسی صحیح مذاق کی اپنے ایک شعر میں تصدیق کی ہے:

غالب بہ فنِ گفتگو نازد بدیں ارزش کہ او　　　نوشت در دیوانِ غزل تا مصطفیٰ خاں خوش نہ کرد

غالب شیفتہ کی فارسی دانی کے حد درجہ قائل تھے اور سوائے ایک اردو خط کے شیفتہ کو جتنے خط لکھے وہ سب فارسی میں لکھے۔ شیفتہ بھی خواص پسند طبقاتی مزاج کی وجہ سے اسی طرح فارسی زبان کو اہمیت و حیثیت دیتے تھے جس طرح آج ہمارا طبقۂ خواص انگریزی زبان کو اہمیت دے کر اپنی شناخت کو گم کرنے پر فخر کر رہا ہے۔

"گلشن بے خار" کی تاریخی اہمیت ہے۔ یہ انیسویں صدی عیسوی کے طبقۂ خواص کے ذہن اور انداز فکر کی ترجمانی کرتا ہے۔ دوسری اہمیت یہ ہے کہ اس میں چند اہم شاعروں کا انتخاب دوسرے معاصر تذکروں سے بہتر ہے۔ تیسرے یہ کہ اس تذکرے کی تنقیدی اہمیت نہیں ہے بلکہ اس کی اصل اہمیت یہ ہے کہ یہ ایک گلدستۂ شاعری ہے۔ ایک اہمیت اس کی یہ بھی ہے کہ اس کے مطالعے سے بادشاہ، امراء، وزراء اور صوفیہ کرام کے انداز نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس تذکرے سے ڈیرہ دار طوائفوں کی مرکزیت کا بھی پتا چلتا ہے جن میں شعر و شاعری سے دل چسپی رکھنے والی شاعرات کا ذکر تذکرہ میں آیا ہے گھر کی عورتیں چار دیواری میں رہتی تھیں اور ان کا محفل میں نام لینا یا ان کا ذکر کرنا معیوب سمجھا جاتا تھا۔ مثلاً شیفتہ نے الٰہی بخش معروف کے ذکر میں سب کچھ بتایا ہے کہ وہ نواب احمد بخش خان بہادر کے چھوٹے بھائی تھے اور قاسم جان و عارف جان سے کیا تعلق تھا لیکن یہ نہیں بتایا کہ مرزا غالب کی زوجہ امراؤ بیگم ان کی سگی بہن تھیں۔ ترجمۂ غالب میں بھی ان کی بیگم امراؤ بیگم کا کوئی ذکر نہیں ہے لیکن اس کے برخلاف طوائف رنجو اور امتہ الفاطمہ کا ذکر بلا تکلف تذکرے

میں درج کیا ہے۔ رجو، جس کا تخلص نزاکت تھا، اس کے حسن و جمال کی تعریف کئی سطروں میں لکھی ہے۔ اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ عشق مجازی و حقیقی دونوں صورتوں میں اس تہذیب میں اہم و بنیادی قدر کا درجہ رکھتا تھا۔ عشق اس معاشرے کا فلسفہ تھا۔ ان کا کلچر تھا۔ ان کی زندگی کی وضع داری تھی۔ ان کا زندگی سے گریز تھا۔ ان کی روحانی تربیت تھی۔ ان کی روحانی الجھنوں کا حل تھا'' [۴۳]۔ اس تذکرے سے آخری مغل بادشاہوں کی علمی و تخلیقی سرگرمیوں کا بھی پتا چلتا ہے۔ اسی طرح چند ایسی باتیں بھی سامنے آتی ہیں جو کسی اور تذکرے میں نہیں آئیں مثلاً آزردہ کے ذیل میں لکھا ہے کہ انگریزوں کی حکومت میں صدر الصدور وہ سب سے بڑا منصب تھا جو کسی ہندوستانی کو دیا جا سکتا تھا [۴۴]۔

(۲) رہ آورد (سفر نامہ حج)

شیفتہ کی ایک اور تصنیف ان کا وہ سفر نامہ ہے جو بصورت روزنامچہ انھوں نے اپنے سفرِ حج کے بارے میں فارسی زبان میں لکھا تھا اور اس کا نام ''ترغیب السالک الی احسن المسالک'' رکھا تھا لیکن جب چھپ کر آیا تو مطبع نے اس کا نام ''رہ آورد'' تجویز کر کے اس کے سرورق پر چھاپ دیا۔ جب کتاب شیفتہ نے دیکھی تو نام بدلوانے اور سرورق دوبارہ چھاپنے کے لیے کہا۔ اسی کے ۱۲۵ نسخوں پر سرورق بدلوا کر دوبارہ چھاپ کر اُن تجویز کردہ نام برقرار رکھا۔ ساری کتاب مطبع مصطفائی میں چھپی تھی لیکن نیا سرورق، نام کی تبدیلی اور ''غلط نامہ'' کے ساتھ مطبع مرتضوی دہلی سے شائع ہوا۔ اس صفحے کے آخر میں لکھا ہے ''مخفی مباد کہ ایں نسخہ سرتاسر در مطبع مصطفائی دہلی منطبع گشتہ است لہٰذا از انجا کہ سرلوح نام کتاب ''ترغیب السالک الی احسن المسالک'' بایستی نوشت و اہلِ مطبع مذکور بجائے آں ''رہ آورد'' نوشتہ بودند، لاجرم ورقِ لوح و غلط نامہ نثر در مطبع مرتضوی دہلی انطباع یافت ولوح......... کہ از یک صد و بست و پنج نسخہ دور کردہ شد'' [۴۵]۔

اس سے معلوم ہوا کہ صرف ۱۲۵ نسخوں پر کتاب کا نام تبدیل ہوا۔ باقی پر ''رہ آورد'' ہی نام رہا۔ خاتمہ الطبع میں تاریخ اشاعت: ''بست و دویم شہر رجب المرجب سال یک ہزار و دو صد و ہشتاد و سہ ہجری در مطبع مصطفائی دہلی...... انطباع یافت'' [۴۶]۔ تذکرہ سخن شعرا (۱۲۹۱ھ/۷۴-۱۸۷۴ء) میں نساخ نے اس سفرنامۂ حج کا نام ''رہ آورد'' ہی لکھا ہے اور اپنے نایاب و ناتمام تذکرۂ شعرائے فارسی میں جس کا نام ''تذکرۃ المعاصرین'' ہے دونوں نام دیے ہیں: ''تذکرہ گلشن بے خار و ترغیب السالک الی احسن المسالک المعروف بہ ''رہ آورد'' و ہر دو دیوان فارسی و ریختہ اش از نظر گذشت'' [۴۷]

''رہ آورد'' کا ترجمہ سید زین العابدین نے ''سراج منیر'' کے نام سے اردو میں کیا جو آگرہ سے ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا۔

''گلشن بے خار'' پہلی بار، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ۱۲۵۳ھ میں شائع ہوا۔ اس زمانے میں وہ رجو

(نزاکت) کی بے وفائی سے نہایت آزردہ تھے۔ یہ دیکھ کر ان کی نانی اور والدہ نے شیفتہ سے حج پر جانے کی خواہش ظاہر کی۔ انھوں نے ہامی بھر لی اور اس کی تیاری میں ایک سال لگ گیا۔ اس زمانے میں گناہ کا احساس ان کے اندر شدید ہو گیا تھا اور غیب کی آوازان کے باطن سے سنائی دیتی تھی۔ لکھتے ہیں کہ ''اس تقریر سے جو غیر کے پردے میں کی گئی ہے سوائے اپنے نفس کی ملامت کے اور کوئی خواہش میری نہیں ہے۔ استغفراللہ ثم استغفراللہ''۔...... عشقِ الٰہی کی آگ بھڑک رہی ہے اور تو ایسی آگ سے کہ جو خس و خاشاک سے بھڑکائی جاتی ہے عشق پیدا کرنا چاہتا ہے۔ مجاز سے حقیقت کی طرف رُخ نہیں کرتا اور ظاہر سے باطن کی طرف نہیں آتا'' [۴۸]۔ بمبئی پہنچ کر ''سفر نامہ'' میں بمبئی کی تعریف کرتے ہیں اور کہتے ہیں ''جو شخص کہ خود دنیا سے بیزار ہو، بمبئی اس کو کیا بھلی معلوم ہو سکتی ہے [۴۹]۔

شیفتہ ۱۷رذی الحجہ ۱۲۵۴ھ بروز دو شنبہ بوقت سہ پہر دہلی سے سفرِ حج کے لیے روانہ ہوئے اس وقت ان کی عمر تیس سال تھی اور ۲۳رذی الحجہ ۱۲۵۶ھ کو حج بیت اللہ سے مشرف ہو کر دو سال چھ دن کے بعد دہلی واپس آئے'' [۵۰]۔

یہ ''سفر نامہ'' تاریخ وار لکھا گیا ہے، اسی لیے شیفتہ نے اسے ''روزنامچہ'' کہا ہے [۵۱]۔ یہ ایک دلچسپ تصنیف ہے جس سے ایک طرف سفرِ حج پر جانے والوں کی رہنمائی ہوتی ہے اور ساتھ ہی انیسویں صدی میں سفر کی صعوبتوں اور طریقِ سفر کی تصویر بھی سامنے آ جاتی ہے۔ راستہ روزانہ سات آٹھ کوس طے ہوتا تھا۔ دہلی سے بمبئی کا سفر بھی کئی مہینوں میں طے ہوتا تھا۔ راستے میں قزاقوں اور لٹیروں کا خوف دامن گیر رہتا تھا۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ قزاق جے پور کی سرحد پر بہت ہیں۔ پھر بحری سفر بھی خطرات سے خالی نہیں تھا۔ سمندر طوفانی ہوتا تو بحری جہاز سفر پر روانہ نہیں ہوتے تھے۔ شیفتہ کا جہاز چٹان سے ٹکرا کر ٹوٹ گیا اور یہ صورت ہوئی کہ ''موت ہر لحظہ اپنے چہرے سے نقاب ہٹاتی تھی اور زندگی دم بدم اپنے منھ کو چھپاتی تھی'' [۵۲]۔ اس کی تفصیل ''سفر نامہ'' میں شیفتہ نے دی ہے جس سے دو سو افراد متاثر تھے اور موت و حیات کی کشمکش میں مبتلا تھے۔ دورانِ سفر انھوں نے جن مزارات کی زیارت کی، جس طرح کے موسموں سے واسطہ پڑا، جن شخصیات اور بزرگوں سے ملاقات ہوئی، ان کو بھی اختصار سے بیان کر دیا ہے۔ اس سفر نامہ سے قرآن، حدیث اور فقہ پر ان کی معلومات کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ تصوف سے ان کی گہری دلچسپی اور مزارات پر حاضری دینے کی خواہش کا بھی پتا چلتا ہے۔ اپنے اس سفر کے بارے میں لکھا ہے کہ ''ہمارا سفر سرسری طور پر ہو رہا ہے۔ پس اگر ہم ''سفر نامہ'' میں سرسری طور پر ذکر کرتے ہیں تو ہمارے ناظرین کو ناخوش نہ ہونا چاہیے کیوں کہ ان سب منظروں کو ہم نے بھی بے توجہی کے ساتھ دیکھا ہے'' [۵۳]۔

اس سفر نامہ میں شیفتہ نے مقامات، شخصیات، واقعات، تاریخ اور حالات کا ذکر سرسری طور سے کیا ہے اور خود بتایا ہے کہ ''اس وقت تک ہر شہر و دیار میں جو مختلف رسم و طریقہ دیکھے گئے اگر چہ ان کا لکھنا خالی از لطف نہ ہو گا لیکن ان کا لکھنا میرے اس سفر نامہ کے لیے ضروری نہیں ہے اس لیے ان کو چھوڑتا ہوں'' [۵۴]۔

وہ اُن واقعات کو بھی، جیسے جہاز کے ٹوٹنے کے بعد جو تکلیفوں کا پہاڑ اُن پر اور دوسرے مسافروں پر ٹوٹا، تفصیل سے بیان نہیں کرتے اور ان کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ''ایسے حالات ان لفظوں میں نہیں بیان کرنے چاہئیں بلکہ سادہ طریقہ پر ان کا ذکر کرنا چاہیے۔ داستان غم کو باجے کے ساتھ نہ بیان کرنا چاہیے۔ شعر درد انگیز کو درد انگیز آواز سے پڑھ کر اور زیادہ درد انگیز نہ کرنا چاہیے۔ رنج کی بات کو ملاحت کے ساتھ بیان کر کے نمکین نہ کرنا چاہیے افیون کو شراب کے پیالے میں نہ ملانا چاہیے۔ دل کے ٹکڑے آنسو کے ساتھ نہ بہانا چاہیے۔ تمثیل و نظیر چھوڑ دینی چاہیے اور واقعات بیان کرنا چاہئیں [۵۵]۔ اس سفر نامہ میں انھوں نے مختلف بزرگوں کی کرامات اور خرقِ عادت کو بیان کرنے سے بھی گریز کیا ہے۔ خود ایک جگہ لکھتے ہیں: ''چونکہ میری عادت میں عجائبات لکھنے کے متعلق بہت احتیاط ہے لہٰذا میری طبیعت نے مجھ کو لکھنے سے باز رکھا'' [۵۶]۔ یہ ایک ایسا سفر نامہ ہے جس میں سارا زور حج پر ہے لیکن دورانِ قیام و سفر دوسرے واقعات کا جب بھی اور جہاں بھی ذکر کرتے ہیں وہ طرزِ ادا کے اعتبار سے دلچسپ و پُر اثر ہوتا ہے۔ اسی سفر کے دوران مکہ معظّمہ میں اُن کی نانی اور والدہ دونوں اللہ کو پیاری ہو جاتی ہیں۔ لکھتے ہیں: ''اسی مبارک شہر میں میری والدہ اور میری نانی نے چار روز کے فصل کے ساتھ جنت کا راستہ لیا اور معلّیٰ میں مدفون ہوئیں...... خوش اور بلند طالعی کی وجہ سے میری والدہ کو ام المومنین حضرت خدیجۃ الکبریٰ کے روضہ کے پہلو میں جگہ ملی'' [۵۷]۔ مدینہ منورہ پہنچتے ہی اُن کے ایک ہم سفر منشی کرامت علی شہیدی وفات پا گئے: ''منشی کرامت علی شہیدی، جو ایک مشہور شاعر ہیں اور جن کا ذکر میں نے ''گلشن بے خار'' میں کیا ہے، راستہ میں ہیضہ کیا اور مدینہ منورہ پہنچ کر انتقال کیا اور جنت البقیع میں مدفون ہوئے'' [۵۸]۔ بمبئی واپس آ کر اپنے دوست مفتی صدر الدین آزردہ کا خط پا کر بہت خوش ہوئے۔ سفر نامہ میں ان کے علم و فضل کا ذکر کرتے ہیں اور وہ منظوم خط (قطعہ) سفر نامہ میں شامل کر دیتے ہیں جو انھوں نے خط کے جواب میں آزردہ کو لکھا تھا۔

اس حج کے دوران ان کی زندگی بدل جاتی ہے اور اب ان کا اندازِ نظر یہ ہو جاتا ہے: ''دنیا کے عیش کو قرار نہیں اور زمانہ کی دولت کو پائیداری نہیں ہے۔ گویا کہ ایک طلسم کا بلبلہ ہے کہ چشم زدن میں ٹوٹ جاتا ہے۔ مبارک ہیں وہ لوگ کہ جن کی آنکھوں میں اس مشاطۂ دانا فریب کے آراستہ کیے ہوئے معشوقوں کے جلد زائد ہو جانے والے غمزے کچھ حقیقت نہیں رکھتے اور اس طلسمِ نیرنگ کے قائم کیے ہوئے نازنینوں کے ناپائیدار کرشمے بے حقیقت معلوم ہوتے ہیں اور جو اس فریب دینے والے کو ... سے دامن جھاڑتے ہوئے نکل جاتے ہیں اور جو اس دلکش باغ کے پھول اور پھل پر متوجہ نہیں ہوتے۔ چونکہ اس دل خوش فسانہ کا سننے والا سوائے بیدار مغز کے اور کوئی نہیں ہے اور اس قسم کے لوگ بہت کم دنیا میں پیدا ہوتے ہیں لہٰذا میں پھر واقعہ نگاری کی طرف لوٹتا ہوں'' [۵۹]۔

دورانِ حج انھوں نے پوری طرح سنت کی پیروی کی۔ منا میں قیام کے سلسلے میں لکھا ہے کہ ''اس زمانے میں اس سنت کی پابندی نہیں کی جاتی ہے۔ رات کو منا میں قیام نہیں کرتے اور آٹھ کو دن ہی میں عرفات

چلے جاتے ہیں اور اس کے متعلق بہت سے عذر بیان کرتے ہیں جو محض لغو ہیں۔ خدا کا شکر ہے کہ مجھ ناچیز نے رات منا میں گزاری اور نو تاریخ کو بعد نکلنے آفتاب کے بہ قصدِ عرفات اُٹھا'' [۶۰]۔ حدیث کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''ہر حدیث مثل پہاڑ کے ہے کہ اپنی جگہ سے ہل نہیں سکتی'' [۶۱]۔

تاریخی اعتبار سے حج کے اس ''سفرنامہ'' کی اہمیت آج بھی قائم ہے۔ یہ آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے۔ اس سے انیسویں صدی کی اُجلی تصویر سامنے آتی ہے اور یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے لوگ کس طرح سوچتے تھے۔ ان کے عقائد کیا تھے۔ اُن کے انسانی رشتوں کی کیا نوعیت تھی اور دنیا و دین کی طرف ان کا انداز نظر کیا تھا۔ اس زمانے میں اور یہ ۱۸۳۸ء-۱۸۴۰ء کا زمانہ ہے، ایک جگہ سے دوسری جگہ جانے کے لیے کس طرح سفر کیا جاتا تھا۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کون سا علاقہ انگریزوں کی عمل داری میں تھا اور وہاں کے حالات اور صورت حال کیا تھی۔ کون سا علاقہ نوابین اور راجا مہاراجا کے پاس تھا اور وہاں کے حالات کی کیا نوعیت تھی۔ ایک اور علاقے دمن کلاں وخورد کا ذکر بھی آیا ہے جسے پرتگال کے بادشاہ کی عمل داری میں بتایا ہے [۶۲]۔

(۳) الف : دیوان رقعات فارسی - ب : کلیاتِ شیفتہ وحسرتی

شیفتہ کے بیٹے نواب محمد علی خان بہادر کی فرمائش پر، حالی کی لکھی ہوئی ''تقریظ'' کے ساتھ ۱۸۸۷ء میں دیوان ورقعات فارسی نیو امپیریل پریس سے شائع ہوا۔ یہ نسخہ میرے کتاب خانہ میں محفوظ ہے۔

اس کے بعد کلیاتِ شیفتہ وحسرتی کے نام سے ایک ایڈیشن نواب محمد اسحٰق خاں کی فرمائش پر ۱۹۱۶ء میں نظامی پریس بدایوں سے شائع ہوا۔ اس میں ۵۸ صفحات پر مشتمل نظامی بدایونی کے لکھے ہوئے حالاتِ شیفتہ ہیں اور صفحہ ۵۹ سے ۹۰ تک شیفتہ کی اردو و فارسی شاعری کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس کلیات میں صفحہ ۱-۱۲۴ تک ''دیوانِ اُردو'' شامل ہے۔ اس کے بعد صفحہ ۱-۱۵۱ تک ''دیوانِ فارسی ہے جس پر سالِ طباعت ۱۹۱۵ء درج ہے۔ صفحہ ۱۵۱ سے ۱۵۹ تک الطاف حسین حالی کی تقریظ بزبانِ فارسی شامل ہے جس پر لکھا ہے کہ یہ وہ تقریظ ہے جو ایک ہزار آٹھ سو دو مسیحی (۱۸۰۲ء) میں لکھی گئی تھی۔ عیسوی سنہ کے لکھنے میں کہیں غلطی ہوئی ہے اور وہ اس لیے کہ ۱۸۰۲ء میں شیفتہ پیدا بھی نہیں ہوئے تھے۔ شیفتہ کا سالِ پیدائش ۱۸۰۹ء ہے۔ اس کے بعد صفحہ ۲ سے ۶۶ تک فارسی رقعات شامل ہیں۔ یہ ''کلیات'' قسم اول وقسم دوم کے کاغذ پر چھپا تھا۔ ایک ہی طباعت کی یہ دونوں قسمیں میرے پاس محفوظ ہیں۔

شیفتہ کا اردو کلیات/ دیوان کئی بار شائع ہوا جن میں ''دیوانِ شیفتہ'' (اردو) مطبع آئینہ سکندری سب سے پہلی اشاعت ہے۔ یہی دیوانِ اُردو لفظ بلفظ کلیاتِ شیفتہ وحسرتی میں شامل ہے۔ ''دیوانِ شیفتہ'' مرتبہ مولانا صلاح الدین احمد اکادمی پنجاب لاہور سے ۱۹۵۴ء میں، ''دیوانِ شیفتہ'' مرتبہ حبیب اشعر مکتبہ

جدید لاہور ۱۹۶۵ء میں اور پھر کلیاتِ شیفتہ مرتبہ کلب علی خاں فائق ۱۹۶۵ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع ہوا۔

ان کے علاوہ اور کسی تصنیف یا تالیف کا ذکر کسی جگہ نہیں آیا۔ گارساں دتاسی نے محدث ابن جوزی کی ''مولد'' کے اردو ترجمے کو شیفتہ سے منسوب کیا ہے [۶۳] جو درست نہیں ہے۔

مطالعۂ شاعری:

شیفتہ نے اپنے نظریۂ شاعری کو اکثر اپنی غزلوں کے مقطعوں اور اشعار میں بیان کیا ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد کم و بیش ۲۴ ہے۔ ان میں سے یہ پانچ شعر آپ بھی دیکھیے:

معنی کی فکر چاہیے صورت سے کیا حصول
کیا فائدہ ہے، موج اگر ہے سراب میں
وہ طرزِ فکر ہم کو خوش آتی ہے شیفتہ
معنی شگفتہ، لفظ خوش، انداز صاف ہو
شیفتہ کیسے ہی معنی ہوں مگر نامقبول
اگر اسلوبِ عبارت میں متانت کم ہو
نرالی سب سے ہے اپنی روش اے شیفتہ لیکن
کبھی دل میں ہوائے شیوہ ہائے میر پھرتی ہے
شیفتہ سادہ بیانی نے ہمیں چمکایا
ورنہ صنعت میں بہت لوگ ہیں بہتر ہم سے

اچھی شاعری کے لیے شیفتہ جن نکاتِ سخن کو ضروری خیال کرتے ہیں، ان کے سرے جدید تصورِ شاعری سے آملتے ہیں۔ ان اشعار سے شاعری کی پانچ خصوصیات سامنے آتی ہیں:

(۱) شاعری کو مبالغہ سے بری ہونا چاہیے اور اسے حقائق و واقعات کا اظہار کرنا چاہیے۔
(۲) اس میں سادگی ہو۔
(۳) صفائی ادا اس میں موجود ہے۔
(۴) شگفتگی اس میں رنگ بھر رہی ہو۔
(۵) ساتھ ساتھ متانت اس میں موجود ہے۔

یہی وہ خصوصیاتِ شاعری ہیں جن پر آگے چل کر حالؔی نے نیچرل شاعری کی بنیاد رکھی جس میں سادگی، اصلیت، جوش، مبالغے سے گریز وغیرہ شامل ہیں۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ شیفتہ تنقیدِ شاعری میں حالؔی کے پیش رو یا نقیب ہیں۔

شاعری کا یہ تصور شروع ہی سے شیفتہ کے مزاج میں شامل تھا۔ اس سلسلے میں شیفتہ کے وہ تین منظوم

خط دیکھیے، جو رمجو نزاکت کے فراق میں لکھے گئے تھے اور جنھیں ترتیبِ دیوان کے وقت، ذاتی وجوہ کی بنا پر، شیفتہ نے خارج کر دیا تھا۔ ان منظوم خطوط میں [۶۴] حالّی کی نیچرل شاعری کی واضح جھلک نظر آتی ہے۔ ان میں مبالغے سے دور، واقعیاتی تصاویر بھی ہیں اور سادگی و صفائی بھی۔ اظہار کی شگفتگی بھی ہے اور متانت بھی۔ اس میں دل کی باتیں، جس طور پر اور جس فطری انداز سے بیان کی گئی ہیں، وہ نیچرل شاعری کے جدید تصور سے بہت قریب ہیں۔ شیفتہ کے ہاں بعض اشعار میں جو وطن کی محبت، قوم کا درد اور جذبۂ ملی کا تاثر اُبھرتا ہے، وہ بھی اسی جدید تصورِ شاعری سے ہم آہنگ ہے۔ مولانا صلاح الدین احمد نے لکھا ہے کہ ''شیفتہ ہماری زبان کا شاید پہلا شاعر ہے جس کی غزلوں میں قومی اور وطنی جذبات اور فطرت کے تاثرات کی ایک جھلک نظر آتی ہے:[۶۵]

کیا ڈھونڈتی ہے قوم کہ آنکھوں میں قوم کی
خلد بریں ہے طبقۂ اسفل جحیم کا
بے نحن نسبت مع اللہ ہے اُسے
قوم سے جس کو کہ نسبت ہوگئی
وادیٔ نجد کو دلّی سے نہ دینا نسبت
ہے وہ مجنوں کا بیاباں، یہ بیاباں میرا

بارہ شعر کی ایک غزل میں ہندوستان کے بارے میں اپنی محبت کا اظہار کیا ہے:

ہند کی وہ زمیں ہے عشرت خیز
کہ نہ زاہد جہاں کریں پرہیز
عجب ہی شہر ہے دلّی بھی شیفتہ ہرگز
میں روم و شام نہ لوں اس دیار کے بدلے

اسی طرح ایک ''نظم'' زوالِ بہادر شاہ اور دہلی کی بربادی پر ان کے غیر مطبوعہ کلام میں شامل ہے جسے کلب علی خاں فائق نے اپنے مرتبہ ''دیوانِ شیفتہ'' میں شامل کیا ہے۔ یہ نظم اُن کے دردمند دل کی آواز ہے۔ اسی طرح صبح کے وقت سے شیفتہ کی شیفتگی ''نیچر'' سے ان کی قربت و محبت کو ظاہر کرتی ہے:

چلیے چمن کو نجم سحر جلوہ گر ہوا　پرویں نہیں، بنات نہیں، کہکشاں نہیں
اُٹھ صبح ہوئی، مرغِ چمن نغمہ سرا دیکھ　نورِ سحر و حُسنِ گُل و لطفِ ہوا دیکھ

یہی وہ تصورات ہیں جن کو حالّی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں وضاحت سے بیان کیا ہے۔ یہ وہ اثرات ہیں جو حالّی پر شیفتہ کی چھ سال کی مصاحبت و صحبت کے دوران پڑے۔ شیفتہ کی شاعری اور اُن کے اندازِ نظر کو دیکھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ شیفتہ جدید شاعری کی سحر کے شاعر ہیں۔ وہ سحر جو حالّی کے ہاں روزِ روشن بن کر آنے والے دور میں نمایاں ہوتی ہے۔

غزل اس دور کی مقبول ترین صنفِ سخن تھی اور "دیوانِ شیفتہ" میں یہی صنف غالب ہے جو ۱۷۴ غزلوں، ۶ رباعیات، ایک مثلث، ایک مخمس، ایک تضمین، چار مثنویات، ایک نظم اور ۴۱ فردیات وغیرہ پر مشتمل ہے۔ شیفتہ نے اردو شاعری کو اس سنجیدگی سے نہیں اپنایا جس سنجیدگی سے انھوں نے فارسی میں شاعری کی۔ ویسے بھی شاعری ان کے بہت سے مشغلوں میں سے ایک جز وقتی مشغلہ تھا۔ ان کی شاعری کا آغاز ۱۲۴۰ھ میں سولہ سال کی عمر میں ہوا اور جب وہ ۲۳ سال کے تھے شاعری سے ان کا دل بھر گیا [۶۶]۔ ایک غزل کے مقطع میں تعلی سے کہا کہ وہ اس فن میں پیر طریقت کا درجہ رکھتے ہیں حالانکہ ابھی ان کی عمر اکیس سال ہے:

اے شیفتہ اس فن میں ہوں اک پیر طریقت
گو عمر ہے میری ابھی اکیس برس کی

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں ان کے اندر شاعری کا چشمہ پوری قوت سے اُبل رہا تھا۔ البتہ بعد میں محفلِ مشاعرہ یا دوست احباب کی فرمائش پر غزل کہتے رہے، خاص طور پر اُس زمانے میں جب حالی ان سے وابستہ تھے۔ حالی نے لکھا ہے کہ "میرے وہاں جانے سے ان کا پرانا شعر و سخن کا شوق، جو مدت سے افسردہ ہو رہا تھا، تازہ ہو گیا اور اُن کی صحبت میں میرا میلان بھی، جو اب تک مکروہات کے سبب اچھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا، چمک اُٹھا" [۶۷]۔

شیفتہ نے جب شاعری کا آغاز کیا تو دہلی اور لکھنؤ دونوں جگہ شاعری سب سے اہم و ممتاز تہذیبی سرگرمی تھی۔ دلی میں غالب و مومن، ذوق وظفر، آزردہ و صہبائی وغیرہ کی دھوم تھی اور لکھنؤ میں ناسخ و آتش کا طوطی بول رہا تھا اور ساتھ ہی گزرے ہوئے شعرا کا رنگ، جن میں میر، درد، سودا، جرأت و مصحفی وغیرہ شامل تھے، فضا کو رنگین بنا رہا تھا۔ مختلف شعرا کی یہی سب آوازیں شیفتہ کے کانوں میں بھی پڑیں۔ وہ ان رنگارنگ آوازوں کی مقبولیت سے نہ صرف متاثر ہوئے بلکہ تھوڑی دور ہر راہ رو کے ساتھ چلنے لگے۔ کبھی وہ میر کی طرف بڑھے، کبھی انھوں نے مومن و غالب کا رنگ قبول کیا اور کبھی ناسخ کے شعروں نے ان کے دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچا۔ اسی کے ساتھ اپنے دوسرے ہم عصر شعرا کے طرز و رنگ کو بھی قبول کیا۔ شیفتہ کی شاعری میں یہ سب آوازیں آج بھی، ان کے دیوان کے دورانِ مطالعہ، سنائی دیتی ہیں۔ ادھر محفلِ مشاعرہ میں داد و تحسین اور اعتراض و نکتہ چینی بھی اردو شاعری کی جدید روایت کو متعین کر رہی تھی۔ شیفتہ کو میر کا رنگ پسند تھا جیسا کہ اپنے ایک شعر میں کہا ہے کہ:

نرالی سب سے ہے اپنی روش اے شیفتہ لیکن کبھی دل میں ہوائے شیوہ ہائے میر پھرتی ہے

میر کا اثر ان کی شاعری کے عشقیہ حصے پر خاص طور سے زیادہ نمایاں ہے۔ وہ اکثر محبت کے درد و غم کو میر ہی کے انداز میں بیان کرتے ہیں مثلاً میر کے ساتھ یہ چند شعر پڑھیے:

ہم بھی کیا سادے ہیں کیا کیا ہے توقع اس سے
آج تک جس نے ذرا حال نہ جانا دل کا

شیفتہ ضبط کرو ایسی ہے کیا بے تابی
جو کوئی ہو تمھیں احوال سنا تا دل کا

شیفتہ زلفِ پری رُو کا پڑا سایہ کہیں
میں نے جب آپ کو دیکھا تو پریشاں دیکھا

ابھی اے شیفتہ واقف نہیں تم
کہ باتیں عشق میں ہوتی ہیں کیا کیا

اظہارِ عشق اس سے نہ کرنا تھا شیفتہ
یہ کیا کیا کہ دوست کو دشمن بنادیا

یہ تین شعر اور پڑھیے:

مت چھیڑ کہ یار سے جدا ہوں — اے مرگ میں آپ مر رہا ہوں

مرنے کا مرے نہ ذکر کرنا — قاصد وہ بہت الم کریں گے

اس دور میں ناسخ کی آواز بھی ساری فضا پر چھائی ہوئی تھی۔ غالب اور مومن نے بھی شروع میں اسی رنگ کی پیروی کی تھی۔ شیفتہ کے ہاں بھی یہ اثر بہت سی غزلوں میں نمایاں ہے مثلاً ان غزلوں کو دیکھیے جن کے مطلع یہ ہیں:

رات واں گل کی طرح سے جسے خنداں دیکھا
صبح بلبل کی روش ہم دمِ افغاں دیکھا

اور الفت بڑھ گئی اب اس ستم ایجاد سے
اک نئی لذت جو پائی دل نے ہر بیداد سے

کیوں نہ مجھ کو مرضِ یاس کی شدت ہو جائے
ملک الموت بھی جب بہر عیادت ہو جائے

ہے ستم واقف ہو میرے حال کی تغیر سے
بوالہوس کہتے ہو پھر اک آہِ بے تاثیر سے

ناسخ کی طرح غالب کا اثر بھی شیفتہ کے دیوان میں جابجا نظر آتا ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

نہ دیا ہائے مجھے لذتِ آزار نے چین
دل ہوا رنج سے خالی بھی تو جی بھر آیا

نما نما ہے نہایت خلاف شیوۂ عشق
غلط ہے شوق ہمیں گریہ ہائے رنگیں کا

ہمارے ساتھ ہیں وہ موشگافیاں کہ نہ پوچھ

یہ نکتہ بس ہے کہ آفت ہے نکتہ داں کے لیے
اثر اگرچہ بنا بہرِ نازِ دل کشِ دوست
مگر کچھ اپنی بھی آہِ جگر فشاں کے لیے
تمام علتِ در ماندگی ہے قلتِ شوق
تپش ہوئی پر پرواز مرغِ جاں کے لیے

مومن شیفتہ کے استاد تھے۔ اس رنگ میں انھیں وہ کمال حاصل ہے کہ ان کے متعدد اشعار بلکہ غزلیں کی غزلیں اُستاد مومن کی معلوم ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر یہ چند شعر دیکھیے اور پھر اس رنگ کے اور اشعار خود دیوانِ شیفتہ سے تلاش کیجیے تو مطالعۂ شیفتہ کا لطف بڑھ جائے گا:

آپ جو ہنستے رہے شب بزم میں
جان کو دشمن کی میں رویا کیا
سرد ہوا دل، ■ ہے غیروں سے گرم
شعلے نے اُلٹا مجھے ٹھنڈا کیا
لگتی نہیں پلک سے پلک جو تمام شب
ہے ایک شعبدہ مژۂ نیم باز کا
دامن تک اس کے ہائے نہ پہنچا کبھی وہ ہاتھ
جس ہاتھ نے کہ جیب کو دامن بنا دیا
میرے آنے سے تم اُٹھ جاتے ہو
بزمِ دشمن میں نہ آؤں کیوں کر
اتنی بھی بری ہے بے قراری
اب آپ سے اُنس کم کریں گے
دیا کیوں ہونے اس بدخو پہ عاشق
ہمارا دوست کوئی بھی نہ تھا کیا
بچتے ہیں اس قدر جو اُدھر کی ہوا سے ہم
واقف ہیں شیوۂ دلِ شورش ادا سے ہم
اجل نے کی ہے کس دم مہربانی
کہ جب پہلو میں وہ نامہرباں ہے

یہ اور ایسی کئی دوسرے شعرا کی آوازوں کی گونج ہمیں شیفتہ کے ہاں واضح طور پر سنائی دیتی ہے۔ انھیں آوازوں اور اپنی آواز کے امتزاج سے شیفتہ کا انفرادی رنگ پوری طرح اُبھر سکتا تھا لیکن انھوں نے شاعری کی

طرف وہ توجہ نہیں دی جس کا یہ فن تقاضا کرتا ہے۔ ان کی شاعری کا عمل یوں تو وقفے وقفے سے ساری عمر چلتا رہا لیکن ان کا قابل ذکر دور ۲۳ سال کی عمر تک رہا جس کا ذکر انھوں نے خود کلیاتِ شیفتہ کے ''دیباچہ'' میں کیا ہے اور ''گلشن بے خار'' میں قدرے تفصیل سے کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''در مراتب سخن اگر چہ ادائے خاص با من است، اما طبع با ہر روش چناں مناسب افتادہ کہ بہ ہر شیوہ سخن می کنم کہ ہمانا طرزِ خاص من است'' [۲۸]۔ ''گلشن بے خار'' کی تکمیل کے وقت شیفتہ کی عمر چھبیس سال کی ہو چکی تھی۔ وہ اپنی ''ادائے خاص'' اور ''طرزِ خاص'' کا ذکر تو کرتے ہیں لیکن ان کی ''ادائے خاص'' پوری طرح بنتے بنتے رہ گئی۔ اس زیرِ تکمیل ''ادائے خاص'' و ''طرز خاص'' میں جو شعر شیفتہ نے کہے وہ ایسے شعر ضرور ہیں جن کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ وہ شعر ہیں جو وہی کہہ سکتے تھے۔ ان اشعار کی تعداد بھی ان کے ہاں اتنی ضرور ہے کہ وہ شیفتہ کے نام کو آج تک سہارا دیے ہوئے ہیں۔ مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن میں دوسری بڑی آوازوں کے ساتھ مل کر ان کی آواز نمایاں و الگ ہوئی ہے۔ ان آوازوں میں میر، مومن، غالب، ناسخ وغیرہ کی آوازیں شامل ضرور ہیں۔ لیکن عملِ امتزاج سے گزر کر دبی دبی سی ہیں اور جو آواز نمایاں ہو کر اُبھرتی اور سننے میں آتی ہے وہ شیفتہ ہی کی آواز ہے۔ آیئے ذرا میرے ساتھ یہ شعر پڑھیے:

شیفتہ ضبط کرو ایسی ہے کیا بے تابی
جو کوئی ہو تمھیں احوال سنانا دل کا

سنتے ہی نام دشمنِ صد سالہ ہو گیا
پوچھا جو مجھ سے نام کسی نے حبیب کا

نہ دیا ہائے مجھے لذتِ آزار نے چین
دل ہوا رنج سے خالی بھی تو جی بھر آیا

شیفتہ زلفِ پری رُوکا پڑا سایہ کہیں
میں نے جب آپ کو دیکھا تو پریشاں دیکھا

ابھی اے شیفتہ واقف نہیں تم
کہ باتیں عشق میں ہوتی ہیں کیا کیا

وہ مجھ سے خفا ہے تو اُسے یہ بھی ہے زیبا
پر شیفتہ میں اُس سے خفا ہو نہیں سکتا

یاس سے آنکھ بھی جھپکی تو توقع سے کھلی
صبح تک وعدۂ دیدار نے سونے نہ دیا

ہم طالبِ شہرت ہیں ہمیں ننگ سے کیا کام
بد نام اگر ہوں گے تو کیا نام نہ ہوگا

کیا حال تمھارا ہے ہمیں بھی تو بتاؤ
بے وجہ کوئی شیفتہ اُف اُف نہیں کرتا

اظہارِ عشق اس سے نہ کرنا تھا شیفتہ
یہ کیا کیا کہ دوست کو دشمن بنا دیا

یہ ڈر رہا کہ سوتے نہ پائیں کہیں مجھے
وعدے کی رات نیند نہ آئی تمام شب

اسبابِ عیش یہ جو مہیا ہے شیفتہ
کیا پردہ تم سے، آنے کی اُن کے خبر ہے آج

گر ہم سے خفا وہ ہیں گے ان سے خفا ہم
مدت سے اسی طرح نبھی جاتی ہے باہم

کیا تجاہل سے یہ کہتا ہے، کہاں رہتے ہو
تیرے کوچے میں ستم گار ترے کوچے میں

طوفانِ نوح لانے سے اے چشم فائدہ
دو اشک بھی بہت ہیں اگر کچھ اثر کریں

مت چھیڑ کہ یار سے جدا ہوں
اے مرگ میں آپ سے مر رہا ہوں

ہائے وہ شوقِ ملاقاتِ عدو میں جاگے — جس کی آنکھوں کے تصور میں مجھے خواب نہیں
آرام سے ہے کون جہانِ خراب میں — گُل سینہ چاک اور صبا اضطراب میں
افسردہ خاطری وہ بلا ہے کہ شیفتہ — طاعت میں کچھ مزا ہے نہ لذت گناہ میں
ناصحو! یوں بھی تو مرجاتے ہیں — عشق سے مجھ کو ڈراتے کیوں ہو
ہائے وہ شیفتہ کی بے تابی — تھام لینا وہ تیرے محمل کو
لازم ہے یار بھی تو ہو بے تاب ورنہ کیا — وہ عشق ہے کہ رنج یہاں ہو وہاں نہ ہو
اُڑتی سی شیفتہ کی خبر کچھ سنی ہے آج — لیکن خدا کرے یہ خبر معتبر نہ ہو
اتنی نہ بڑھا پاکیِ داماں کی حکایت — دامن کو ذرا دیکھ ذرا بندِ قبا دیکھ
شاید اسی کا نام محبت ہے شیفتہ — اک آگ سی ہے سینے کے اندر لگی ہوئی
اتنی بھی بری ہے بے قراری — اب آپ سے اُنس کم کریں گے
نہ پوچھو شیفتہ کا حال صاحب — یہ حالت ہے کہ اپنے میں نہیں ہے
ایک دن شام ہماری بھی سحر کردے گا — وہی جو شام کو ہر روز سحر کرتا ہے
وہ شیفتہ کہ دھوم ہے حضرت کے زُہد کی — میں کیا کہوں کہ رات مجھے کس کے گھر ملے
فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ کچھ — بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیب داستاں کے لیے

ان اشعار میں جو بات نمایاں ہے وہ ''واقعیت'' ہے جس میں شاعر کا تجربہ شامل ہے اور شاعر نے اس تجربے کو مبالغے سے بچا کر سادگی سے بیان کردیا ہے۔ ان اشعار میں، جیسا کہ آپ نے محسوس کیا ہوگا ایک شگفتگی ہے، لہجے میں شیرینی ہے، انداز میں روانی اور جذبے کی کھنک شامل ہے اور ساتھ ہی متانتِ کلام بھی ہے۔ ان میں ''خیال'' بھی موجود ہے اور خیال جذبے کے ساتھ گھل مل گیا ہے۔ یہ وہ طرزِ ادا ہے جو آنے والے دور کا نقیب ہے اور شیفتہ سے مخصوص ہے۔ یہی اُس طرز کا پیش خیمہ ہے جو حالؔی کے ہاں پہنچ کر جدید غزل کا نمونہ بنا۔ ان اشعار میں کئی شعر وہ ہیں جو آج بھی زبان زد خاص وعام ہیں اور ضرب المثل بن کر ہماری روزمرہ کی بات چیت کا حصہ بن گئے ہیں۔

شیفتہ شاعری کو ''اشغالِ عالیہ اور فنونِ شریفہ'' میں شمار نہیں کرتے تھے۔ شیفتہ ساری عمر اپنی ظاہری اور باطنی زندگی کو یکساں رکھنے کی مسلسل کوشش کرتے رہے۔ حج کے بعد وہ غزل میں کسی ایسے شعر کو شامل نہیں کرتے تھے جس میں عشق کا کوئی نیا تجربہ شامل ہو۔ انھوں نے اب غزل میں ایسے شعروں سے بھی اجتناب کیا جن سے ان کی داخلی زندگی کی کش مکش کا اظہار ہوتا ہو یا جو ان کی ظاہری وضع کے مزاج سے الگ ہو۔ حالؔی بھی مذہبی آدمی تھے لیکن حالؔی نے اپنی غزل کو اس سے محفوظ رکھا اور داخلی کش مکش اور زہد و رندی کی آویزش کو بھی اپنی غزل میں بیان کردیا۔ لیکن شیفتہ کے دل کا چور دل ہی میں رہ گیا۔ اب وہ دوستوں کی فرمائش یا آرائشِ محفل کے لیے تو شعر کہتے تھے لیکن شاعری ان کی منزل نہیں رہی تھی: ''مرا بایں ترہات چہ کار، طائر سدرہ نشین را بر

چوبِ تخیل آشیاں مبند'' جب شاعر حقائق اور اپنے تجرباتِ زندگی کو چھپانے لگتا ہے تو معشوقۂ شاعری روٹھ جاتی ہے اور تخلیقی عمل پھیکا، گند اور کمزور پڑ جاتا ہے۔ یہی شیفتہ کے ساتھ ہوا لیکن وہ تو اس سے بے نیاز ہو چکے تھے۔

شیفتہ نے اپنے ہر خیال کو، قدرتِ بیان میں شامل سادگی سے، پُر اثر بنادیا ہے۔ ان کا لہجہ اور طرزِ ادا ایسا شگفتہ کھلا کھلا رہتا ہے کہ وہ ہر بات کو، خواہ وہ کیسی ہی پے چیدہ، گہری اور تہ دار ہو، سادگی سے بیان کر دیتے ہیں۔ اس سادہ بیانی نے کلامِ شفتہ کو چمکایا ہے۔ وہ لفظوں کے انتخاب میں بڑے سلیقے کا ثبوت دیتے ہیں۔ احتیاط سے لفظوں کے موتی چنتے ہیں اور بڑے حسن کے ساتھ انھیں جماتے چلے جاتے ہیں، جس سے ایک مخصوص آہنگ ولہجہ اُن کے ہاں پیدا ہو جاتا ہے جس میں بھاری پن نہیں ہوتا اور کہیں یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ وہ کسی بات یا کسی خیال یا احساس کو کوشش کر کے بیان کررہے ہیں۔ شیفتہ کے لہجے میں دھیما پن اور نرمی ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ کوئی بہت سلجھا ہوا آدمی ہولے ہولے، سمجھا سمجھا کر اپنی بات کہہ رہا ہے۔ ان کے لہجے کا انداز اکثر بات کرنے کا رہتا ہے۔ اپنے شعروں میں شیفتہ یہ طریقہ اختیار کرتے ہیں کہ عام طور پر پہلے مصرع میں ایک بات کہہ کر سامع کے ذہن کو تیار کرتے ہیں اور پھر دوسرے مصرع سے اُس کے ذہن پر نپا تلا وار کر کے اسے اپنے قبضے میں کر لیتے ہیں۔ وہ اشعار جو ہم نے اوپر دیے ہیں ان کو دیکھیے تو آپ کو عام طور پر یہی طریقۂ اظہار نظر آئے گا۔ شیفتہ کا یہ شعر پھر پڑھیے:

اتنی بھی بری ہے بے قراری　　　اب آپ سے اُنس کم کریں گے

اس میں ایک بڑا آفاقی عشقیہ تجربہ چھپا ہوا ہے جس کے لہجے میں ایسا تیکھا پن ہے کہ پڑھنے والا یا سامع اس کے دائمی اثر میں آجاتا ہے۔ اس شعر کو اُستاد مومن کے اس شعر کے برابر رکھا جا سکتا ہے جس پر غالب اپنا پورا ''دیوان'' دینے کو تیار تھے:

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا　　　جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

شیفتہ نے غزل کی روایت کو پوری طرح برتا اور ان تلمیمات، استعارات و رمزیات سے بھی استفادہ کیا جو صدیوں سے فارسی و اردو شاعری اور غزل میں استعمال ہو رہے تھے۔ فرہاد و شیریں، چاہِ بابل، عاد، قیس و لیلیٰ، یوسف و زلیخا، خضر، طور و تجلی بھی ان کے اظہار کا حصہ ہیں اور ساتھ ہی شمیم زلف، جورِ یار، ستمِ روزگار، نامہ بر، گور و کفن، جنازہ و مرقد، دربان و قاصد بھی۔ غالب و مومن کی طرح اپنی بات کو بیان کرنے کے لیے ایسی تراکیب بھی استعمال اور وضع کی ہیں جو تازہ ہونے کے ساتھ اظہار کو سہل اور معنی کو پوری طرح قاری یا سامع تک پہنچا کر اثر و تاثیر کو بڑھاتی ہیں مثلاً جام دو نیم، نسیم لطف، پیمانِ ترکِ جاہ، بے طاقتی شوق، شکوۂ فریادِ خلق، آفتِ روئے زمیں، ستم کشِ چشم غضب، تشخیص، اغماضِ شیوہ، نکتۂ بعد الوقوع، ادب آموز خرد، کاوشِ نشتر، نقابِ جمال شوق، ظنِ نیم تبسم، مستی نیم خام، استعارۂ آوازِ پا، شکر ستم، بے گانہ آشنا نما، اندازہ دانِ کار، نادر طلب، نایاب پسند، ندیم دوست، اربابِ خلل، صورتِ معنی، لذتِ زخم جگر وغیرہ۔ یہ تراکیب ایک طرف

خیال کا ابلاغ کر رہی ہیں اور ساتھ ہی، جمالیاتی رنگ کے ساتھ، سادگی کا بھی اظہار کر رہی ہیں۔ یہ تراکیب غالب یا مومن یا ناسخ کی تراکیب سے مزاجاً الگ ہیں۔

شیفتہ عام و روایتی بات کو بھی پہلو بچا کر شگفتگی سے بیان کر کے اس طرح تازہ کر دیتے ہیں کہ وہ نئی سی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کے لیے یہ دو چار شعر پڑھیے: ان میں کوئی نئی بات نہیں ہے، مختلف شعرا انھیں دہراتے رہے ہیں لیکن شیفتہ کے ہاں وہ تازہ دم سی ہو جاتی ہیں:

گر چاہتے ہو جامہ نہ ہو چاک تا سحو　　منگوا دو پیرہن مجھے اس گل عذار کا
اے مرگ آ کہ میری بھی رہ جائے آبرو　　رکھا ہے اس نے سوگ عدو کی وفات کا
قبر پر وہ بتِ گل فام آیا　　بارے مرنا تو مرے کام آیا
ہوش تو دیکھو کہ سن کر میری وحشت کی خبر　　چھوڑ کر دیوانہ پن کو قیس عاقل ہو گیا
معلوم ہے ستاتے ہو ہر اک بہانے سے　　قصداً نہ آئے رات حنا کا بہانہ تھا

پہلو بچا کر شعر کہنا خاص طور پر ان غزلوں میں جہاں روایتی انداز میں پرانے موضوعات کو دہرایا گیا ہے لیکن اس طرح دہرایا گیا ہے کہ قاری یا سامع اس قسم کے اشعار سے بھی تازہ دم ہو جاتے ہیں۔

شیفتہ کے لیے ''تصوف'' حیات و کائنات کے مسائل کو سمجھنے، دیکھنے اور سلجھانے کا ذریعہ ہے لیکن یہاں وہ، تصوف کے مختلف پہلوؤں کو، روایتی انداز ہی میں، بیان کرتے ہیں اُن کے ہاں تصوف صرف ''برائے شعر گفتن'' استعمال نہیں ہوتا بلکہ اس کا رشتہ وہ ''انا'' سے جوڑ کر کہتے ہیں:

جو کچھ ہے انا میں، وہ ٹپکتا ہے انا سے　　کچھ آپ سے میں ذکرِ تصوف نہیں کرتا

''انا'' تصوف کی ایک اہم اصطلاح ہے جس کے بارے میں بتایا گیا ہے کہ ''جسمِ آدم میں ایک مضغہ (لوتھڑا) ہے۔ اس مضغہ میں ''فواد'' (دل و جان) ہے۔ فواد میں روح ہے۔ روح میں سر ہے۔ سر میں خفی ہے۔ خفی میں اخفا ہے اور اخفا میں ''انا'' ہے۔ اس ''انا'' سے اشارہ ہے ذاتِ مطلق کی جانب۔ بندہ میں جو انانیت ہے وہ انائے حقیقی کی آواز بازگشت ہے...... تعین کے دور کر دینے سے انا اور ھُو ہم معنی ہو جاتے ہیں'' [۶۹]۔ اب ''انا'' کی یہ تعریف پڑھ کر اس شعر کو پڑھیے تو بظاہر روایتی سا نظر آنے والا شعر کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے۔ ان اشاروں سے عارف تو اس تک پہنچ جاتا ہے اور عامی شعر کو پڑھ کر اس سے گزر جاتا ہے۔

آج کے تعلق سے شیفتہ کی شاعری کو دیکھیں تو ان کا رنگِ سخن اور ان کا نظریہ شاعری حالی کی آمد کا پیش خیمہ ہے۔ جس مزاج کی جدید اردو شاعری اور انداز فکر کو ضرورت تھی وہ شیفتہ کے مزاج میں موجود ہے۔ ان کی قطعہ بند غزلوں میں جو واقعیت ہے وہ جدید انداز نظر کی حامل ہے۔ شیفتہ کے ہاں خیال اکثر تسلسل کے ساتھ اُبھرتا ہے۔ خود شیفتہ نے دہلی کی بربادی پر جو شعر کہے ہیں وہ دراصل ''نظم'' کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان کے اس قطعہ کو، جو غزل کا حصہ ہے اور جس کا پہلا شعر یہ ہے:

کہا کل میں نے اے سرمایۂ ناز　　تلون سے ہے تم کو مدعا کیا

غور سے دیکھیے تو اس میں وہ واقعیت، سادگی، صفائی اور متانت نظر آئے گی جس پر حالی نے اپنی "نئی شاعری" کی بنیاد رکھی تھی۔ یہی رنگ ان مسلسل غزلوں میں بھی ملتا ہے جس میں ایک ہی کیفیت، ایک ہی "موڈ" کارفرما ہے اور جو جدید غزل گوئی کا خاص امتیاز ہے۔ مثال کے طور پر ان مسلسل غزلوں اور قطعہ بند اشعار کو دیکھیے جن کے پہلے شعر یہ ہیں:

ساقی کو مے کدے میں سر نا و نوش ہے		صوفی کو خانقاہ میں سر وجد و حال ہے

آج ہی کیا آج ہے سرگرم کیں تو کب نہ تھا
شمع ساں مجبورِ خوئے آتشیں تو کب نہ تھا
میں پریشاں گرد اور محفل نشیں تو کب نہ تھا
ہر کہیں کس دن نہ تھا میں، ہر کہیں تو کب نہ تھا

شیفتہ کی شاعری میں ایک رنگ ضرور ہے لیکن یہ رنگ دھیما اور دبا دبا سا ہے۔ اس لیے کہ انھوں نے شاعری کو اشغال عالیہ اور فن شریفہ میں شمار نہیں کیا اور اس پر وہ توجہ نہیں دی جو تخلیقی توانائی کو پروان چڑھانے کے لیے ضروری تھی۔ ان کے کلام میں اچھے اشعار کی تعداد آج بھی اتنی ہے کہ اس دور کے بڑے شعرا کو چھوڑ کر دوسرے ہم عصر شعرا کے ہاں نہیں ملے گی۔ ان کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نوجوان حالی کی تربیت کر کے اردو شاعری کو جدید دور میں داخل کرنے کا راستہ دکھایا جس کا اعتراف کرتے ہوئے حالی نے کہا کہ شیفتہ کی "صحبت میں میرا طبعی میلان، جو اب تک مکروہات کے سبب اچھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا، چمک اٹھا"۔ وہ درخت، جسے مولانا حالی نے پروان چڑھایا، اس کا بیج شیفتہ ہی نے ڈالا تھا۔

لب میں اگر نہیں تو ہمارے سخن میں ہے
جو خاصیت کہ اس لب اعجاز فن میں ہے

لسانی مطالعہ:

شیفتہ کے ہاں زبان میں قدیم اثرات اس لیے کم ہیں کہ ان تک آتے آتے اردو زبان بہت صاف ہو گئی تھی لیکن بعض الفاظ اور ان کا استعمال ایسا ہے جو اب متروک ہو گیا ہے۔ یاں، واں اس زمانے میں معیاری تھا اور آج بھی دوران گفتگو یاں، واں بولتے ہیں لیکن لکھنے میں استعمال نہیں کرتے اور ان کے بجائے یہاں وہاں استعمال ہوتا ہے۔ شیفتہ کے ہاں زیادہ تر یاں، واں استعمال میں آتے ہیں:

یاں، واں:		ع...... یاں جیتے ہیں امید شب وصل پر اور واں

ع...... یاں کانوں پہ بھی لوٹنے میں چین نہیں ہے

ع...... واں غیر سے ہے پھولوں کے بستر کی شکایت

لکھا (تشدید کے ساتھ اور لکھا (بغیر تشدید کے۔ شیفتہ نے دونوں طرح سے استعمال کیا ہے۔ یہ آج بھی دونوں طرح استعمال ہوتا ہے لیکن لکھنؤ میں ناسخ اور ان کے شاگردوں خصوصاً علی اوسط رشک نے ''لکھا'' بغیر تشدید کے متروک قرار دے دیا تھا حالانکہ شروع میں خود ناسخ کے ہاں بھی (دیکھیے دیوانِ اول ناسخ) ضرورتِ شعری کے مطابق دونوں طرح سے ملتا ہے۔ شیفتہ کے ہاں بھی یہ دونوں طرح ملتا ہے:

وہ بے پروا جوابِ نامہ لکھے　　　　خدا جانے کہ دشمن نے لکھا کیا

اسی طرح ''افغاں'' اور ''فغان'' دونوں، ضرورتِ شعری کے لحاظ سے، شیفتہ کے ہاں ملتے ہیں

افغاں بمعنی فغاں:　ع...... افغانِ [illegible] اس کی لپیٹ سے [illegible]

ع...... [illegible] افغانِ [illegible] کی افواہ [illegible]

ع...... وہاں آ[illegible] مطلوب ہے جوشِ افغانی

ع...... جوشِ فغاں وداع کہ منظور ہے [illegible]

ع...... امید زندگی کی کبھو ہے کبھو نہیں

شیفتہ کے ہاں جمع کی بعض دلچسپ صورتیں سامنے آتی ہیں مثلاً (ایک غزل ۲۰ میں پریشانیوں، نادانیوں، افشانیوں، نواخوانیوں، مہمانیوں، فانیوں، ادب دانیوں، نگہبانیوں، تن آسانیوں، روحانیوں ملتی ہیں جس میں اسم صفت کی جمع سے معنویت پیدا کر کے شعر کی تاثیر میں اضافہ کیا ہے۔

اب چند ایسے الفاظ کا استعمال دیکھیے جو صرف شیفتہ کے ہاں نظر آتا ہے:

سمجھوائیں:　ع...... غیرت کہلوائیں، یاروں سے سمجھوائیں گے ہم

دوکھتی:　ع...... پھر اس کو دوکھتی ہے جیا اور حیا کو [illegible]

تم کو امتحان کرنا:　ع...... کر چکا ہوں تم کو سیرِ گلستاں میں امتحاں۔ (یہ استعمال غریب ہے)

تمھیں خیر ہے:　ع...... کس سے کہتے ہو، تمھیں خیر ہے کیا کہتے ہو (یہ استعمال بھی غریب ہے)

منتا:　ع...... منت سے بناتے ہیں مجھے، میں نے منتا　ایضاً

ہم آپ پہ غش ہیں:　ع...... ہم آپ پہ غش ہیں تو غش آیا، یہ سخن کیا　ایضاً

شیفتہ کے ہاں باقی زبان و اظہار آج کے مطابق ہے۔

حواشی:

[۱] گلشن بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۲] گلشن بے خار مضمون قاضی عبدالودود، مطبوعہ سہ ماہی نوائے ادب بمبئی، ص۶، اپریل ۱۹۵۳ء

[۳] کلیات شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[ف] ''طوائفوں کی اصطلاح میں ایک تقریب جس دن سے کسبی مِسّی ملنا شروع کرتی ہے اور جو شخص رقم کا کفیل ہوتا ہے، وہ باکرہ نوچی کا ازالۂ بکارت کرتا ہے'' واقعات دارالحکومت دہلی حصہ دوم ص ۳۳۰، آگرہ ۱۹۱۹ء

[۴] بہارستان ناز، حکیم فصیح الدین رنج، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص۲۲۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۵] تلامذۂ غالب، مالک رام، ص۳۲۹-۳۳۰، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۸۴ء

[۶] گلشن بے خار بحولہ بالا، ص۶۱۷-۶۱۸

[۷] تذکرہ طبقات الشعرائے ہند، فیلن وکریم الدین، ص۳۷۰، دہلی ۱۸۴۸ء

[۸] سراج منیر، ترجمہ رہ آورد از سید زین العابدین، ص۲۰-۲۱، مطبع آگرہ اخبار ۱۹۱۰ء

[۹] ایضاً، ص۵۰

[۱۰] ایضاً، ص۸۳

[۱۱] گلستان سخن (جلد دوم) مرزا قادر بخش صابر دہلوی مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص۹۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۲] شمع انجمن، نواب محمد صدیق حسن خاں، ص۱۳۳، یسر المطابع شاہجہانی، بھوپال ۱۲۹۳ھ

[۱۳] خطوط غالب، جلد اوّل، مرتبہ غلام رسول مہر، ص۵۰۱، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۱۴] ایضاً، ص۳۳۹

[۱۵] واقعات دارالحکومت دہلی، جلد دوم، ص۳۳۰، مطبوعہ آگرہ ۱۹۱۹ء

[۱۶] خطوط غالب، جلد اول، ص۱۲۶-۱۲۷، بحولہ بالا

[۱۷] تاریخ صحافت اردو، امداد صابری، جلد دوم کا پہلا حصہ، ص۲۳۵، کلکتہ، سن ندارد

[۱۸] شمع انجمن، نواب سید صدیق حسن خان، ص۱۳۳، مطبع شاہجہانی بھوپال ۱۲۹۳ھ

[۱۹] خطوط غالب، جلد دوم، مرتبہ غلام رسوم مہر، ص۹۰۰، لاہور ۱۹۶۹ء

[۲۰] گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی، مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص۲۰۳، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۶۷ء

[۲۱] یادگار غالب، الطاف حسین حالی،

[۲۲] کلیات شیفتہ وحسرتی، مقدمہ نظامی بدایونی، ص۳۶، نظامی پریس بدایوں ۱۹۱۶ء

[۲۳] ایضاً، ص۱-۵۸

[۲۴] طبقات الشعرائے ہند، فیلن وکریم الدین، ص۳۷۱، دہلی ۱۸۴۸ء

[۲۵] ایضاً، ص۳۷۰

[۲۶] یادگار غالب، الطاف حسین حالی،

حواشی تصانیف:

[۱] گلشن بے خار، مصطفےٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق رامپوری، ص ۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۲] ایضاً، ص ۶۰

[۳] ایضاً، ص ۲۱۵-۲۱۶

[۴] ایضاً، ص ۶۰۱

[۵] ایضاً، ص ۶۵۵-۶۵۶

[۶] ایضاً، ص ۶۹۵

[۷] گلشن بے خار پر مضمون قاضی عبدالودود، ص ۷، نوائے ادب بمبئی اپریل ۱۹۵۳ء

[۸] گلشن بے خار، شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق رامپوری، ص ۲۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۹] ایضاً، ص ۴۳۵

[۱۰] تذکرۂ آزردہ اب تک نایاب ہے۔ اس کا ایک حصہ، جو صرف ق تک ہے اور جس میں ق کے تحت بھی صرف ایک شاعر کا ترجمہ و انتخاب دیا ہے، ڈاکٹر مختارالدین احمد نے مرتب کر کے ۱۹۷۳ء میں انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی سے شائع کرا دیا ہے۔ ج۔ج

[۱۱] گلشن بے خار، بحولہ بالا، ص ۳۲۷، ۳۲۸

[۱۲] ایضاً، ص ۴۶۰

[۱۳] ایضاً، ص ۴۶۸

[۱۴] ایضاً، ص ۴۸۹

[۱۵] ایضاً، ص ۴۵۲

[۱۶] ایضاً، ص ۴۸۵

[۱۷] ایضاً، ص ۴۱۷

[۱۸] ایضاً، ص ۱۸۱

[۱۹] ایضاً، ص ۲۸۰-۲۸۱

[۲۰] ایضاً، ص ۴۶۶

[۲۱] گلشن بے خار، مضمون قاضی عبدالودود، ص ۱۳، سہ ماہی نوائے ادب بمبئی اپریل ۱۹۵۳ء

[۲۲] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، جمیل جالبی، ص ۹۴۵، مجلس ترقی ادب لاہور، طبع سوم ۱۹۹۴ء

[۲۳] تذکرہ مسرت افزا، امیر اللہ،

[۲۴] تاریخ ادب اردو، محولہ بالا، ص ۴۰۰

[۲۵] ایضاً، ص ۳۵۹

[۲۶] دیباچہ گلشن بے خار، ص ۸، محولہ بالا

[۲۷] تحقیق کی روشنی میں، ڈاکٹر عندلیب شادانی، ص ۱۹-۸۷، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۶۳ء

[۲۸] غالب، حالی، شیفتہ اور ہم، از ڈاکٹر عابد پشاوری، مطبوعہ سہ ماہی اردو کراچی، ص ۸۳-۱۰۲، جلد ۵۷، شمارہ ۲، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۸۱ء

[۲۹] ایضاً

[۳۰] تذکرہ گلشن ہمیشہ بہار، نصر اللہ خاں خویشگی مرتبہ ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۲۰۳، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۷ء

[۳۱] گلشن بے خار، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۱، محولہ بالا

[۳۲] خطوط غالب، مرتبہ غلام رسول مہر، محولہ بالا

[۳۳] گلشن بے خار، محولہ بالا، ص ۶۰

[۳۴] ڈاکٹر آمنہ خاتون نے ''لطائف السعادت'' میں اس اعتراض کا جواب دیا ہے: لطائفِ السعادت مرتبہ ڈاکٹر آمنہ خاتون ص ۹۴-۱۱۳، مہاراجہ کالج میسور، ۱۹۵۵ء

[۳۵] گلشن بے خار، محولہ بالا، ص ۱۱۲

[۳۶] گلشن بے خار، محولہ بالا، ص ۶۲۳

[۳۷] گلستانِ بے خزاں معروف بہ نغمۂ عندلیب، حکیم میر قطب الدین باطن، ص ۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۵/۱۲۹۲ھ

[۳۸] گلشن بے خار، محولہ بالا، ص ۶۰۱

[۳۹] ایضاً، ص ۶۳۷

[۴۰] ایضاً، ص ۱۳۳

[۴۱] ایضاً، ۳۲

[۴۲] یادگار غالب

[۴۳] شیفتہ کی تذکرہ نگاری، پروفیسر کرار حسین، ص ۴۳، ماہنامہ ''ساقی'' کراچی، نومبر ۱۹۵۱ء

[۴۴] گلشن بے خار، محولہ بالا، ص ۱۹

[۴۵] ترغیب السالک الی احسن المسالک، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ ۱۲۸۳ھ

[۴۶] رہ آورد، شیفتہ، ص ۱۵۲، مصطفائی دلی ۱۲۸۳ھ

[۴۷] تذکرۃ المعاصرین، ناسخ، کلکتہ ۸ شعبان ۱۳۱۹ھ، ص ۸۴۔ نیز دیکھیے ''ادبی تحقیق'' جمیل جالبی، ص ۳۴۵-۳۶۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۴ء۔ یہ تذکرہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

[۴۸] سراج منیر (اردو ترجمہ سفر نامۂ حجاز)، مصطفیٰ خان شیفتہ، ص ۷، مطبع آگرہ اخبار، آگرہ ۱۹۱۰ء

[۴۹] ایضاً، ص۲۷

[۵۰] ایضاً، ص۱۰۶

[۵۱] ایضاً، ص۱۰۵

[۵۲] ایضاً، ص۳۸

[۵۳] ایضاً، ص۲۴-۲۵

[۵۴] ایضاً، ص۳۳

[۵۵] ایضاً، ص۴۳

[۵۶] ایضاً، ص۱۰۳

[۵۷] ایضاً، ص۵۹

[۵۸] ایضاً، ص۶۲

[۵۹] ایضاً، ص۹۲

[۶۰] ایضاً، ص۸۹-۹۰

[۶۱] ایضاً، ص۸۹-۹۰

[۶۲] ایضاً، ص۲۳

[۶۳] تاریخ ادبیات ہندوستانی اردو ترجمہ از لیلیان سکستن، ص۲۵۴، کراچی ۱۹۶۰، مخزونہ جامعہ کراچی

[۶۴] کلیات شیفتہ مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص۱۷۷-۱۹۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۵ء

[۶۵] دیوان شیفتہ، مقدمہ از صلاح الدین احمد، ص۳۳، اکادمی پنجاب، لاہور ۱۹۵۴ء

[۶۶] دیباچہ دیوانِ شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۶۷] یادگارِ غالب

[۶۸] گلشن بے خار، شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص۲۸۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۶۹] سرِ دلبراں، شاہ سید محمد ذوقی، ص۷۸-۷۹، طبع سوم، کراچی ۱۴۰۰ھ

چند اور ممتاز شعرا:

پہلا باب

سید علی غمگین دہلوی

حالاتِ زندگی، صوفیانہ فکر و عمل، مطالعہ شاعری

میر غمگین دہلوی اپنے دور کے ایک محترم و معروف شخص تھے، پیر و مرشد بھی تھے اور صاحب علم ،مصنف و شاعر بھی۔ آج بھی گوالیار میں ہر سال ۳ صفر کو ان کا عرس ہوتا ہے اور عقیدت مند اُن کے مزار پر حاضر ہو کر منت مانتے ہیں۔

میر سید علی نام، غمگین تخلص، عرفیت حضرت جی، لقب خدا نما، میر سید محمد کے تیسرے بیٹے، سعادت یار خاں رنگین کے شاگرد، ۱۱۶۷ھ/۱۷۵۳ء میں دہلی میں پیدا ہوئے اور ۳، صفر المظفر ۱۲۶۸ھ مطابق ۲۹، نومبر ۱۸۵۱ء بروز شنبہ وفات پائی۔ دامن کوہ زیر قلعہ محلہ نور گنج، گوالیار میں مزار ہے۔

غالب بحیثیت پیر و مرشد میر غمگین کو بہت اہمیت دیتے تھے اور اسی لیے اپنے مقدمہ کی کامیابی کے لیے دعا کی درخواست بھی کی تھی۔ غالب کے دس خط اور حضرت غمگین دہلوی کے چار خط جو ۱۲۵۳ھ اور ۱۲۵۶ھ کے درمیان لکھے گئے، آج بھی گوالیار میں محفوظ و مخزون ہیں جنھیں حضرت غمگین کے ایک خلیفہ مولانا حافظ میاں ہدایت النبی قادری گوالیاری نے اپنے قلم سے لکھ کر مرتب کیا تھا۔ اس مجموعہ میں غالب کی ایک مختصر سی عبارت بھی شامل ہے جو دہلی کی ایک طوفانی آندھی کے بارے میں لکھی گئی تھی۔

یہ سب خط پروفیسر مسعود احمد سے لے کر ڈاکٹر سید عبداللہ نے اورینٹل کالج میگزین، لاہور فروری ۱۹۶۴ء میں بھی شائع کر دیے تھے۔ جیسا کہ کہا میر غمگین بیک وقت پیر و مرشد بھی تھے اور صاحب علم و شاعر بھی۔ غمگین کی شخصیت ان دو عناصر سے مل کر ایک وحدت، ایک اکائی بناتی ہے۔ مرزا غالب نے ان دونوں پہلوؤں کو سامنے رکھ کر اپنے ایک فارسی خط میں لکھا تھا کہ:

> ''کیا کروں ایک عمر سے میری توانائی ایک معاملے میں الجھی ہوئی ہے اور مقصد کے شوق کی شدت نے میرے پیراہن میں چنگاری ڈال دی ہے اور وہ کام بہت نازک اور وہ مقصد بہت مشکل ہے کہ اس سے پہلے چند سال دہلی ریذیڈنٹ کے محکمے میں ایک کشاکش کی حالت میں رہا اور ایک طویل عرصے تک فرمانہان کلکتہ کی

عدالت میں پیچ وتاب کھاتا رہا اور اب دو سال ہوئے ہیں کہ وہ مقدمہ دیارِ لندن میں گیا ہے اور اس عدالت میں زیرِ غور ہے۔ جب تک اس ملک سے کوئی جواب اور اس عدالت سے کوئی حکم نہیں آ جاتا، میں اپنی جگہ سے ہل نہیں سکتا اور دہلی سے باہر نہیں جا سکتا۔ اگر چاہوں کہ اس مقدمہ کی کچھ حقیقت بیان کروں تو طوالت کے سبب ایک طرف کہنے والا رشتۂ سخن ہاتھ سے کھو بیٹھے گا تو دوسری طرف گو ہر راز سننے والے کے ہاتھ (بھی) نہ آئے گا۔ غرض کہ آنکھ منتظر ہے اور دل مجتمع۔ چنانچہ اس کش مکش میں کہ جس نے میرے ظاہر و باطن کو درہم برہم کر رکھا ہے، سفر نہیں کر سکتا لیکن اتنا سمجھتا ہوں کہ انتظار کا وقت ختم ہو چکا ہے اور کشودِ کار کی گھڑی آ پہنچی ہے۔ اب خیال یہ ہے اور سوچ رہا ہوں کہ جب ولایت سے اس عداوت کو ختم کر دینے والا حکم پہنچ جائے تو بجز اتنے وقت کے کہ سفر کی ضروریات کی انجام دہی میں لگے (مزید) دہلی میں نہ ٹھہروں اور عازم گوالیار ہو جاؤں اور جہاں راہرو پاؤں سے چلتے ہیں میں سر کے بل چلوں۔ امید کرتا ہوں کہ جناب عالی کے دستر خوان فیض کے پرورش یافتوں اور ریزہ برداروں کو یہ حکم دیا جائے گا کہ خاص خاص اوقات میں مجھے اور میرے مشکل کو تصور میں لا کر اس طرف توجہ دیں کہ جلدی ہی میرا کام روا ہو جائے اور میری مراد پوری ہو تا کہ میرے پائے راہ پیما کو اپنی چال میں کشادگی ملے اور میرے گوالیار کا راستہ میری رہ گزر بن جائے۔ واضح ہو کہ طالع یار خان کے پہنچنے کے تین دن بعد وہ حکم نامہ کہ جس میں رنگ و بے رنگی کی تحریر کے علاوہ کچھ نہیں تھا ڈاک کے ذریعے مجھے ملا۔ اس کو میں نے بازوئے ہمت کا تعویذ بنا لیا ہے اور اس طرح امیدوار ہوں کہ اس خط کے پہنچنے سے چند دن پہلے سید امانت علی صاحب پہنچ کر میرا آداب نیاز آپ کے معرضِ ایجاب میں اور فارسی کی غزلیں پیش گاہ التفات میں پہنچا چکے ہوں گے۔ انہی دنوں میں عنایت کرنے والے جناب میجر جان جاکوب صاحب بہادر نے مجھے دو خط تعمیر دولت خانہ کی تاریخ کی طلب کے لیے ارسال کیے ہیں۔ ان دونوں خطوں کے جواب میں لکھا گیا ورق، قطعۂ تاریخ پر مشتمل ہے، معذرت نامہ سے منسلک کر کے ارسال کیا جا رہا ہے اور چونکہ لفافہ بند نہیں کیا گیا ہے، پڑھا جا سکتا ہے اور مکتوب الیہ کو پہنچایا جا سکتا ہے۔ مکرمی و مطاعی جناب حکیم رضا الدین خان صاحب کہ مجھ پر لطف و عنایت کرتے ہیں اور اس غم زدگی میں ان کا دیدار ہی میری شادمانی ہے، سلام نیاز کہہ رہے ہیں اور میری طرح طالب دیدار ہیں۔ زیادہ حدِ آداب۔'' [۱]

غالب کے اس خط سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اب ان کے انتظار کا وقت ختم ہو چکا ہے اور ''کشودِ کار'' کی گھڑی آ چکی ہے۔ امید ہے کہ خاص خاص اوقات میں ان کو حکم دیا جائے کہ وہ میری مشکل کو تصور میں لا کر اس طرف توجہ دیں کہ جلد ہی میرا کام روا ہو اور میری مراد پوری ہو۔ رشد و ہدایت کا یہی پہلو غمگین حضرت جی پر حاوی رہتا ہے اور شاعری کا پہلو بھی اسی کے ذیل میں آ جاتا ہے۔ رشد و ہدایت کا یہی پہلو اُن کی پہچان تھی اور آج بھی یہی ان کی پہچان ہے۔ قلعۂ گوالیار کے دامن کوہ میں آپ کی درگاہ ہنوز زیارت گاہِ خلائق اور مرجع عام ہے۔

مرزا غالب نہ صرف حضرت غمگین کو پیر و مرشد کی حیثیت سے مخاطب کرتے تھے بلکہ ان کی زبان دانی اور فن شاعری کے بھی دل سے قائل تھے جس کا اظہار ان کے فارسی خطوط سے ہوتا ہے۔ غالب اپنے خطوط میں غمگین دہلوی کو ''قبلۂ حاجات''، ''قبلہ و کعبہ حضرت پیر و مرشد''، ''حضرت پیر و مرشد برحق سلامت'' وغیرہ کے الفاظ سے مخاطب کرتے ہیں اور جب حضرت جی خود خط لکھتے ہیں تو ''مشفقا'' کے لفظ سے خطاب کرتے ہیں۔ غالب حضرت جی (غمگین دہلوی) سے عمر میں ۴۵ سال چھوٹے تھے۔ یہ دونوں پہلو ساتھ ضرور چلتے ہیں لیکن رشد و ہدایت اور مسائل تصوف کا مابعد الطبیعیاتی پہلو ہی غالب رہتا ہے۔ غالب نے فارسی کے ایک خط میں اسی پہلو کو اجاگر کیا ہے۔ دیوان رباعیات میں جو ۱۸۰۰ رباعیات پر مشتمل ہے اور جس کا ایک نسخہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں بھی محفوظ ہے، ایک ایسا مجموعۂ کلام ہے جس کو اردو ادب کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک اہم اور تاریخی حیثیت کا مالک ہے۔ نہ صرف صنف سخن (رباعیات) کے اعتبار سے بلکہ فکر اور حکمت و دانش کے لحاظ سے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ مرزا اسد اللہ خان غالب نے اپنے ایک خط بنام حضرت جی غمگین دہلوی میں اسی دیوان رباعیات ''مکاشفات الاسرار'' (۱۲۵۵ھ/ ۱۸۳۹ء) کے بارے میں لکھا ہے کہ:

> ''میں کتنا خوش نصیب ہوں کہ میرا نام حضور پیر و مرشد کے قلم سے لکھا گیا۔ اگرچہ میں اس لائق ہرگز نہ تھا کہ میرے لیے ایسے موتی پروئے جاتے۔ یہ میری مزید عزت افزائی کہ دیباچہ بھی میرے نام پر معنون کیا گیا ہے۔ یہ نہ صرف میرے لیے بلکہ میرے بزرگوں کے لیے بھی ہمیشہ ہمیش سرمایۂ صد افتخار رہے گا۔'' [۲]

حضرت جی غمگین دہلوی نے اپنا پہلا دیوان مرتب کرنے کے بعد اسے رد کر دیا جیسا کہ مکاشفات الاسرار کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''درزمان سابق یک دیوان ریختہ گفتہ بودم، آں را دور کردم۔'' [۳] لیکن کچھ غزلیں مخزن الاسرار (دیوان غزلیات) میں بھی شامل کر لیں۔ یہ دوسرا دیوان ۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء میں ترتیب دیا گیا۔ اس کے بعد غمگین نے ''مکاشفات الاسرار'' کے تاریخی نام سے اپنا تیسرا دیوان رباعیات مرتب کیا۔ یہ دیوان ۱۲۵۵ھ/ ۱۸۳۹ء میں مرتب ہوا۔ یہ دیوان غالب کے نام منسوب ہے اور اس کا ذکر غالب نے بھی اپنے خط میں ان الفاظ میں کیا ہے:

''آنچہ در دیوان فیض عنوان دیدہ کافر باشم اگر در مثنوی مولوی روم و دیگر کتب تصوف زینہار دیدہ باشم۔ خاصہ در رباعیات کہ ہر کوزہ در دریائے و ہر ذرہ آفتاب دارد۔'' [۴]

حضرت غمگین مرزا غالب کے ادب و شعر کے بہت مداح اور قائل تھے اور غالب بھی حضرت غمگین کے عقیدت مند اور مداح تھے۔ اس کا اندازہ ان خطوط سے لگایا جا سکتا ہے جو حضرت غمگین نے اسد اللہ خاں غالب کو اور غالب نے حضرت غمگین کو لکھے۔ حضرت غمگین نے جب اپنا دیوان رباعیات مرتب کیا تو اس کی ایک نقل بھی غالب کے لیے تیار کی گئی تھی۔ اردو شعر و ادب کی تاریخ میں کوئی اور دوسرا شاعر یا رباعی گو نظر نہیں آتا جس نے ۱۸۰۰ رباعیات پر مشتمل مجموعہ بصورتِ دیوان بھی مرتب کیا ہو۔

میر غمگین نے اپنی خودنوشت میں لکھا ہے کہ جب وہ بارہ برس کے تھے ان کے والد وفات پا گئے اور اسی کے ساتھ ان کا دل تعلیم سے اچاٹ ہو گیا اور جب غمگین ۲۵ برس کے ہوئے تو اپنی دادی صاحبہ کی نصیحت پر دوبارہ تعلیم کی طرف رجوع ہوئے۔ اس کا اظہار غمگین نے ''مکاشفات الاسرار'' میں کیا ہے۔

اپنے پیش لفظ میں غمگین نے یہ بھی لکھا ہے کہ انھوں نے ایک خواب دیکھا اور اس کی تعبیر کے لیے وہ سرگرداں تھے کہ ان کے دوست میر محمد حسین خان آ گئے اور پریشان دیکھ کر غمگین سے پوچھا کیا بات ہے، خیر تو ہے۔ غمگین نے خواب بتایا اور پھر ان کے کہنے پر سید فتح علی رضوی گردیزی کی خدمت میں حاضر ہو کر مدعا بیان کیا۔ فرمایا کہ اس خواب کی تعبیر بھی تمہارے لیے مبارک ہے اور جمعہ کے دن آنے کے لیے کہا۔ ارشاد عالی کے مطابق جمعہ کو حاضر خدمت ہوا اور دولت بیعت سے فائز ہو گیا۔ لکھتے ہیں کہ ایک سال تک بہت ریاض کیا اور تعمیل ارشاد میں مصروف رہا اور اس اثنا میں جناب قبلہ و کعبہ بھی تعلیم صوری و معنوی سے مستفیض فرماتے رہے اور خوش ہو کر خرقۂ خلافت اجازت و مثال و سلسلہ غمگین کو عطا فرمایا اور وصیت فرمائی کہ میری وفات کے بعد انشاء اللہ میرا نام تم سے اس دنیا میں کچھ عرصہ تک باقی رہے گا اور یہ بھی فرمایا کہ شہر عظیم آباد کی طرف جانا وہاں ایک بزرگ سے تمہیں استفادۂ کلی حاصل ہوگا۔ بارہ سال تک غمگین مسلسل شغلِ مراقبہ و مشاہدہ میں منہمک رہے اور اس سے بہت فائدے ہوئے لیکن وہ مطلوبِ خاص جس کی تلاش تھی نصیب نہ ہو سکی اور حضرت شیخ کی وصیت کے مطابق مصمم عزمِ سفر قائم ہو گیا۔ وہاں پہنچ کر مرشد نے تین روز تک اپنی صحبت میں رکھا اور غمگین پر توجہ ڈالی اور اس سے جو فیضان منکشف ہوئے انھیں بیان کرنا جیسا کہ لکھا ہے میرے لیے ممکن نہیں ہے۔ کچھ عرصے بعد مرشد نے فرمایا کہ عظیم آباد جاؤ اور وہاں خواجہ ابوالحسین کی خدمت میں حاضر رہو۔ غمگین عظیم آباد آ گئے اور ان کی خدمت میں حاضر رہے اور فیض یاب ہو کر اشغال میں مصروف رہے۔ یہاں سے حضرت موصوف نے سلسلہ نقشبندیہ میں لوگوں سے بیعت لینے کی اجازت مرحمت فرمائی۔ اس کے بعد سید علی غمگین دہلوی گوالیار واپس آئے اور ایک سال وہاں رہ کر دوبارہ عظیم آباد گئے اور ایک ماہ تک حضرت شاہ ابوالبرکات کی صحبت میں بیٹھ کر جو کچھ خاستۂ دل تھا حسب حوصلہ پایا۔ رخصت کے وقت حضرت نے انھیں اجازت دی اور سلسلہ قادریہ اور چشتیہ کی بھی اجازت دی۔ اس کے بعد وہ گوالیار واپس آ گئے۔

اس تمام عرصے میں ایک طرف مشاغل و اوراد میں مصروف رہے اور اس کے بعد خود مرشد بن کر دوسروں کو فیض پہنچانے میں لگے رہے۔ شاعری اس عرصہ میں گاہ گاہ ضرور کی لیکن اب اس کا موضوع پوری طرح مابعد الطبیعیات اور تصوف کے زیر اثر آ گیا۔ دیوانِ اول پہلے ہی رد کر چکے تھے جس کا اظہار انھوں نے دوسرے مجموعۂ کلام کے دیباچہ میں بھی ان الفاظ میں کیا ہے:

دیوانِ دیگر در حالات و واردات و ذوق و شوق عشق حقیقی و مجازی خود ترتیب دادم و بعضے غزلیات مخصوصہ دیوان سابق دریں دیوان لاحق مندرج ساختم۔[۵]

حضرت جی غمگین دہلوی نے اپنا پہلا دیوان مرتب کرنے کے بعد خود ہی رد کر دیا اور اپنے دوسرے دیوان میں غمگین نے جیسا کہ خود لکھا ہے کچھ غزلیں اپنے دوسرے دیوان غزلیات ''مخزن الاسرار'' میں بھی شامل کی ہیں۔ یہ دوسرا دیوان ۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷ء میں ترتیب دیا گیا۔ اس کے بعد غمگین نے ''مکاشفات الاسرار'' کے نام سے اپنا تیسرا دیوان مرتب کیا۔ یہ بھی دیوان کا تاریخی نام ہے۔ یہ دیوان رباعیات پر مشتمل ہے اور ۱۲۵۵ھ/ ۱۸۳۹ء میں مرتب ہوا۔ یہ دیوان غالب کے نام منسوب ہے اور اس کا ذکر غالب نے اپنے خط میں بھی کیا ہے۔

غالب نے اپنے خط بنام غمگین دہلوی محررہ ۲۵، ذالحجہ ۱۲۵۵ھ میں لکھا ہے کہ

''قبلہ و کعبہ را خاطر نشاں باد کہ ہر چند ہم دریں بقعہ کہ دہلی نام دارد شبے مشرف پابوس دریافتہ ام و آں را ذریعۂ رستگاری خویش می دانم لیکن ریغ بر خود حیف می کنم کہ دراں ہنگام بگوش ہوش شنوا و چشم ادراک بینا نہ بود تا ازاں چہ گوں بدل می خلد و اندیشہ بداں آویختہ است سخنے چند پرسیدے و کار آگہی بالا بردمے۔''

غالب نے جو عمر میں حضرت غمگین سے ۴۵ سال چھوٹے تھے، اپنی دس شعر کی ایک فارسی غزل بھی بھیجی۔ غالب نے اپنے خط بنام غمگین محررہ ۱۸، رجب ۱۲۵۵ھ/ ۱۸۴۱ء میں لکھا:

''دریں روز ہا غزلے در میان احباب طرح شدہ و دراں زمین دہ بیت گفتہ شدہ بود بہ چشم داشت اصلاح دریں ورق نگارش می پزیرد''

غالب ظاہر ہے کہ ایک بزرگ کو غزل بھیجتے ہوئے اپنی عظمت کا اظہار تو نہیں کر سکتے تھے لیکن عجز و انکسار کے ساتھ بہ نظر اصلاح بھجوائی تھی۔ واضح رہے کہ یہ شاگردی استادی والا رشتہ نہیں ہے۔ مرزا غالب اور حضرت غمگین کی کئی غزلیں ایک ہی زمین میں ہیں۔ مثلاً حضرت غمگین کی ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے:

کون جیتا ہے شب ہجر سحر ہونے تک
عمر اک چاہئے یہ عمر بسر ہونے تک

حضرت غمگین کے اہل خاندان اور دوسرے ادیب و نقاد کہتے ہیں کہ غالب نے غمگین کی زمین میں غزلیں کہی ہیں جب کہ یہ غزلیں دیوانِ غالب نسخۂ حمیدیہ محررہ ۱۲۳۷ھ میں پہلے سے موجود ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ

غمگین کا دیوان ''مخزن الاسرار'' سولہ سال بعد ۱۲۵۳ھ میں مدون و مرتب ہوا۔ چونکہ غمگین کی غزلوں کی تاریخ تخلیق معلوم نہیں ہے تو دیوان غالب محررہ ۱۲۳۷ھ کا یہ ثبوت یقیناً حتمی ثبوت ہے۔

غالب کی یہ غزلیں مثلاً شکست کی آواز ۱۸۲۱ء میں کہی گئی غزل ہے۔[۷]

سحر ہونے تک والی غزل ۱۸۲۱ء میں اور ''ہم دیکھتے ہیں'' والی زمین کی غزل بھی ۱۸۱۶ء میں کہی گئی تھی[۸]

حضرت غمگین کی ہاں میر تقی میر، مومن اور دوسرے شعراء کی زمین میں بھی غزلیں ملتی ہیں اس لیے یہ بات کہنا کہ غالب نے غمگین کی زمین میں غزلیں کہی ہیں جب کہ یہ غزلیں دیوان غالب نسخہ حمید یہ محررہ ۱۲۳۷ھ میں موجود ہیں اور جب کہ غمگین کا دیوان ''مخزن الاسرار'' سولہ سال بعد ۱۲۵۳ھ میں مرتب ہوا اور غمگین کی غزلوں کی تاریخ تخلیق بھی معلوم نہیں ہے تو اس بات پر بحث کرنا بے بنیاد ہے۔

غمگین دہلوی کی شخصیت، دو اجزا سے مل کر ایک اکائی بنی تھی۔ ایک یہ کہ وہ پیر و مرشد تھے اور یہی ان کا اصل پہچان تھی اور دوسرے یہ کہ وہ شاعر بھی تھے۔ بحیثیت شاعر انھوں نے یوں تو مختلف اصناف سخن میں شاعری کی ہے لیکن بنیادی طور پر وہ غزل اور رباعی کے شاعر تھے۔ ان کی غزلیات کا دیوان ۱۲۵۳ھ میں مرتب ہوا جس کا تاریخی نام ''مخزن الاسرار'' ہے اور جو ۷۹۹ غزلیات پر مشتمل ہے ایک اور مجموعہ ۱۲۵۵ھ میں مرتب ہوا جو ۱۸۰۰ رباعیات پر مشتمل ہے اور جس کا ایک خطی نسخہ برٹش لائبریری لندن میں بھی مخزون ہے اور جس کا تاریخی نام ''مکاشفات الاسرار'' ہے۔ اس دیوان کی ایک نقل غمگین دہلوی نے مرزا غالب کو بھی بھیجی تھی اور اپنے خط میں لکھا تھا کہ ''زمانہ خواہد آمد کہ راز ازیں رباعیات ہم افشا خواہد شد۔ حالا ہمیں طور پدارید۔''

مرزا غالب نے بھی ان رباعیات کو پوشیدہ رکھنے کا وعدہ کیا لیکن برسوں بعد جب رباعیات کا یہ مجموعہ بیسویں صدی میں مولانا یونس خالدی کو جامع مسجد دہلی کے قدیم کتابوں کے تاجر سے ملا تو یہ رباعیات بھی پہلی مرتبہ منظر عام پر آگئیں۔ یہ بات یاد رہے کہ کچھ عرصہ بعد غمگین دہلوی نے خود بھی ''مراۃ الحقیقت'' (۱۲۵۷ھ) کے نام سے، اپنی رباعیات کی شرح کے طور پر لکھی جس کا ضخیم مجموعہ گوالیار میں محفوظ ہے اور جیسا کہ ڈاکٹر سلام سندیلوی نے بتایا ہے کہ ۹۳ رباعیات دیوانِ غزلیات ''مخزن الاسرار'' میں بھی موجود ہیں۔

ان دونوں مجموعوں کے مطالعہ سے ایک بات تو واضح طور پر یہ سامنے آتی ہے کہ وہ نہ صرف قادر الکلام اور زود گو شاعر تھے بلکہ حکمت و دانش اور فکر و نظر کے ساتھ انھوں نے متصوفانہ تجربات کو بھی رباعیات کی صورت میں پیش کیا ہے۔ بحیثیت شاعر یہی ان کی اصل اہمیت اور انفرادیت ہے۔

یہ بات یہاں پھر دہرائی جاتی ہے کہ اردو ادب میں اب تک کسی شاعر نے ۱۸۰۰ رباعیات پر مشتمل دیوان رباعیات مرتب نہیں کیا اور یہی وہ پہلو ہے جسے تاریخ میں واضح کیا جانا چاہیے۔ اس سے نہ صرف ان کے اظہارِ بیان اور ذاتی تجربات و مشاہدات ابھر کر سامنے آتے ہیں بلکہ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ یہ مجموعہ اپنے رنگ، اپنے مزاج اور مشاہدات و واردات کے اعتبار سے بھی منفرد اور اچھوتا ہے۔ ''مکاشفات الاسرار'' (۱۲۵۵ھ) جب مرزا غالب کے پاس پہنچا تو انھوں نے لکھا کہ ''آں چہ در دیوانِ فیض عنوان دیدہ کافر باشم

اگر در مثنوی مولانا روم و دیگر کتب تصوف این ہا دیدہ باشم۔ خاصہ در رباعیات کہ ہر کوزہ دریائے، و ہر ذرہ آفتابے دارد و اگر حیات باقی است زین پس حال رباعیات نگاشتہ خواہد شد''۔

غالب غمگین دہلوی کی شاعری اور رُشد و ہدایت پر پورا اعتماد رکھتے تھے۔ غمگین دہلوی کی غزلیات میں معاملہ بندی، اخلاقیات اور تصوف کے پہلو نمایاں ہیں۔ ان کی شاعری میں عشق مجازی کے معاملات بھی بیان میں آئے ہیں لیکن ان میں سوقیانہ پن کہیں نہیں ہے:

یہ داغ عشق نہ ہو دُور اپنے سینے سے
کہیں مٹا ہے کھدا حرف بھی نگینے سے

وہ پردہ نشین جب سے کہ مہمان ہے گھر میں
میں جسم سے باہر ہوں مری جان ہے گھر میں

غمگین دہلوی کی غزل میں عشق مجازی اور عشق حقیقی دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور اسی لیے بقول محمد یونس خالدی ''ان کے کلام سے ان کی پوری شخصیت نمایاں ہے جذبات و واردات کی حقیقی مصوری بھی ان کی شاعری میں نظر آتی ہے۔ تصوف کے مسائل وارداتِ قلبی کی روشنی میں یہاں اس طرح نمایاں ہوئے ہیں کہ خواجہ میر درد کے علاوہ کسی دوسرے شاعر کے کلام میں اس کی مثال نہیں مل سکتی۔ حضرت غمگین دہلوی کی شاعری ان کی زندگی کے گرد چکر لگاتی نظر آتی ہے۔ ان کے دواوین حالاتِ زندگی اور وارداتِ قلبی کے حسین مجموعے ہیں۔'' [۹] مثلاً ان کی غزلوں کے یہ چند شعر دیکھیے جن سے ان کی شاعری کے مزاج کو سمجھا جا سکتا ہے:

یہ داغ عشق نہ ہو دور اپنے سینے سے　　کہیں مٹا ہے کھدا نام بھی نگینے سے
جنوں نے چاک کیا ہے پھر اس گریباں کو　　نہیں ہے فائدہ ناصح اب اس کے سینے سے
میرے صیاد نے اک ظلم یہ ایجاد کیا　　بال و پر توڑ قفس سے مجھے آزاد کیا
جنگ اپنے نفس سے مشکل ہے کچھ آسان نہیں　　سو میں اک نکلے ہے اے دل مرد اس میدان کا
ظاہر و باطن ہے حمد و نعت ہر انسان کا　　معنی و صورت یہ مطلع ہے میرے دیوان کا
بُرا نصیب ہو جس کا بھلا نہیں ہوتا　　شراب جتنی پییں ہم نشہ نہیں ہوتا
جس کو کہتے ہیں جنت و دوزخ　　وہ جلال و جمال ہے تیرا
اس کے وعدے پر اعتبار کیا　　ہائے پھر شب بھر انتظار کیا
کب تلک انتظار اب تو آ　　دم ہے آنکھوں میں یار اب تو آ
نہ مغنی ہوں میں نہ مطرب ساز　　ہے یہ در پردہ اور کی آواز
در پہ چندے سے آپ کے ہوں مقیم　　اک مسافر ہوں میں غریب نواز

کون جیتا ہے شب ہجر سحر ہونے تک　　عمر ایک چاہیے یہ عمر بسر ہونے تک
کس کو نہیں دیکھتے ہم جہاں میں　　اسی کو خدا کی قسم دیکھتے ہیں
سنا تھا نہ کانوں سے جو میں نے آہ　　وہ آنکھوں سے مجھ کو دکھاتے ہیں آپ
تھا میم جو باطن میں وہ ظاہر ہوا آخر　　احمد ہے احد اور احد ہے یہی احمد
مجھے یاد وہ وہ دلاتے ہیں آپ　　کہ جو یاد ہے سب بھلاتے ہیں آپ
منتظر یوں ہوں اوس کے ہنسنے کا　　جیسے بلبل کلی کو دیکھے ہے
کب یہ غمگیں کس کو دیکھے ہے　　جس کو دیکھے تجھ ہی کو دیکھے ہے
آخر پھر آ کے اپنے ہی دل میں ملا سراغ　　ہم ڈھونڈ آئے اس کو کہاں سے کہاں تلک
مہرباں کوئی میرا جز غم ولدار نہیں　　خس کا شعلے کے سوا کوئی خریدار نہیں
گو سیہ بخت ہوں پر سرمۂ بینائی ہوں　　جو بھی دیکھے ہے سو آنکھوں سے لگاتا ہے مجھے
ایسا ہے اس وجود سے اوس کو حجاب سا　　بحر عدم میں جیسے فلک ہے حباب سا
تو اس کو مت سراب سمجھنا کہ بھول ہے　　بحر تعینات ہے غمگیں سراب سا
غمگیں نہ جانیو تو کسی شے کو غیر حق　　انکار صاف ہے یہ کلام مجید کا
کیا ہے خلق اسے حق نے اپنی صورت پر　　تم آدمی جسے کہتے ہو اس کی ہے تشریح
گر نہ گریہ میں کچھ اثر ہوتا　　تو نہ خنداں وہ اس قدر ہوتا
کیوں نہ ہر دم ہو مجھ کو موت و حیات　　وہ تو جاں بخش اور میں جانباز
تو خم کے خم پلا دے اگر ساقیا مجھے　　کم ظرف کی طرح نہ کہوں ایک بار بس

جہاں تک غمگین دہلوی کی رباعیات کا تعلق ہے ان میں غمگین دہلوی کی انفرادیت پوری طرح نمایاں ہے۔ بقول پروفیسر محمد مسعود احمد ''حضرت غمگین علیہ رحمتہ کی رباعیات بظاہر سادہ ہیں مگر معانی کے اعتبار سے بہت دقیق ہیں۔ ہے بات میں سادہ و آزادہ معانی میں دقیق۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنے دیوانِ رباعیات ''مکاشفات الاسرار'' (۱۲۵۳ھ) کی تدوین کے بعد باطنی داعیہ کے تحت اس کی شرح بھی لکھی...... اس شرح کے دیباچہ میں غمگین لکھتے ہیں کہ ''چوں ازیں دیوان غزلیات فارغ شدم دردلم افتاد کہ یک دیوان رباعیات نیز بنویسنم و درآں جمیع مقامات و حالات وسلوک صوفیا صافیہ بقدر امکان شرح دہم۔ چوں آں بہ اتمام رسید دیدم کہ بدتر از متن است زیرا کہ بہ سبب عدم تفصیل رباعی گنجائش آں نمی دارد۔ مضمونِ آں در فہم سالک کم می آید وسوائے عارف کامل معنی آں را کم کسے فہم می کنند:

غمگیں ہیں رباعیات تیری جو یہ چند　　عارف کرے کس طرح نہ ہر یک کو پسند
ذرے میں کیا ہے مہر کو پوشیدہ　　دریا کو کیا ہے کوزے میں بند

مثال کے طور پر یہ چند رباعیات پڑھ کر ہی آپ میر غمگین دہلوی کی رباعیات کے مزاج، رنگ و

آہنگ اور قدرتِ اظہار کو دیکھ سکتے ہیں:

رباعیات

غمگین مرضی ہے اور، اور امر ہے اور
آدم کو کہا کہ تو نہ کھانا گندم
اس سخن کو تو سمجھ خوب بہ غور
اور مرضی یہ تھی کہ اس کو کھاوے ہر طور

جب دل میں کبھی میرے آتے ہیں آپ
اپنی بھی مجھے خبر نہیں رہتی آہ
اور اپنا ذرا جمال دکھلاتے ہیں آپ
کب آتے ہیں آپ کب جاتے ہیں آپ

جز عشق نہیں ہے کوئی اپنا دم ساز
مت چھوڑیو عشق کو کبھی اے غمگین
کہنے کا نہیں کسی سے لیکن یہ راز
گر ہو نہ حقیقی تو غنیمت ہے مجاز

وہ حظ نہیں پارسائی دانائی میں
تو عشق پرست اور وہ نار پرست
جو لطف ہے مے کشی کی رسوائی میں
غمگین کیا فرق تجھ میں ترسائی میں

غمگین یہ شراب ذات کی مستی ہے
جس نیست نما سے ہم ہوئے ہست نما
جو نظروں میں ایک جنگل اور بستی ہے
وہ نیست نہیں ہے محض ایک ہستی ہے

غمگین کوئی پوچھے گر تصوف کیا ہے
جو پوچھے فقیر کس کو کہتے ہیں تو کہہ
کہہ بے خودی اپنے میں شہود اس کا ہے
مفلس آپے سے اپنے جو ہوتا ہے

جو کام کہ میں کروں وہ حق کرتا ہے
اُس پر کھلتی ہے یہ حقیقت غمگین
زاہد مرے اس سخن سے کیوں ڈرتا ہے
مرنے اپنے سے پہلے جو مرتا ہے

جو خوف سے مرگ کے یہاں روتا ہے
تھا جس کو نہ خوف مرگ یہاں بعد از مرگ
وہاں بھی اسے رنج اور غم ہوتا ہے
پھیلا کے وہ پاؤں قبر میں سوتا ہے

غمگین کا کلام ان کی شخصیت اور فکر و دانش کا ترجمان ہے۔ ان کے کلام کے مطالعے سے ہم ان کی

شخصیت کو دیکھ اور معلوم کر سکتے ہیں۔ یہی بات خود بھی ایک رباعی میں کہی ہے:

دیکھا نہ خدا کو ہو تو انسان کو دیکھ دیکھا نہ نبی کو ہو تو قرآن کو دیکھ
زاہد دیکھا اگر نہ ہو غمگیں کو تو اس کی رباعیات و دیوان کو دیکھ

ضروری ہے کہ اب ان کی ذات و شخصیت اور کلام کو گہرائی میں جا کر دیکھا جائے تا کہ اردو شاعری کی تاریخ میں ان کا درجہ متعین کیا جا سکے۔ وہ پیر و مرشد بھی ہیں اور شاعر و مصنف بھی۔

حواشی:

[۱] کلیاتِ مکتوبات فارسی غالب، مترجم ومرتب پرتو روہیلہ، ص ۱۹۹۔۲۰۰ نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۸ء

[۲] ترجمہ مکتوب غالب بنام حضرت غمگین مورخہ ۲۵، ذی الحج ۱۲۵۵ھ (قلمی) ص ۵۲ کتب خانہ فقیر منزل گوالیار۔ بحوالہ میر سید علی غمگین دہلوی المعروف بہ حضرت جی مرتبہ نسیم حضرت جی، کراچی، پاکستان

[۳] مکاشفات الاسرار (قلمی) عکسی نقل پروفیسر محمد مسعود احمد، کراچی

[۴] مخزن الاسرار ۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷ء، میر سید علی غمگین دہلوی مرتبہ حضرت جی سید شاہ رضا محمد، کراچی، ۲۰۰۹ء

[۵] دیباچہ دیوان رباعیات مکاشفات الاسرار۔

[۶] مخزن الاسرار (۱۲۵۳ھ/ ۱۸۳۷ء) غمگین دہلوی مرتبہ حضرت جی، کراچی، ۲۰۰۹ء

[۷] دیکھیے دیوان غالب نسخہ گپتا رضا ص ۳۳۲، ساکار پبلشر پرائیویٹ لمیٹڈ بمبئی ۱۹۹۰ء

[۸] ایضاً

[۹] مطالعہ حضرت غمگین دہلوی، محمد یونس خالدی، ص ۱۴، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۳ء

دوسرا باب

میر نظام الدین ممنون دہلوی

حالات و رنگِ شاعری

نظام الدین ممنون (۱۱۸۰ھ-۱۲۶۰ھ/ ۶۷-۱۷۶۶ء-۱۸۴۴ء) اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کی درمیانی کڑی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے شاہ عالم ثانی آفتاب کا دور بھی دیکھا اور اکبر شاہ ثانی سے لے کر بہادر شاہ ظفر کا دور بھی دیکھا۔ وہ عمر میں شاہ نصیر دہلوی سے پانچ سال چھوٹے تھے اور ناسخ سے کم وبیش پانچ سال بڑے تھے۔ میر ممنون میرزا غالب سے عمر میں ۳۲ سال، مومن سے ۳۵ سال اور ذوق سے ۲۳ سال بڑے تھے۔ وزیر الممالک آصف الدولہ کے زمانے میں وہ لکھنؤ میں شاعری کر رہے تھے[۱] اور نوجوان ہونے کے باوجود وہاں اُن کے بہت سے شاگرد تھے جس کی تصدیق مصحفی کے ''تذکرۂ ہندی'' سے بھی ہوتی ہے:

''جوانِ سعادت مند و ذی شعور است۔ در حینِ حیات پدر بزرگوار، بعد تحصیلِ کتب رسمی بمقتضائے موزونی طبع خود را مصروفِ گفتنِ شعر ہندی و فارسی می داشت تا آنکہ در عرصۂ قلیل قوتِ شاعری، چنانکہ شاعر را باید کرد و کلام خود برتبۂ کلامِ پدر رسانید۔ اکثرے از موزونانِ شہر استفادۂ شعر از وی کنند'' [۲]

مصحفی کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ ممنون فطری شاعر تھے اور اپنی قوتِ شاعری سے قلیل عرصے ہی میں، اپنے والد میر قمر الدین منت (۱۱۵۸ھ-۱۲۰۸ء) کے ہم رُتبہ ہو گئے تھے۔ لکھنؤ کے اکثر شعرا اُن سے استفادہ کرتے تھے اور وہ ذی شعور انسان تھے۔ لکھنؤ میں انھوں نے مصحفی، جرأت، انشا و رنگین کا زمانہ بھی دیکھا اور اس دور کے مقبول رنگ (معاملہ بندی) میں شاعری بھی کی۔ اس طرح ممنون لکھنؤ و دہلی کے ہر دور میں نظر آتے ہیں اور اپنی شاعری اور ذاتی صفات کی وجہ سے عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں۔ میرزا غالب انھیں دلی سے اس طرح منسوب کرتے ہیں کہ ان کے مرنے کو وہ دتی کا اجڑنا جانتے ہیں۔ ایک خط میں میر مہدی مجروح کو لکھتے ہیں:

''او میاں سید زادۂ آزادہ، دتی کے عاشقِ دلدادہ۔ ڈھئے ہوئے اردو بازار کے رہنے والے، حسد سے لکھنؤ کو برا کہنے والے، نہ دل میں مہر و آزرم، نہ آنکھ میں حیا و شرم۔ نظام الدین ممنون کہاں، ذوق کہاں، مومن خاں کہاں۔ ایک آزردہ سو خاموش۔ دوسرا غالب، وہ بے خود و مدہوش۔ نہ سخن وری رہی، نہ سخن دانی، کس برتے پر تتا

پانی۔ہائے دلّی،وائے دلّی۔بھاڑ میں جائے دلّی'' [۳]

ممنونؔ کا سال ولادت نہیں ملتا لیکن ان کا مستند سالِ وفات (۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء) مولوی امام بخش صہبائی کے اس قطعۂ تاریخ وفات سے سامنے آتا ہے:

میر ممنوں از جہاں بگذشت و نزد عالمے
زندگی را از مماتِ اوبود حکمِ ممات
سر بہ جیب عقل بُردم گفت آں کہ پیر عقل
''شاعر شیریں زبانِ ہند'' تاریخِ وفات [۴]
(۱۲۶۰ھ)

تذکروں میں یہ بھی آیا ہے کہ ممنونؔ نے طویل عمر پائی۔ممنون کے والد میر قمر الدین منت کا سالِ ولادت ۱۱۵۸ھ ہے جو ممنون کے ایک قطعۂ تاریخ کے الفاظ ''خورشید والا'' سے برآمد ہوتا ہے۔اس قطعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خود ممنون میر قمر الدین منت کے دوسرے بیٹے تھے اور میر شمس الدین ان کے بڑے بھائی تھے جن کی وفات،قطعۂ ممنون کے مطابق،۱۲۰۵ھ میں ہوئی۔اس زمانے میں لڑکے لڑکیوں کی شادیاں جلد کرنے کا رواج تھا۔اگر ہم میر قمر الدین منت (ولادت ۱۱۵۸ھ) کی شادی کے وقت ان کی عمر اٹھارہ سال قیاس کرلیں تو شادی کے دوسال بعد میر شمس الدین پیدا ہوئے ہوں گے اور اس کے دوسال بعد میر نظام الدین ممنون پیدا ہوئے ہوں گے۔اس طرح ممنون کا سالِ ولادت ۱۱۸۰ھ قیاساً متعین کیا جاسکتا ہے۔اس حساب سے وفاتِ ممنون ۱۲۶۰ھ کے وقت ان کی عمر ۸۰ سال ہو چکی تھی۔

میر نظام الدین ممنون (۱۱۸۰ھ - ۱۲۶۰ھ) اپنے دور کے اہم و مشہور شاعر ملک الشعرا میر قمر الدین منت (م ۱۲۰۸ھ) کے دوسرے بیٹے تھے[۵]۔ان کا خاندان قصبہ سونی پت کے سادات سے تعلق رکھتا تھا جہاں اُن کے جدِ اعلیٰ حضرت سید ناصر الدین کا مزار آج بھی موجود ہے اور جن کی مدح میں کلیاتِ ممنون میں ایک قصیدہ بھی ملتا ہے۔شاہ ولی اللہ سے بھی ان کی قرابت داری تھی۔ممنون کی تعلیم دہلی اور لکھنؤ میں ہوئی۔فنِ شاعری میں وہ اپنے والد کے شاگرد تھے[۶]۔ایک شعر میں خود بھی کہا ہے:

ممنون ایک جہاں کو ہے اپنے سخن سے فیض
منت کی تربیت سے ہوئے فیض یاب ہم

گیارہ سال کی عمر میں ۱۱۹۱ھ میں اپنے والد کے ساتھ لکھنؤ آئے[۷] اور بقول مصحفی ''بعد تحصیلِ کتب رسمی'' ''موزونیِ طبع'' کے فطری تقاضے سے یہیں شعر گوئی کا آغاز ہوا اور جلد ہی فن شاعری اور شعر گوئی پر قدرت حاصل کر کے استادوں کی صف میں شامل ہو گئے۔اکثر شعرائے لکھنؤ ان سے فنِ شاعری میں استفادہ کرنے لگے۔والد کی کلکتہ میں وفات (۱۲۰۸ھ) کے بعد وہ لکھنؤ سے دہلی آگئے جیسا کہ تذکرہ عیار الشعرا (تصنیف ۱۲۱۳ھ) میں لکھا ہے کہ ''دریں ولا از لکھنؤ واردِ شاہ جہاں آباد شدہ''[۸] لیکن کچھ عرصے بعد،جیسا کہ تذکرۂ

عشقی (تصنیف ۱۲۱۵ھ) سے پتا چلتا ہے کہ وہ پھر لکھنؤ آئے اور ''الحال در شہرِ لکھنؤ استقامت دارد'' [۹] معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے نجی کاموں اور مسائل کو نمٹانے کے لیے دوبارہ لکھنؤ گئے تھے۔ اس کے بعد وہ پھر دہلی آ کر شاہ عالم ثانی آفتاب کے دربار سے وابستہ ہو گئے۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''زماں دراز بہ زمرۂ شعرائے پایۂ تخت حضور والا سرافراز ماندہ، از پیش گاہِ خلافت فخر الشعرا لقب یافتہ'' [۱۰] ایک شعر میں شاہ عالم ثانی سے فخر الشعرا کا خطاب ملنے کا خود بھی اظہار کیا ہے:

ممنونؔ تجھے سنتے ہیں فخر الشعرا ہم　　　ایک اور غزل بھی کوئی پُر درد سی پڑھ لے

شاہ عالم ثانی کی تصنیف ''نادراتِ شاہی'' سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ عالم باقاعدگی سے ہندوؤں اور مسلمانوں کے مذہبی تہواروں اور معاشرتی رسموں اور تقریبات کا اہتمام کرتے تھے [۱۱]۔ ممنون نے بھی ان تقریبات اور تہواروں کے موقعوں پر قطعات لکھے ہیں جو ان کے کلیات میں موجود ہیں۔ بڑے پیر صاحب کی رسم فاتحہ میں چوکی اُٹھتی تھی جس میں ممنونؔ پیش پیش تھے۔ سرورؔ نے لکھا ہے کہ ''در چوکی بندی عزِ امتیاز دارد'' [۱۲] شاہ عالم ثانی کی وفات سے کچھ پہلے وہ دربار سے مستعفی ہو گئے تھے [۱۳]۔

ولی عہدی کے زمانے میں اکبر شاہ ثانی (م ۱۲۵۳ھ / ۱۸۳۷ء) جو شعاعؔ تخلص کرتے تھے، ممنونؔ کے شاگرد ہوئے اور یہ سلسلہ مدتوں جاری رہا۔ اس عرصے میں ممنونؔ کا لکھنؤ آنا جانا بھی رہا۔ ۱۲۳۹ھ / ۱۸۲۴ء کو وہ لکھنؤ میں تھے جس کی تصدیق عبدالقادر چیف رامپوری کے روزنامچہ ۲۷ر جمادی الآخر ۱۲۳۹ھ / ۲۸ر فروری ۱۸۲۴ء کے اندراج سے بھی ہوتی ہے جس میں لکھنؤ میں ممنون سے اپنی ملاقات کے تاثرات قلم بند کیے ہیں۔ بعد میں انگریزوں کی ملازمت میں آ کر اجمیر میں صدر الصدور کے عہدے پر فائز ہو گئے۔ صہبائیؔ نے لکھا ہے کہ ''من بعد ضلع اجمیر میں پیش گاہ کمپنی بہادر سے عہدۂ صدر الصدور پر مختار رہا'' [۱۴]۔ گلشن بے خار سے بھی اجمیر میں اُن کے قیام کی تصدیق ہوتی ہے [۱۵]۔ عبدالقادر چیف رامپوری کے روزنامچہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ''برزبانہاست و بالتزامے کہ گفتہ نیکو گفتہ۔ سفارش جنرل سر ڈیوڈ لونی صاحب مدتے کار تحصیل کوٹ قاسم صرف خاص حضور والا می کرد۔ آخر بسعایت کاں ازاں کار کنارہ کش گشتہ، پا کاری پرگنہ مگرہ کہ اہتمامِ آں بہ کپتان ہال صاحب متعلق است، یافت'' [۱۶] کوہستانِ اجمیر کے علاقے میں ممنونؔ کا کئی برس قیام رہا۔ عمر بڑھ رہی تھی۔ وہاں ان کی صحت خراب رہنے لگی۔ ضعفِ پیری نے غلبہ کیا اور وہ ملازمت چھوڑ کر اپنے وطن دہلی واپس آ گئے جس کی تصدیق صہبائیؔ کے تذکرے: ''انتخابِ دواوین'' سے بھی ہوتی ہے۔ یاد رہے کہ یہ تذکرہ ۱۲۵۵ھ اور ۱۲۵۸ھ کے درمیان مرتب ہوا۔ صہبائیؔ نے لکھا ہے کہ ''آج کل بباعثِ ضعفِ اعضا اور بینائی کے خانہ نشین یعنی شاہ جہاں آباد وارد ہے'' [۱۷] اور یہیں ۱۲۶۰ھ / ۱۸۴۴ء میں ان کا انتقال ہوا، جیسا کہ محولہ بالا قطعۂ تاریخِ وفات سے معلوم ہوتا ہے۔ تذکرہ ''طورِ کلیم'' (۱۲۹۸ھ) میں سید نور الحسن خاں نے لکھا ہے کہ ''وفاتش در ۱۲۶۰ھ واقع شُد'' [۱۸]

میر نظام الدین ممنون خوش اخلاق، آزاد منش و شیریں بیان انسان تھے۔ مصحفی نے، جیسا کہ ہم

پہلے لکھ آئے ہیں، انھیں ''جوانِ سعادت مند و ذی شعور'' لکھا ہے۔ شیفتہ نے بھی ان کے دلچسپ طرزِ گفتار کی تعریف کی ہے: طرزِ گفتارش خیلے دلچسپ و دل نشین است'' [۱۹] عبدالقادر چیف رامپوری نے ممنون کو ''مرد سنجیدہ و جہاں دیدہ، فہمیدہ وگرم و سرد روزگار چشیدہ است۔ تحریر و تقریر وے مربوط و بکار تحصیل و تشخیص و وکالت و مصاحبت سزاوار'' لکھا ہے [۲۰] سر سید احمد خاں نے انھیں ''فریدِ عصر وحید آواں مصداق الشعرا تلامیذ الرحمٰن'' لکھا ہے [۲۱]۔ صاحبِ ''مجموعۂ نغز'' نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''جوانے ست شیریں سخن، واقف اکثر اصول ایں فن، سلیس گفتار، فصیح زبان، نیکی کردار عذوبت بیان۔ اور یہ بھی بتایا ہے کہ وہ بدیہہ گوئی میں طاق تھے اور شاہ عالم ثانی کی فرمائش پر ''قصۂ برشتۂ نظم کشیدہ و بدرجہ قبولِ خاطر ظل الٰہی رسیدہ'' [۲۲]

مبتلا میرٹھی نے اپنے تذکرے ''طبقاتِ سخن'' (سالِ تکمیل ۱۲۲۲ھ) میں ''سید پاکیزہ نسب علیا حسب، موصوف الصفات، حمیدہ اخلاق پسندیدہ، ہوشیار باطن'' لکھا ہے [۲۳]۔ ان مختلف تذکروں کی آرا سے ان کی شخصیت کے مختلف پہلو سامنے آجاتے ہیں اور وہ ایک ایسے مہذب، خوش گفتار، باکردار انسان، صاحب علم و فضل، نظر آتے ہیں جنھیں معاشرہ عزت و احترام کی نظر سے دیکھتا تھا۔ شاہ عالم ثانی کے دربار میں حافظ عبدالرحمٰن احسان اور میر غالب علی خاں سید کا بھی طوطی بولتا ہے۔ اکبر شاہ ثانی نے بھی حافظ احسان سے اصلاح لی تھی۔ ان تینوں یعنی ممنون، احسان اور سید کی ہم طرح غزلوں کے تقابلی مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ ممنون نے اپنی غزلوں اور خصوصاً مقطعوں میں جو دعویٰ شاعری کیا ہے ان کے مخاطب احسان اور سید تھے:

غزل پڑھی ہے قوافی میں کیا تصرف کر — غرض کہ ممنون اُستاد ہے زمانے کا
کس فصاحت سے پڑھی اور غزل ممنوں نے — نہ کہے کوئی کہ ہم منہ میں زباں رکھتے ہیں
ممنون اس طریق غزل گوئی پر ترے — طوطیِ ہند و بلبلِ آمل نے غش کیا
خود پسندانِ فرومایہ کے آگے ممنوں — میں نہ زنہار پئے عرضِ ہنر جاؤں گا

محمد اکبرالدین صدیقی نے ممنون کے شاگردوں کی تعداد ۳۸ بتائی ہے [۲۴]۔

ممنون کا کلیات اُن کی زندگی میں شائع نہیں ہوا۔ اس کے خطی نسخے کتب خانہ آصفیہ، مولانا آزاد سنٹرل لائبریری بھوپال، انڈیا آفس لندن، آزاد بھون لائبریری، نئی دہلی، ایشیاٹک سوسائٹی کلکتہ، لائبریری آف ارکائیوز پٹیالہ میں محفوظ ہیں جن میں سے چند کی مدد سے ڈاکٹر منشاء الرحمٰن خاں، منشا نے ۱۹۷۲ء میں ممنون کا دیوانِ غزلیات مرتب کیا۔ اسی سال ڈاکٹر محمد اکبرالدین صدیقی نے ''کلیات ممنون'' جلد اول میں قصائد مرتب کر کے شائع کیے اور بقیہ کلیات، جو تیار تھا، آج تک شائع نہ ہوسکا۔ اس کلیات میں اشعار کی کل تعداد ۹۳۹۱ ہے [۲۵]۔ ''کلیاتِ ممنون'' کے نام سے ڈاکٹر صدیقہ ارمان نے ممنون کا سارا کلام مرتب کر کے ۱۹۹۶ء میں لاہور سے شائع کیا [۲۶]۔ جس میں قصائد، مثنویات، مراثی، غزلیں، مستزاد، واسوخت، مخمس، قطعات، رباعیات شامل ہیں۔

ممنون نے، جیسا کہ ان کے کلیات سے معلوم ہوتا ہے، مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔

وہ پُر گو، مشاق اور قادر الکلام شاعر تھے اور اس تہذیبی روایت کے علمبردار تھے جو اُن کی آنکھوں کے سامنے دم توڑ رہی تھی۔ یہی تہذیبی روایت ممنون کی شاعری میں رنگ بھرتی ہے۔ ممنونؔ نے اس روایت کو بدلنے کی کوشش نہیں کی۔ بلکہ صرف اور صرف اس کی ترجمانی، توسیع و اشاعت سلیقے سے کی ہے۔ اسی روایت کے تعلق سے اس دور میں ان کی شاعری کی اہمیت ہے۔ یہ وہی روایت ہے جو شاہ حاتمؔ سے چل کر مختلف صورتوں کے ساتھ ممنون تک پہنچی تھی۔ ممنون نے اس رنگ میں وہ رنگ بھی شامل کر دیا جو اسی روایت نے لکھنؤ میں بنایا تھا اور جس کے لکھنؤ میں نمائندے جرأت، انشا، رنگین مصحفی اور بعد میں شیخ امام بخش ناسخ تھے۔ دہلوی شعرا میں فارسی طرز ادا کا روایتی رنگ غالب تھا جس میں زبان کا چٹخارا اور قدیم رموز و کنایات کے ساتھ مضمون آفرینی کا رنگ غالب تھا۔ ممنونؔ کے مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے:

عدو ہے ناخدا، خونخوار لہٖ، جانگزا موجیں
مخالف ہے ہوا، کشتی کو ہم نے بادباں باندھا

زخود رفتن ہے، بند آنکھیں ہیں، زخمی دل ہے، آہیں ہیں
کہاں کی سیر، کیا صحرا، ہوا کیسی، چمن کس کا

بغیر کینہ مت چشم کرم رکھ چرخ گرداں سے
بجائے آب ہے نادان اس دولاب میں آتش

نہ شمیم گل، نہ سمن کی بُو، نہ یہ نسترن کی ہیں نکہتیں
تجھے بوستاں کی قسم صبا، ہوا آج تیرا گذر کہاں

پائمالِ اَشک کرغوغائے رستاخیز کو
اذنِ محشر آفرینی، قدِ شور انگیز کو

جدھر ہے دل، اُدھر پہلو ہے سب لوہو سے تر دیکھو
بغل میں دشنہ یا پیکاں ہے یا ہے نیشتر دیکھو

ممنون کے غزلیں کی ہاں غزلیں اسی رنگ میں ہیں۔ یہی وہ روایتی شاعری ہے جس پر فارسی روایت کا اثر نمایاں ہے اور جس کی ترجمانی ممنون کر رہے ہیں۔ اس طرز میں الفاظ کا شکوہ، رموز و کنایات، تلمیحات، لفظیات اور بندش و تراکیب اور موضوعاتِ شاعری سب فارسی طرز سے گہری مماثلت رکھتے ہیں۔ یہی وہ روایتِ شاعری ہے جو ولی دکنی کے اثر سے شمالی ہند میں شاہ حاتم سے شروع ہوئی اور مظہر جانجاناں، یقین، سودا، قائم چاند پوری سے ہوتی اس دور تک آئی ہے۔ اس روایتِ شاعری میں شاعر کے تجربے، فارسی شاعری کے رموز و کنایات میں ڈوب کر بیان میں آتے ہیں۔ ان رموز و کنایات مثلاً قیس، محمل، ناقہ، لیلیٰ، یوسف، زلیخا، بازار، طور کلیم، مسیحا، خاک، آگ، کوہکن، تیشہ، بے ستون، شریں فرہاد، منصور دار، چرخ گردوں، کشتی، بادبان، ناخدا، زلف، کاکل، ہجر و وصل، دیر و حرم، کعبہ و بت خانہ، شمشیر، جوہر، واعظ، زاہد، ناصح، پیر

مغاں وغیرہ وغیرہ کی مدد سے شاعر اپنے سامعین وقارئین سے ہم کلام ہو کر اپنی بات آسانی سے اُن تک پہنچا دیتا تھا:

واہ طرزِ کلامِ ممنوں واہ　　کس قدر ہے پسندِ صاحبِ ہوش

آج یہ رموز و کنایات، تہذیب کے بدلنے سے، عام طور پر بے اثر یا نیم جان ہو گئے ہیں اور اسی لیے اب یہ شعر میں وہ جادو نہیں جگاتے جو اس دور میں جگاتے تھے اور چوں کہ ممنون کے شعری تجربے، مشاہدات، خیالات اور احساسات بھی ان ہی اشاروں میں چھپے ہوئے ہیں، اسی لیے ممنون کے اشعار بھی آج ہمارے دامنِ دل کو نہیں پکڑتے۔ ممنون اسی روایتِ سخن اور اسی روایت کی تکرار اور بچے کھچے امکان کو اپنے تصرف میں لانے والے شاعر ہیں۔ ممنون اور اسی رنگِ سخن کے دوسرے شعرا نے، اس روایتِ شاعری کے سامنے اونچی سی دیوار کھڑی کر کے، راستہ بند کر دیا اور آنے والی نسل کے شعرا کے لیے تکرارِ روایت کے سوا کوئی اور راستہ نہیں چھوڑا۔ غالب، مومن، ذوق وغیرہ اس دیوار کو پھلانگ کر تخلیقی امکانات کے نئے مرغزاروں اور سرسبز و شاداب کھلے میدان کو سامنے لاتے ہیں جہاں سے مستقبل کی کھلی راہیں دور تک جاتی ہوئی صاف نظر آتی ہیں۔ تاریخِ ادب اسی بات کی گواہ ہے کہ صف دوم کے شعرا روایت کی تکرار کرتے ہیں اور بڑے شاعر روایت کو استعمال کرتے ہوئے نئے راستوں کو بناتے اور کھولتے ہیں۔ ممنون نے تکرارِ روایت سے راستہ ضرور بند کیا لیکن اپنی طرزِ تازہ سے اسے ذرا سا کھولا بھی جس پر چل کر نئے شعرا نے اپنا راستہ تلاش کر لیا۔ اس دور میں یہی ممنون کی تاریخی اہمیت ہے کہ وہ غالب، مومن، ذوق وغیرہ کے پیش رو ہیں۔

ممنون دہلوی کی شاعری کا آغاز لکھنؤ میں ہوا جہاں وہ اپنے والد کے ساتھ مقیم تھے۔ اس وقت تک لکھنؤ میں دہلی کی زبان اور اس کی تہذیب کا سکہ رائج الوقت تھا۔ انشا، جرأت، رنگین، مصحفی سب دلی والے تھے اور لکھنؤ کے پُر امن و شاداب جزیرے میں، وہاں کے سماجی و تہذیبی تقاضوں کے مطابق شاعری کر رہے تھے۔ معاملہ بندی، تمسخر، ٹھٹھول، سنگلاخ زمینوں میں مزے دار شعر نکالنے کا رواج تھا۔ ممنون نے بھی اسی رنگ میں شاعری کی۔ ان کے کلام میں سنگلاخ زمینوں میں متعدد غزلیں ملتی ہیں۔ دوغزلہ، سہ غزلہ بھی اپنی قادر الکلامی کو قائم کرنے کے لیے وہ مسلسل کہتے ہیں:

غزل پڑھی ہے قوافی میں کیا تصرف کر　　غرض کہ ممنون اُستاد ہے زمانے کا

وہ جرأت کی معاملہ بندی کے رنگ کو اپنی غزل میں سموتے ہیں لیکن وہ جرأت سے بلند تر نہیں ہوتے، اسی طرح وہ سنگلاخ زمینوں میں شعر کہتے ہیں لیکن وہ انشا، رنگین و مصحفی سے آگے نہیں جاتے۔ دوغزلہ سہ غزلہ کہنے میں بھی وہ کوئی ایسا کمال نہیں دکھاتے جو دوسرے معاصر شعرا سے انھیں ممیز کر سکے۔ وہ اس روایتِ سخن کی سلیقے سے تکرار کرتے ہیں اور یہاں وہ یقیناً کسی سے پیچھے نہیں رہتے۔ مضمون آفرینی میں بھی وہ اسی طرح روایت کے تقاضوں سے ہم کنار ہیں۔ جب یہ دور اور اس کا رنگِ سخن آگے بڑھا اور ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کا طوطی لکھنؤ میں بولا تو انھوں نے اس رنگ میں شاعری کر کے اپنے مرتبے کو برقرار رکھا۔ اُن کے ہاں تخیل کے پروں

پراڑنے والی وہ مضمون آفرینی بھی ہے جو خیال بند فارسی شعرا کے ہاں ملتی ہے اور جسے ناسخ اپنے طور پر اپنے تصرف میں لائے۔ صائب کا تمثیلی انداز بھی ناسخ کے زیر اثر مقبول ہوا تھا ممنون نے اسے بھی اپنی شاعری میں سمویا ہے۔

آج ممنوں دوسری کہہ کر غزل نازش ہے کیا   کب نہ مضموں بند معنی آفریں تو کب نہ تھا

اسی طرح رعایت لفظی و معنوی کا بھی اپنی شاعری میں استعمال کر کے، اس کا رشتہ اپنی روایتِ سخن سے قائم رکھا ہے جس کی یہ صورت ممنون کے ہاں سامنے آتی ہے:

مجھے مہتاب میں سے آج کچھ خوشبو سی آتی ہے
لگا کر عطر وہ بیٹھا ہے شاید ماہتابی میں

پاؤں ممنوں نے نکالے ہیں بہت دیکھو تو
ہیں ابھی اس شہر میں زنجیر بنانے والے

بس حنا زور آزمائی ہو چکی   دلبروں سے ہاتھا پائی ہو چکی

بوسہ گر مانگو تو بولے منہ سنبھالو خیر ہے   اس میں اور میرے لبوں میں دانت کا تا بیَر ہے

پاس منہ کے منہ کو لے جاؤں تو کہوے منہ کو پھیر   لگ چلے منہ اس قدر کیوں میر ممنوں خیر ہے

ان اشعار میں بھی رعایتِ لفظی، سلیقے سے پورے رچاؤ کے ساتھ، استعمال میں آئی ہے یہاں بھی وہ دوسرے شعرا سے آگے نہیں نکلتے۔ لیکن روایت کی، سلیقے سے تکرار ضرور کرتے ہیں۔ چولی، چوٹی، کمر ودہن اور بند قبا وغیرہ کی شاعری بھی اس تہذیب میں مقبول تھی اور اکثر ابتذال کو چھو جاتی تھی۔ ممنون اس موضوع کو بھی اپنے رنگِ سخن میں لا کر اپنی مقبولیت کو قائم رکھتے ہیں۔

شاعری، جیسا کہ آپ جانتے ہیں، اس دور میں سب سے مقبول تہذیبی سرگرمی تھی اور معاشرہ اس میں ہر وہ بات اور پہلو دیکھنا چاہتا تھا جو اس کے مزاج اور اس کی تہذیب کا حصہ تھا۔ معاملہ بندی، سراپا نگاری اور جنسی عمل کے اشارے اسی لیے شاعری میں مقبول اور کھل کر سامنے آتے ہیں کہ معاشرہ ان کو نہ صرف پسند کرتا تھا بلکہ ان سے مزا بھی لیتا تھا۔ یہ وہ پہلو ہیں جو موضوعات عشق سے تعلق رکھتے ہوئے بھی عشقیہ نہیں کہے جا سکتے بلکہ یہ سب بیانِ حسن کے ذیل میں آتے ہیں۔ اس دور میں ''عشق'' شاعری سے خارج کیا جا چکا تھا اور اس کی جگہ ''حسن'' کے بیان نے لے لی تھی۔ ناسخ نے اپنی شاعری میں یہ کام اس لیے کیا تھا کہ انھوں نے شعوری طور پر چونکہ جذبے کو شاعری سے خارج کیا تھا اور ''عشق'' کا اظہار بغیر جذبے کے ممکن نہیں ہے اسی لیے ''حسن'' کا بیان اس دور میں ساری شاعری پر غالب آ گیا تھا۔ ممنون کی شاعری میں بھی جذبہ و عشق بالکل دبا دبا سا نظر آتا ہے اور بیانِ حسن، ان کے ہاں بھی نمایاں ہے۔ ممنون کے ہاں اس کی یہ صورت وجود میں آتی ہے:

کیا کیجیے بیاں تیرے عارض کے نور کا   خورشید یا کہ برق ہے یا شعلہ طور کا

کھولا جو پیچ طرۂ عنبر شمیم کا　　مشکِ ختن سے بھر گیا دامن نسیم کا
کس چیز کا اب وصف کروں تیری ادا میں　　انداز کا، رفتار کا قامت کا پھبن کا
ہم بغل رات رہا کون گلِ تر اپنا　　جیسے پھولوں میں بسا آج ہے بستر اپنا
شعلہ سا طور کا ہے زیرِ نقاب آتا　　پھر کون دیکھ سکتا گر بے حجاب آتا

ایک طرف مہتاب ہے چھکے ایک طرف بدلی سی ہے
زلف ادھر ہے منھ پر الٹی بال ادھر پھیلائے ہو

ہنسنے میں شقِ قمر بولنے میں جاں بخشی　　اس کے ہونٹوں میں خدا نے دیے اعجاز کئی
شکن بالوں کے وہ کل کھولتے تھے　　صبا کے ہاتھ عنبر رولتے تھے
غمزہ و عشوہ و مژگاں ہیں خدنگ افگن قہر　　ہیں قضا سے بھی فزوں یہ قدر انداز کئی

جب آپ یہ اشعار پڑھتے ہیں تو یہاں ''حسن'' کے بیان میں ایک کیف اور کیفیت سی محسوس ہوتی ہے۔ یہاں محبوب کے اعضائے جسمانی کے حسن کے بیان میں ہلکے سے جذبے نے خارجیت کو داخلیت سے ملا دیا ہے اسی لیے ان میں ایک تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو ممنون کو اس دور کی تہذیب و تخلیقی روایت میں ایک الگ پن عطا کرتا ہے۔ یہاں وہ ''خارجیت'' میں چٹکی بھر ''داخلیت'' کے امتزاج سے اپنے طرز کو جنم دیتے ہیں جس کا ذکر وہ بار بار اپنی غزلوں کے مقطعوں میں کرتے ہیں:

یہ غزل دیکھو اے طرز شناسانِ سخن　　میر ممنون کی تالیف مگر ہے کہ نہیں
ہم ہیں مشتاق غزل اور بھی پڑھ لے ممنوں　　ہے الگ سب سے تیری طرز بیاں کہتے ہیں

لیکن آج اس طرز کا الگ پن اس لیے کھل کر محسوس نہیں ہوتا کہ آنے والی نسل کے شعرا اور ممنون کے کم عمر معاصر یعنی غالب و مومن وغیرہ اس طرز کو، اپنی غیر معمولی تخلیقی قوتوں سے، اپنے مزاج میں جذب کر کے اتنا آگے لے جاتے ہیں کہ ہم غالب و مومن کو تو یاد رکھتے ہیں اور ممنون کو بھول جاتے ہیں۔ اس الگ طرز کے متعدد اشعار ممنون کے ''کلیات'' میں موجود ہیں مثلاً یہ چند اشعار پڑھیے:

اور کچھ فکر نہیں اس دلِ سودائی کو　　ہاں مگر ایک خیال آٹھ پہر ہے اس کا
پھر جو دیکھا تو نہ تھا جز کفِ خاکستر گرم　　شعلہ سا سینہ میں پہلے تو بھڑکتے دیکھا
اس سوختہ سینے پہ کہیں ہاتھ نہ رکھنا　　یاں راکھ میں بیٹھے ہیں عجب آگ دبا ہم
شب وصل افسانہ کچھ ہوگئی　　عجب خواب سا تھا دکھایا ہمیں
ہاتھ سے تیرے یہ احوال ہے دلبر اپنا　　دل نہیں ہاتھ میں اور ہاتھ ہے دل پر اپنا
کیے بیٹھا ہے ضبطِ گریہ یہ آزردہ دل تیرا　　کہ کوئی چھیڑ دیتا ہے تو ایک دریا اُبلتا ہے
اس دل پہ اب جھکی سپہ عشق دیکھیے　　یہ فوج تو اُجاڑ نگر کے نگر گئی

تیرے دیوانے کو کیا کیا بندھے ہیں دھیان کیا جانوں
کبھی سو بار ہنستا ہے کبھی سو بار روتا ہے

انگارا سا بغل میں شب کچھ جلا کیا ہے — دل کی تپش نے دل کو ایک آبلہ کیا ہے
یہ نہ جانا تھا کہ اس محفل میں دل رہ جائے گا — ہم یہ سمجھے تھے چلے آئیں گے دم بھر دیکھ کر
صحبتیں اہلِ جنوں کی جو برہم ہو گئیں — سلسلہ ابتر ہوا کس زلف کی زنجیر کا

یہ چند شعر اور پڑھتے چلیے تا کہ اس دور میں ممنون کے اثر کی نوعیت کو سمجھا جا سکے؟

اللہ ضعیف لب تلک آ کر نفس کہے — در پیش کیا سفر مجھے آیا ہے دور کا
وہ زلف دستِ غیر میں ہے منصفی تو دیکھ — پھر پوچھتا ہے مجھ سے سبب اضطراب کا
ہوں نیم کشتہ، چشم ہے کچھ بند کچھ ہے وا — دیکھا جھکاؤ کس مژۂ نیم باز کا
بند نقاب گاہ کھلے گاہ بند کیے — شب تھا عجب معاملہ ناز و نیاز کا
شب یہ سوجھا دلِ بے تاب کی تسکیں کا علاج — سینہ پر نام تیرا کرنے میں تحریر لگا
تنہائی میں یہ شغل ہے اپنا کہ رات دن — کچھ کچھ کہوں ہوں لے تیری تصویر ہاتھ میں
پردہ اُٹھتے ہی دیا کچھ نہ دکھائی مجھ کو — مگر ایک برق چمکتی نظر آئی مجھ کو
شب تنہائی میں یہ شغل ہے اپنا کہ رہتی ہیں — تصور سے ترے باتیں بہم آہستہ آہستہ

ان اشعار میں ہلکا سا جذبہ شامل ہے لیکن آج یہ جذبہ ہم پر اس لیے زیادہ اثر نہیں کرتا کہ ان تجربات کو ممنون کے بعد کے شعرا نے اُن سے کہیں بہتر طور پر ادا کیا ہے۔ ان تجربات کو کچھ سے کچھ بنا دیا ہے۔ مثال کے طور پر ممنون کا یہ شعر دیکھیے:

بنائیں گے کوئی تکیہ فضائے دہر سے اودھر
کوئی دیکھا کرے سر پر یہ سقفِ آسماں کب تک

جب غالب اس خیال کو اپنے تجربے میں جذب کر کے بیان کرتے ہیں تو شعر منہ سے بول اُٹھتا ہے اور ہم ممنون کو بھول جاتے ہیں اور غالب کو یاد رکھتے ہیں:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے — عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

اب ممنون کا ایک اور شعر پڑھیے:

الٰہی وہ جو وعدے تھے، وفا کس طرح سے ہوں گے
نہ واں خو یاد آنے کی، نہ یاں شیوہ تقاضہ کا

غالب اس تجربے کے ادھورے پن کو جب پورا کرتے ہیں تو شعر کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے:

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

اس طرح ممنون کی شاعری آنے والے شعرا کے اندر جذب ہو کر خود باسی ہو جاتی ہے اور نئی نسل کے شعرا کے تازہ و توانا شعر ہمارے ذہن کا حصہ بن جاتے ہیں۔

ممنونؔ جس طرح پہلو بچا کر خیال آفرینی کرتے ہیں وہ اُن کا خاص کمال ضرور ہے لیکن اُن کے ہاں ساتھ ہی فکر و طرز میں ادھورے پن کا احساس باقی رہتا ہے۔نئی نسل کے شعرا ممنون کے کلام سے متاثر ہو کر جب خود اس فکر اور تجربے کے ادھورے پن کو دُور کر کے مکمل کرتے ہیں تو یہ خیال، یہ طرز، یہ تجربہ، نئی صورت میں آ کر نئی نسل کے اس شاعر سے منسوب ہو جاتا ہے جس نے اسے یہ صورت دی ہے۔یہی ہوتا ہے۔یہی ہوتا رہا ہے اور یہی ہوتا رہے گا۔ممنون کے اپنے زمانے میں اُن کا کلام تازہ تھا اور ان کا طرز نیا و الگ سمجھا جاتا تھا اسی لیے شیفتہ نے لکھا تھا کہ ''ملاحتِ کلامش نہایت عذب و شیریں۔در بستنِ مضامین یگانہ، یگانہ است و فکرِ صحیح صایب از غلطش اُستادانہ'' [۲۷] صاحبِ گلستانِ سخن نے اسی لیے لکھا تھا کہ ''ریختہ میں ایک طرز تازہ اختراع کی'' [۲۸] سرسید احمد خان نے بھی ''آثار الصنادید'' میں یہی بات لکھی ہے کہ ''سخن میں ایک طرز تازہ کو ایجاد اور ابیاتِ بلند کو معانی ارجمند سے آباد کیا'' [۲۹] اعظم الدولہ سرور نے ''عمدۂ منتخبہ'' (۱۲۱۵ھ) میں، جب ممنون کی عمر ۳۵ سال تھی، ان کے طرزِ شاعری کے بارے میں رائے دی تھی کہ ''رویۂ شعر گوئیش بسیار مرغوب......اشعارش نہایت برجستہ و پُر مضمون و متین و انشراح بخشِ خاطر'' [۳۰] یہی وہ طرز تازہ ہے جس نے اردو شاعری اور نئے شعرا کو نئے راستوں سے آشنا کیا۔ممنون، اگر تاریخِ ادب کے تناظر میں دیکھا جائے تو وہ ایک درمیانی کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔غالب و شیفتہ سب نے اُن کو استاد مانا ہے اور ان کے طرز کو گہری نظر سے اپنے دل میں اُتارا ہے۔حالیؔ نے جب ان کے کلام کو دیکھا تو نئی نسل کو مشورہ دیا کہ فنِ شعر کی ماہیت جاننے کے لیے ممنونؔ جیسے استادوں کے کلام کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

ممنونؔ نے جن اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی اس میں روایت کی پوری طرح پیروی کی۔یہی صورت ان کے قصائد میں ملتی ہے۔انھوں نے ۳۲ قصائد لکھے ہر قصیدے میں فن و ہیئت کا پوری طرح خیال رکھتے ہوئے محنت، توجہ سے اپنا خونِ جگر شامل کیا ہے اور زبان و بیان اور موضوع پر پوری قدرت کا اظہار کیا ہے۔تشبیب پُرکشش اور گریز سے مربوط ہے۔گریز مدح سے اور مدح دعا سے پیوستہ ہے۔ان کا ہر قصیدہ اپنے طور پر اور اپنی جگہ ایک مکمل اکائی ہے۔ان میں کئی قصیدے ایسے ہیں جو نہایت سنگلاخ زمینوں میں کہے گئے ہیں۔ان میں لفظوں کا جماؤ اور شکوہ موجود ہے۔قصیدوں میں کئی کئی مطلعے شامل کیے ہیں۔صنائع بدائع اور علوم و فنون کی اصطلاحات سے قصیدوں کو پوری طرح سجایا ہے۔زورِ بیان سے ان میں توانائی پیدا کی ہے۔مدح میں بھی پورا زور صرف کیا ہے۔یہ سب قصیدے روایت و ہیئتِ قصیدہ کے عین مطابق ہیں۔حمدیہ و نعتیہ دونوں قصائد، جن کے مطلعے درج ذیل ہیں، اثر و تاثیر کے اعتبار سے، ممنون کے بہترین قصیدے ہیں:

(الف) اے صفت و ذات میں تجھ کو ظہور و خفا
چشم سر و چشم سر حسن پہ تیرے فدا

(ب) نگاہ و غمزہ و ابرو و مژگانِ جفا کیشاں
رگِ جاں میں، جگر میں دل میں سینہ میں رکھیں پنہاں

ان کے علاوہ اُن کا ایک اور قصیدہ جس کا مطلع یہ ہے اور جو جلوس اکبر شاہ ثانی کے موقع پر کہا گیا ہے۔ ان کے بہترین قصیدوں میں سے ایک کہا جا سکتا ہے۔

سپیدہ دم باز چشم تھی یاں کہ در سے ناگاہ جلوہ گستر
ہوا ہے اک رشکِ باغ بستاں بہشت خوبی قدم سے تا سر

قصیدہ گوئی کے فن و ہیئت کے اعتبار سے ممنون کے قصیدے بھر پور، بے عیب اور معیاری ہیں۔ ان قصائد میں معیار کی یکسانیت شروع سے آخر تک قائم رہتی ہے اور ممنون کی قادر الکلامی و مشاقی کا اظہار ہوتا ہے۔

کلیات ممنون میں ۴۹ قطعات بھی شامل ہیں جن میں ایک نعتیہ ہے اور ایک منقبت میں ہے۔ ان کے علاوہ آٹھ قطعات تہنیت نوروز، عید الفطر، عید الاضحیٰ کے موقع پر لکھے گئے ہیں۔ باقی قطعات تاریخی ہیں جن میں اپنے والد میر قمر الدین منت کا سال وفات (۱۲۰۸ھ)، ولادت (۱۱۵۸ھ) کے قطعات کے علاوہ اپنی والدہ ماجدہ (وفات ۱۲۲۴ھ)، بڑے بھائی (۱۲۲۵ھ)، چھوٹے بھائیوں، نواسی مریم بیگم، شاہ عالم ثانی (۱۲۲۱ھ) اکبر شاہ ثانی جلوس (۱۲۱۴ھ) وفات (۱۲۵۳ھ) شہزادہ مرزا سلیم کی وفات (۱۲۵۲ھ) کے قطعات بھی شامل ہیں۔ ان قطعات میں بہادر شاہ ظفر کی شادی (۱۲۲۵ھ)، جلوس بہادر شاہ ظفر (۱۲۵۳ھ) کے علاوہ مولوی عبد العزیز محدث دہلوی، کی وفات انگریزوں کی فتح غزنی (۱۲۳۴ھ) اور اعظم الدولہ سرور کے تذکرے ''عمدۂ منتخبہ'' کی تاریخ تصنیف (۱۲۱۵ھ) کے قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔

لسانی مطالعہ:

ممنون کی زبان معیاری اردو ہے لیکن اس پر اٹھارویں صدی کی زبان کا اثر بھی موجود ہے مثلاً ممنون بھی صفت، اسم صفت اور فعل کو جمع کے صیغے میں استعمال کرتے ہیں جن کی یہ صورتیں سامنے آتی ہیں:

خاکساریاں:

یاں جس نے بھی خاکساریاں کیں　　بس وہ ہی عالی جناب نکلا

نزدیکیوں:

باتیں زبس تھیں تیرے تصور سے شب مجھے　　نزدیکیوں کو وصل کا تجھ سے گماں ہے آج

موزونیاں:

قد کشیدہ کی تیرے موزونیاں کہاں　　گو کم نہیں ہے قامتِ سروِ جناں بلند

گھڑیالیوں:

آج گھڑیالیوں کو یاد گجر ہے کہ کہیں   شبِ یلدائے جدائی کی سحر ہے کہ نہیں

اس پوری غزل کے قافیوں میں، جس کا مطلع یہ ہے، اسی قسم کی 'جمعائیں' لائی گئی ہیں:

کیا اس سے وصل کی شب مطلب برآئیاں ہوں
ہر حرفِ آرزو پر جو سو سو لڑائیاں ہوں

اردو طریقے سے یہ جمع یکساں طور پر فارسی، عربی اور اردو الفاظ کی بنائی گئی ہیں اور انھیں ایک غزل میں، ردیف ہوں کے ساتھ، بطور قافیہ استعمال کیا ہے: جھکائیاں، دلربائیاں، آئیاں، بے حیائیاں، صفائیاں، خودنمائیاں، کھائیاں، پرچھائیاں، اُڑائیاں، سائیاں، آزمائیاں، کلائیاں، رکھائیاں، سیدھیاں، کج ادائیاں، رہائیاں، کشائیاں۔ شاہ نصیر کے ہاں بھی جمع کی یہی صورتیں ملتی ہیں۔

''فعل'' کے استعمال کی یہ قدیم صورتیں، جو اٹھارویں صدی کے شعر و ادب میں ملتی ہیں، ممنون کے ہاں بھی مستعمل ہیں:

گھبرائے ہے: ع...... کہا میں نے کہ دل گھبرائے ہے رُکتا ہے دم تجھ بن
پوچھے ہے: ع...... پوچھے ہے کب وہ حال کسی دادخواہ کا
کوندے ہے: ع...... تجلی کی سی اپنے سامنے ایک برق کوندے ہے
کروں ہوں: ع...... ایک نظر اس پر کروں ہوں ایدھر اُدھر دیکھ کر
رہوں ہوں: ع...... چلتا رہوں ہوں پر نہیں کٹتا سفر کہیں
سمجھوں ہوں: ع...... قسم ہے کہ میں سمجھوں ہوں کب تیرے وتیروں کو
کہوں ہوں: ع...... سخن ہر ہر نگہ میں کیا کہوں ہوں میں کہ وہ کافر
کہوں تھا: ع...... میں کہوں تھا مت دلِ سوزاں کو چھونا ہمدمو
ڈھونڈوں تھا: ع...... کبھو زلفیں کبھو کاکل کبھو وہ جعد ڈھونڈوں تھا
پوچھوں تھا: ع...... یہ پوچھوں تھا کہ دل لے آپ نے میرا کہاں باندھا
ہوئے گا: ع...... ہوئے گا جب کہ معرکہ امید و بیم کا
ہو جاوے: ع...... فائدہ کیا خون ہو جاوے عبث دو چار کا
جاوے: ع...... دیکھ اے ناداں اُوچٹ جاوے نہ شاغل کا خیال
آوے: ع...... جب بصد شوقِ اسیری دلِ آزاد آوے
ہووے: ع...... دکھاؤں داغِ دل تو ہووے زہرہ آب آتش کا
سہویں: ع...... سہویں کہاں تلک یہ تفِ سینہ تاب ہم
آویں: ع...... آویں مری بالیں پہ تو دل تھام کر آوے
ہوویں گے: ع...... معترف ہوویں گے آپ اپنی ہی تقصیر سے ہم

آویں گے: ع...... چلے آویں گے اس کو یک نظر دیکھ

ہوئے: ع...... جو ہوئے اس سے خالی جھولتا ہے لعب طفلاں ہے

آج کے لحاظ سے چند متروک الفاظ کا استعمال، جو اٹھارویں صدی میں عام اور انیسویں صدی میں بھی مگر کم کم معیاری زبان کا حصہ تھے:

تس پہ: ع...... ہوا ہے تس پہ روکش اس خدنگ انداز مژگاں کا

جھمکڑا: ع...... جھمکڑا ایک دیکھا تھا تیرا جس غرفہ سے گا ہے

ع...... یہ نظر پڑا جھمکڑا جو وہ ٹک نقاب اُلٹا

ٹک: ع...... رُک ہجوم گریہ ٹک آ کر سر مژگاں تلک

ع...... کھل جائے گر ہوا سے ٹک پیچ اس کے مو کا

بل بے: ع...... بل بے یہ بدگمانی کیا کیا بندھی نہ ہووا

ع...... خواب میں بوسہ لیا تھارا ت بل بے ناز کی

کسو: ع...... دو دو پہر تصور آگے بٹھا کسو کا

ع...... دل ہیں کسو کے نہ جگر ہیں نہ حنا ہم

زور: ع...... زور رنگیں ہے ممنون یہ فسانہ دل کا

ع...... درد آمیز غزل زور پڑھی مجلس میں

نگر: ع...... وقف سیلِ آب سے گوہر کے نگر ہے اس کا

ع...... یہ فوج تو اُجاڑ نگر کے نگر گئی

مجھلا: ع...... مجھلا زلف کا شانہ سے بہت طول کھنچا

ع...... انکار صاف ربط سے ہے غیر کے و لے

لیک: ع...... خاک پر تیری کبھو لیک کرم کیجیے گا

نپٹ: ع...... رکھا نپٹ ہے سینہ زن و نوحہ گر مجھے

کبھو: ع...... یونہی کبھو تو پیارے آیا کبھو نہ آیا

ع...... زور اس قدر کبھو نہ ہوا اور کبھو ہوا

اچپلاہٹ: ع...... تری اس چشم جادو میں قیامت اچپلاہٹ ہے

تلک: ع...... کاہیدہ ناتواں یہ ترایاں تلک ہوا

ع...... یہاں تلک وقف الم رات یہ ناشاد ہوا

موندے: ع...... یہ دوری میں بھی موندے آنکھ سیرِ وصل دیکھوں ہوں

کہ جوں جوں میں لگا جاتا ہوں توں توں وہ مچلتا ہے

کھول کر کے: ع...... تک حکم ہو کہ رووں میں دل کھول کر کے اب
جھکجھولنا: ع...... قدح پر قدح جھکجھولتے تھے
افغاں (فغاں): ع...... یہ خوں آغشتہ افغاں سے بھرا ہے دشت رنگ آسا
ع...... بازار گرم نالہ و افغاں کا ہو چکا
ع...... فلک گر بچ سکے بچ جا کہ قصد آہ و افغاں ہے
مسکرا (بجائے مسکرا کر) کی شکایت ظلم کی میں نے تو بولا مسکرا

اسی طرح بعض الفاظ و روزمرہ کا غریب استعمال مثلاً

بے طاقتانہ: ع...... بے طاقتانہ گریۂ بے اختیار تھا
گریہ چھوٹنا: ع...... بے اختیار گریہ جو چھوٹا تو کیا کروں
چھیل چھال: ع...... یہ نیم قطرۂ خوں اب چھیل چھال آیا
خلوت بیچ (بجائے خلوت کے بیچ) ع...... وہ خود آرا کل جو خلوت بیچ محو ناز تھا
تڑپے پڑا ہے: ع...... تڑپے پڑا ہے ہونٹ پہ پیغام اب تلک
جس پاس: ع...... چاہو جس پاس جا کے بیٹھو
ہم تا ٹو: ع...... کہ سو سو بار اُٹھ کے گھر سے ہم تا ٹو نکل آئے

معلوم ہوتا ہے کہ یہ الفاظ و روزمرہ وغیرہ ان غزلوں میں استعمال ہوئے ہیں جو ان کے ابتدائی دور سے تعلق رکھتی ہیں اور وجہ اس قیاس کی یہ ہے کہ بعض متروک الفاظ کی جدید تر صورتیں بھی ان کے کلام میں موجود ہیں مثلاً جہاں ''کبھو'' استعمال ہوا ہے وہاں ''کبھی'' بھی استعمال ہوا ہے ع...... نہ قلق سے جان میری اب تلک کبھی آ کے پہنچے ہے لب تلک۔ اسی طرح ''تلک'' کے ساتھ اکثر غزلوں میں تک کا استعمال بھی ملتا ہے۔ ایک پوری غزل کی ردیف ''تک'' ملتی ہے جس کا مطلع یہ ہے اور جس کا قافیہ بار، گلزار، دستار اور ردیف ''گردن تک'' ہے:

گریباں دے گلو کو بوسہ پہنچے ہار گردن تک
نہ پہنچا ہاتھ اپنا آپ کی ایک بار گردن تک

اسی طرح آوے، جاوے کے ساتھ اس کی جدید صورت، ''آئے'' بھی ملتی ہے۔ ایک غزل کی ردیف ہی ''نکل آئے'' ہے:

جو لے تیر و کماں، صید افگنی کو تو نکل آئے
حرم سے زخم کی خواہش میں سب آہو نکل آئے

اسی طرح بدلے ہے، بہلے ہے، کوندے ہے کے ساتھ جدید تر صورت: جلتا ہے، نکلتا ہے، بہلتا ہے، اُبلتا ہے وغیرہ بھی ملتی ہے:

مژہ سے جائے اشک گرم یک شعلہ نکلتا ہے
یہ راہ وعدہ پر کس کے چراغِ دیدہ جلتا ہے

اسی طرح ''یاں، واں'' کا استعمال ممنون کے کلام میں اکثر ملتا ہے لیکن ''وہاں اور یہاں'' کا استعمال بھی موجود ہے:

ع...... یاں جان تک بھی دے چکے پرواہی واں نہیں
ع...... طغیانِ گریہ جس دم آنکھوں نے تک کیا یاں
ع...... کوچ کی جلدی یہاں واں کیا سبب تاخیر کا
ع...... ساغر و مینا اٹھا لو بس یہاں
ع...... کچھ فاصلہ آئے نہ نظریاں سے وہاں تک
ع...... اک بات پہ وہاں ہے کبھو ہاں کبھو نہیں

اسی طرح ''افغاں'' بھی استعمال میں آیا ہے اور ''فغاں'' بھی۔ افغاں کی مثالیں اوپر آ چکی ہیں ''فغاں'' کی یہ دو مثالیں دیکھیے:

ع...... خاک گو جل کے ہوا پر نہ فغاں دل سے اُٹھی
ع...... فغاں اس راہِ الفت سے کہ چھوڑا گام اول میں

ہر زندہ زبان اسی طرح آہستہ آہستہ تبدیل ہو کر، جدید تر تقاضوں کو قبول کرتی ہوئی، پختہ و معیاری بن کر، بڑھتی رہتی ہے۔ تبدیلی کے عمل کی یہ صورت ''لسانی مطالعہ'' کے زیرِ عنوان، ہم تواتر کے ساتھ تاریخِ ادبِ اردو کے ہر دور میں دیکھتے اور دکھاتے چلے آ رہے ہیں، جس سے اُردو زبان کے ارتقا کی واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔

نسیم دہلوی بھی اس دور کے ممتاز شاعر ہیں اور زبان کے معاملے میں وہ بیک وقت دہلوی بھی ہیں اور لکھنوی بھی۔ اگلے باب میں ہم نسیم دہلوی ہی کی شاعری اور زبان کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] تذکرہ گلزار ابراہیم، علی ابراہیم خاں مرتبہ کلیم الدین احمد، ص ۳۳۳، دائرۂ ادب پٹنہ ۱۹۷۴ء

[۲] تذکرہ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، ص ۲۳۸-۲۳۹، انجمن ترقی اردو ہند اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

[۳] خطوطِ غالب (جلد اول) مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۸۲، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۴] تذکرہ گلستانِ سخن (جلد دوم)، مرزا قادر بخش صابر، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۳۸۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۶ء

[۵] گلشن بیخار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ فائق رامپوری، ص ۵۱۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء اور کلیاتِ ممنون مرتبہ ڈاکٹر صدیقہ ارمان، قطعہ ۱۷، ص ۳۷۳، الوقار پبلی کیشنز لاہور ۱۹۹۶ء

[۶] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین و فیلن، ص ۳۸۸، دہلی ۱۸۴۸ اور "سراپا سخن" محسن لکھنوی، مرتبہ افتدا حسن، ص ۹۵، لاہور ۱۹۷۰ء

[۷] کلیاتِ ممنون (پہلی جلد) قصائد، مرتبہ محمد اکبرالدین صدیقی، ص ۷، حیدر آباد دکن ۱۹۷۲ء

[۸] تذکرہ عیار الشعرا، عکسی نقل (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ص ۶۷۴

[۹] دو تذکرے، شورش و عشقی، مرتبہ کلیم الدین احمد ص ۲۸۶، دائرۂ ادب پٹنہ، سن ندارد

[۱۰] گلشن بیخار، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق ص ۵۱۶ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۱] شاہ عالم ثانی آفتاب، از خاور جمیل مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۷ء

[۱۲] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، مقدمہ خواجہ احمد فاروقی ص ۶۴۵، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء

[۱۳] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، مرتبہ حافظ محمود شیرانی ص ۲۱۲ (جلد دوم)، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۳ء

[۱۴] انتخابِ دواوین، امام بخش صہبائی، مرتبہ ڈاکٹر تنویر علوی، ص ۲۶۴، دہلی یونیورسٹی ۱۹۸۷ء

[۱۵] گلشنِ بےخار بحوالہ بالا ص ۵۱۶

[۱۶] دستور الفصاحت، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، حاشیہ ص ۹۰، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۳ء

[۱۷] انتخاب دواوین بحوالہ بالا ص ۲۶۴

[۱۸] طور کلیم، سید نورالحسن خاں، ص ۹۵ مطبع مفید عام، آگرہ ۱۲۹۸ھ

[۱۹] گلشن بیخار، بحوالہ بالا ص ۵۱۶

[۲۰] دستور الفصاحت، بحوالہ بالا ص ۹۰ (حاشیہ)

[۲۱] تذکرہ اہل دہلی، سر سید احمد خاں، مرتبہ قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی ص ۲۳۹، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء

[۲۲] مجموعۂ نغز جلد اول ص ۲۱۲ بحوالہ بالا

[۲۳] طبقاتِ سخن، مبتلا و عشق میرٹھی، قلمی نسخہ برلن، عکسی نقل مملوکہ جمیل جالبی ص ۳۱۱

[۲۴] کلیاتِ ممنون، پہلی جلد، قصائد، مرتبہ محمد اکبرالدین صدیقی ص ۱۲-۱۴، حیدر آباد دکن ۱۹۷۲ء

[۲۵] کلیاتِ ممنون ایضاً ص ۲۵

[۲۶] کلیاتِ ممنون، مرتبہ ڈاکٹر صدیقہ ارمان، الوقار پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۹۶ء

[۲۷] گلشن بیخار، مصطفیٰ خان شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۵۱۷، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۳ء
[۲۸] گلستانِ سخن، صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء
[۲۹] تذکرہ اہلِ دہلی، سر سید احمد خاں، مرتبہ قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی، ص ۲۳۹، انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۶۵ء
[۳۰] عمدۂ منتخبہ، اعظم الدولہ سرور، ص ۶۳۵، دہلی یونیورسٹی ۱۹۶۱ء

تیسرا باب

نواب محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی

مومن خاں مومن کے شاگردوں میں یوں تو بہت سے نام آتے ہیں لیکن ان میں سے چار: مصطفیٰ خاں شیفتہ، غلام مولیٰ قلق، اصغر علی خاں نسیم اور قربان علی بیگ سالک ممتاز ہیں۔ سالک پہلے مومن ہی کے شاگرد تھے لیکن بعد میں غالب سے تلمذ اختیار کر لیا تھا۔ شیفتہ، قلق اور سالک پوری طرح دہلوی شاعر ہیں لیکن نسیم دہلوی ہوتے ہوئے بھی لکھنوی ہیں اور لکھنوی ہوتے ہوئے بھی دہلوی ہیں۔ ''خوش معرکۂ زیبا'' (۱۲۶۲ھ) کے یہ الفاظ بھی اسی طرف اشارہ کرتے ہیں: ''چونکہ ہنوز زبان اس کی بدستور۔ شعرائے لکھنؤ میں دلی والا مشہور ہے۔'' [۱]

میرزا محمد اصغر علی خاں نسیم دہلوی (۱۲۱۴ھ-۱۲۸۲ھ/۱۸۰۰ء-۱۷۹۹ء - ۶۶-۱۸۶۵ء) نواب آقا علی خاں کے بیٹے اور دہلی کے ایک معزز گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ حکیم مومن خاں مومن کے شاگردِ رشید تھے۔ خود بھی کئی شعروں میں اس کا اظہار کیا ہے:

فضلِ حق سے بس کہ ہے شاگردِ مومن تو نسیم
دھوم ہے سارے زمانے میں ترے اشعار کی

مومن کا طرز چھٹ نہ سکے گا نسیم سے — شاگرد سے نہ بندشِ اُستاد جائے گی
نسیم دہلوی تو بھی مگر شاگردِ مومن ہے — کہ ہر ہر شعر لطفِ بندشِ استاد دیتا ہے

نسیم کی تعلیم رواجِ زمانہ کے مطابق دہلی میں ہوئی اور شعر و شاعری کا ذوق بھی یہیں پروان چڑھا۔ خوش نویسی و خطاطی کا فن استادوں سے سیکھا۔ کلب علی خاں نادر نے انھیں ''خوش نویس یکتا، شاعرِ غرا'' [۲] لکھا ہے۔ والد کے انتقال کے بعد بھائیوں میں تقسیم جائیداد پر اختلاف ہوا تو وہ اور اُن کے بڑے بھائی اکبر علی خاں ناراض ہو کر ۱۲۴۴ھ/ ۹-۱۸۲۸ء [۳] میں لکھنؤ چلے گئے اور ایسے گئے کہ پھر واپس نہ آئے۔ ۱۲۴۴ھ کا سنہ اس لیے بھی درست ہے کہ نواب شیفتہ نے، جو نسیم کی طرح مومن کے شاگرد تھے اور نسیم کے خاندان سے بخوبی واقف ہونے کے باوجود ''گلشن بیخار'' (۱۲۴۸-۱۲۵۰ھ) میں اُن کا ذکر اس لیے نہیں کیا کہ اُن کا کلام دہلی میں کسی کے پاس نہیں تھا اور نسیم خود لکھنؤ میں تھے۔ یہی صورت مرزا قادر بخش صابر دہلوی کو اپنا تذکرہ ''گلستانِ سخن'' (۷۱-۱۲۷۰ھ) لکھتے ہوئے پیش آئی اور اُن کا تذکرہ بھی اسی لیے نسیم دہلوی کے ذکر سے خالی ہے۔

لکھنؤ میں بھی انھیں معاشی فراغت میسر نہیں آئی۔ انھوں نے یہاں بہت سے در جھانکے۔ واجد علی

شاہ اور شرف الدولہ محمد ابراہیم خاں اور نواب اصغر علی خاں وغیرہ کی شان میں قصیدے لکھے۔ شرف الدولہ کی غزلوں پر مخمسات کہے لیکن کہیں سے بھی کوئی ایسا تعلق پیدا نہ ہو سکا کہ فراغت میسر آتی۔ اپنے معاشی حالات کا ذکر بہت سے اشعار میں کیا ہے جیسے:

زمانہ ممسکوں سے اے نسیم آباد ہے اب تو — بہت ڈھونڈھا مگر کوئی نہ ارباب کرم نکلا
ہوس یہ رہ گئی دل میں کہ مدعا نہ ملا — بہت جہاں میں ڈھونڈھا پر آشنا نہ ملا
مفلس ہوں اس قدر کہ میسر جو کچھ نہیں — کرتا ہوں اپنے سائے کو دیوار خانہ فرض
پریشانی میں کاٹی عمر جب تک دم رہا باقی — نہ کچھ لطفِ سفر دیکھا نہ راحت زادِ وطن پایا

جب پانی سر سے گزر گیا اور معاشی حالات خراب سے خراب تر ہوئے تو پہلے وہ مطبع مصطفائی لکھنؤ سے وابستہ ہو کر خوش نویسی کرتے رہے پھر نول کشور کی فرمائش پر ''الف لیلیٰ'' کو اردو میں منظوم کرنے کا بیڑا اُٹھایا۔ ابھی ۲۵۱ راتوں کو ہی منظوم کیا تھا کہ منشی نول کشور نے کام کی رفتار بڑھانے کے لیے کہا تو ملازمت چھوڑ دی۔ ''تواریخِ نادر العصر'' سے معلوم ہوتا ہے کہ نسیم ۱۸۶۳ء تک نول کشور سے وابستہ تھے۔[۴]

تنگ دستی کے باوجود مزاج میں خودداری حد درجہ تھی۔ وہ نرم خُو اور صلح جو انسان تھے لیکن عزتِ نفس کو فراغت پر ترجیح دیتے تھے۔ پھر جب سے لکھنؤ میں شاہی قائم ہوئی تھی وہاں دہلوی تہذیب اور اہلِ دہلی کی وہ اہمیت و عزت باقی نہیں رہی تھی جو آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے دور میں قائم تھی۔ نسیم اس اجنبی بستی میں اس لکھنوی تعصب کا بھی شکار ہوئے اور اس لیے کسی دربار سے وابستہ نہ ہو سکے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود انھوں نے اپنی شاعری کا سکہ ایسا جمایا کہ متعدد لکھنوی شعرا اُن کے شاگرد ہو گئے۔ کلب علی خاں فائق رام پوری نے ان کے ۲۷ شاگردوں کے نام دیے ہیں اور بتایا کہ چند اور شعرا کے نام بھی حسرت موہانی نے ''اردوئے معلیٰ'' میں دیے ہیں جن کے ذکر سے تذکرے خالی ہیں اور لکھا ہے کہ یہ فہرست بھی مکمل نہیں ہے۔[۵] اپنے دور میں نسیم دہلوی لکھنؤ کے اہم استادوں میں شمار ہوتے تھے۔ نساخ نے لکھا ہے کہ ''اشعار اُن کے اچھے ہوتے ہیں۔ لکھنؤ میں اُن کی شاعری کا بڑا شہرہ ہے۔''[۶] تذکرہ طورِ کلیم میں لکھا ہے کہ ''مشاہیر سخن وران است در لکھنؤ اقامت داشت، دیوانے دارد''[۷] خود بھی اپنے اشعار میں اس بات کا اظہار کیا ہے:

شکر کر درگاہِ حق میں اے نسیم — اب تو شہرے ہیں ترے اشعار کے
نسیم اپنے کلام پاک سے ہے — بہارِ گلشنِ ہندوستاں آج

نسیم نے ۱۴ رمضان المبارک ۱۲۸۲ھ/۱۸۶۶ء میں لکھنؤ میں وفات پائی۔ بہت سے معاصرین نے قطعاتِ تاریخِ وفات کہے جن میں مظفر علی خاں اسیر اور میرزا مرتضیٰ بیگ عرف مچھو بیگ عاشق کے یہ قطعات بھی شامل ہیں:

(الف)

سال تاریخِ وفاتش قلم کرد رقم

شد بحورانِ ارم از چمن دہر نسیم

(اسیرؔ)[۸]

(ب)

ہاتف تاریخ انتقالش فرمود
شاعر بے مثل بود انا للہ

(مچھو بیگ عاشق)[۹]

نسیم کے کلام کا شہرہ اتنا تھا کہ جب نول کشوری ''گل دستہ'' میں نسیم کا کلام مرزا غالب کی نظر سے گزرا تو انھوں نے منشی نول کشور سے نسیم کے بارے میں دریافت کیا۔ جواب میں نسیم کے حالات و کلام پڑھ کر غالب نے لکھا کہ ''کہربا جستم وعقیق یافتم۔''[۱۰]

نسیم مزاجاً لاابالی تھے۔ کبھی اپنا کلام سنبھال کر نہیں رکھا۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''دوات قلم کبھی اُن کے پاس نہ رہتا تھا اور اکثر غزلیں موزوں کرنے کے بعد قریب کے ایک مکتب میں ردّی کاغذ پر، طالب علموں کے موٹے قلموں سے لکھ کر بے احتیاطی کے ساتھ ڈال دیتے تھے۔ اس صورت میں دیوان کے فراہم ہونے کی کیا شکل ہو سکتی تھی۔ عبدالواحد خاں خلف مصطفیٰ خاں صاحب، مالک مطبع مصطفائی ان کے شاگرد اور قدر دان شاگرد تھے، انھوں نے استاد کی لاپرواہی کو دیکھ کر بطور خود جو کچھ رطب و یابس کلام مل سکا جمع کرنا شروع کیا اور...... مرزا صاحب کے سامنے پیش کیا۔ حضرت نے اسے زیادہ تر اپنے معمولی اور کمزور کلام کا مجموعہ پا کر ''سب غلط'' کے ریمارکس کے ساتھ مسترد کر دیا۔''[۱۱] غرض ان کا کلام ان کی زندگی میں شائع نہ ہو سکا۔ بعدِ وفات نسیم کے شاگرد نواب محمد تقی خاں افسر کو اپنے استاد کی یادگار کا خیال آیا تو جیسا کہ امیر اللہ تسلیم نے لکھا ہے کہ انھوں نے ' کچھ کلام پرچہ پرچہ جا بجا سے فراہم کیا۔ بکمالِ شوق و سعی نہایت ایک دیوان ترتیب دیا...... مطبع مصطفائی میں چھپنے کی اجازت دی۔ مصارف کی کفالت کی۔ یہی دیوان ''دفترِ شگرف'' کے تاریخی نام سے ۱۲۸۴ھ میں مرتب ہوا اور ۱۲۸۵ھ میں لکھنؤ سے طبع ہوا۔ ۱۹۲۶ء میں یہی دیوان کچھ اور کلام کے اضافے کے ساتھ فائق رامپوری نے ''کلیاتِ نسیم'' کے نام سے مرتب اور مجلس ترقیِ ادب لاہور نے شائع کیا۔

نسیم کی دو تصانیف ہیں۔ ایک ''کلیاتِ نسیم'' اور دوسری الف لیلیٰ کی ۲۵۱ راتوں کا منظوم اردو روپ جو اپنے تاریخی نام ''الف لیلیٰ نو منظوم'' (۱۲۷۸ھ/۶۲-۱۸۶۱ء) جلد اول کے نام سے مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ جب منشی نول کشور نے کام کی رفتار کو بڑھانے کے لیے کہا تو انھوں نے ملازمت ترک کر دی اور یہ کہہ کر الف لیلیٰ کو اردو روپ میں ڈھالنے کا کام بھی بند کر دیا:

قلم بس ہو چکا آغاز و انجام　　　خدا کا چاہیے لکھنا تجھے نام
لکھا یاں تک نسیمِ دہلوی نے　　　کہا آگے سے طوطا رام جی نے[۱۲]

اس کے بعد الف لیلیٰ کی دوسری اور تیسری جلد کا منظوم اردو روپ منشی طوطا رام شایان نے تیار کیا اور چوتھی جلد

شادی لال چمن نے تیار کی۔ ۱۸۶۹ء میں مطبع نول کشور نے چار حصوں میں ''ہزار داستان الف لیلیٰ نثر'' کے نام سے بھی شائع کی جسے منشی طوطا رام شایان ہی نے ''دوسری طرزِ نثر اردو'' کے نام سے لکھا اور مرتب کیا۔

نسیم نے الف لیلیٰ کی ۲۵۱ راتوں کو محنت سے منظوم کیا ہے۔ اس کے اظہارِ بیان میں ایک ایسی روانی ہے کہ با آواز بلند پڑھ کر سنانے سے آج بھی لطف آتا ہے۔ اس طویل مثنوی کے ''ساقی نامے'' خاص طور پر دلچسپ ہیں اور سرشاری کی کیفیت کے حامل ہیں۔ نسیم نے ہر قصے کو عام طور پر اس طرح بیان کیا ہے کہ فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔ نسیم نے بیانیہ انداز میں بول چال کی زبان استعمال کی ہے۔ اس کے اظہارِ بیان میں نہ تصنع ہے اور نہ لکھنوی طرز والی رعایتِ لفظی۔ نسیم کے سامنے صرف ایک مقصد ہے کہ کس طرح قصے کو، عام بول چال کی زبان میں، روانی کے ساتھ فطری انداز میں بیان کیا جائے اور اس میں وہ کامیاب ہیں۔ آج اس کام کی تاریخی اہمیت ہے لیکن اس قسم کی منظوم داستانوں سے اردو زبان نے اپنی قوتِ اظہار کو ہر قسم کے موضوعات کے بیان کے لیے مستحکم کیا ہے اور اظہار بیان کے نئے نئے روپ دریافت کیے ہیں۔ ''الف لیلیٰ نو منظوم'' سے نسیم کی پُرگوئی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

بچی کھچی ''کلیاتِ نسیم'' ۳۳۴ غزلوں، تین مخمسات، دو رباعیات، سولہ قصائد، ۱۶ قطعاتِ تاریخ اور تاریخ طبع و تاریخ ولادت کی دو مختصر مثنویوں پر، مشتمل ہے۔ ان کے قصیدے اور بالخصوص ان کی تشبیبیں غزل کا مزاج رکھتی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ سارے قصیدے معاشی و معاشرتی مجبوری کے تحت لکھے گئے ہیں اور ان میں نسیم کا دل شامل نہیں ہے۔ واجد علی شاہ کی مدح میں جو پہلا قصیدہ شاملِ کلیات ہے، اس کی تشبیب میں علم عروض کی جدتوں پر تنقید کی گئی ہے۔ واجد علی شاہ خود علم عروض پر بڑی قدرت رکھتے تھے۔ اسی قصیدے میں نسیم نے بحرِ رمل اور بحرِ خبن کے اتحاد کا دعویٰ کیا ہے اور اپنی عروضی جدت کو پیش کیا ہے:

اتحادِ رمل و خبن سے لکھتا ہے قلم　　فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن فعلاں

نسیم نے بادشاہ کو اپنے علم عروض سے متاثر کرنے کے لیے تشبیب میں اس اختلافی مسئلہ کو اُٹھایا ہے حالانکہ تشبیب میں کبھی اختلافی مسائل نہیں لائے جاتے لیکن اس کے باوجود یہ نسیم کا سب سے اچھا قصیدہ ہے جس میں ایک باشعور شاعر ایک باشعور صاحب علم ممدوح سے مخاطب ہے۔ نسیم کے قصیدوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اپنی پُرگوئی، قادر الکلامی اور مشاقی سے انھوں نے ''الف لیلیٰ'' نظم کی تھی اسی طرح یہ قصیدے ہیں جو معاشی پریشانیوں کو دُور کرنے کے لیے لکھے گئے ہیں۔

نسیم کی ایک مثنوی ''سرورِ ولادت حضرت خاتم الرسالت'' جو اپنے شاگرد مرزا مچھو بیگ کی فرمائش پر کہی گئی تھی، اس لیے پُراثر ہے کہ اس میں نسیم کا دل شامل ہے۔ اس مثنوی میں انھوں نے ''مناجات'' کے مزاج کو ''ساقی نامہ'' کے مزاج سے ملا کر ایک ایسی رنگینی اور ایسا لطف پیدا کیا ہے جو قابل ذکر ہے مگر ان ساری اصنافِ سخن کو دیکھ کر، جن میں نسیم نے طبع آزمائی کی ہے، یہ محسوس ہوتا ہے کہ قصیدہ اور مثنوی میں وہ اپنی قادر الکلامی سے کامیابی ضرور حاصل کر لیتے ہیں لیکن بنیادی طور پر وہ غزل کے شاعر ہیں اور یہی ان کا اصل میدان

ہے۔

اصغر علی خان نسیم دہلوی ۱۲۴۴ھ/ ۲۹-۱۸۲۸ء میں لکھنؤ پہنچے۔ اس وقت وہاں کی فضا پر استاد ناسخ اور استاد آتش کے شاگرد چھائے ہوئے تھے اور بالخصوص رنگِ ناسخ (طرزِ جدید) وہاں کا مقبول ترین و پسندیدہ طرزِ شاعری تھا۔ خود آتش کے کلام کا بڑا حصہ اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ اس وقت یہ ممکن نہیں تھا کہ کوئی شاعر اس رنگ سے الگ ہو کر یہاں کی فضا میں اپنے قدم جما سکے۔ اس وقت اودھ میں نئی شاہی کے وجود میں آنے سے، دلّی کے خلاف لکھنوی تعصب بھی شدت کے ساتھ موجود تھا۔ نسیم نے رنگِ ناسخ میں غزل کہہ کر اپنی مشاقی کا سکہ بٹھایا اور یہاں کی ذہنی فضا سے ہم آہنگ ہو گئے۔ یہی وہ رنگِ سخن تھا جس پر داد کے ڈونگڑے برستے تھے۔ نسیم کی غزلیات کو پڑھتے ہوئے رنگِ ناسخ واضح طور پر سامنے آتا ہے مثلاً وہ دو غزلے دیکھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

۱۔ سنگِ تربت لال ہے میرے تنِ محرور کا　　　پھول کمھلایا نہیں گر کر چراغِ گور کا

۲۔ بس کے ہوں محو تصور شاہدِ مستور کا　　　دل میں عالم ہے مرے فانوس شمعِ طور کا

اور مقطع میں رنگِ ناسخ پر اپنی پسندیدگی کی مہر اس طرح ثبت کی ہے:

مصرعِ ناسخ پسندِ طبع والا ہے نسیم　　　ماہ ہے اک خال رخسارِ شبِ دیجور کا

اس انداز کو اختیار کرنے سے نسیم نے دو فائدے حاصل کیے۔ ایک تو اہلِ لکھنؤ پر یہ واضح ہو گیا کہ وہ بھی رنگِ ناسخ کو پسند کرتے ہیں اور اسی طرزِ جدید میں اس طرح اور ایسے شعر کہہ سکتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ اب انھیں، دلّی والا ہونے کے باوجود، محفلوں میں داد ملنے لگی۔ اسی طرح ان کی وہ غزلیں دیکھیے جن کے مطلع یہ ہیں اور جو پیروی ناسخ میں لکھی گئی ہیں:

خوں پلایا جب ہوا دایہ سے سائل شیر کا　　　نوکِ پستاں نے مزا بخشا سنانِ تیر کا

کم نہیں وحشت میں بھی رتبہ مری توقیر کا　　　پاؤں میرا مردمک ہے دیدۂ زنجیر کا

بعد از فراغ روح بھی قیدِ عدو میں تھا　　　میں صورتِ نوالہ لحد کے گلو میں تھا

ناسخ کے زیرِ اثر نسیم کی غزل میں بھی عشق کا رنگ و جذبہ دب جاتا ہے، حسن کا بیان بڑھ جاتا ہے اور عشق ''معاملہ بندی'' کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہی وہ معاملہ بندی تھی جو لکھنؤ میں عاشقانہ شاعری کہلاتی تھی۔ اسی طرح ''تمثیل'' کا وہ صائبی رنگ بھی، جو ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کی نمایاں خصوصیت ہے، لکھنؤ میں مقبول تھا۔ یہ صورت بھی اب نسیم کی غزل میں رنگ بھر رہی ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے جو نہ صرف ناسخ کے رنگ سے مشابہت رکھتے ہیں بلکہ کم و بیش اُن جیسے ہی ہیں:

کثرتِ دولت میں لطفِ خانہ بربادی بھی ہے　　　شہد کے ہونے سے لُٹ جاتا ہے گھر زنبور کا

زیب کی حاجت حسینوں کو نہیں ہوتی نسیم　　　پیرہن بے بخیہ ہے خورشید کی تنویر کا

یہ سچ ہے وقت پر بے رونقی بھی کام آتی ہے　　　نہالِ خشک کو کھٹکا نہیں ہوتا ہے پت جھڑ کا

حجاب اکثر برہنہ خلقتوں کو کام آتا ہے
کہ زینت روح کی ہے جسم کی پوشاک سے پیدا

فروغ زیست ہوا سر کٹا کے صورتِ شمع — حیات بعد ہوئی پہلے انتقال ہوا
انتہائے اوج کو پستی بھی ہوتی ہے ضرور — دیکھ لو ہر آسمان پر آسماں پیدا ہوا
کس خوش طبیعت کو میسر ہوئی نرمی — سرشیشوں کے ظاہر ہے کبھی ختم نہیں ہوتے

واضح رہے کہ یہ دقت آفرینی نسیم کے ہاں مومن سے نہیں بلکہ لکھنؤ کے ماحول کے زیر اثر ناسخ سے آئی ہے اسی طرح سنگلاخ زمینوں میں غزل گوئی یا دوغزلہ، سہ غزلہ کہنا یا ایسی طویل غزلیں، جو ۱۸ اشعر، ۲۹ شعر اور ۳۱ یا اس سے زیادہ شعروں پر مشتمل ہیں یا لکھنوی رنگ کی رعایتِ لفظی، یہ سب کچھ نسیم کے ہاں اُستاد مومن سے نہیں بلکہ براہِ راست لکھنؤ کے تہذیبی و شعری ماحول سے ان کی شاعری کے مزاج میں داخل ہوا ہے۔ رعایتِ لفظی کے ایسے شعر نہ قلق، سالک، شیفتہ کے ہاں ملتے ہیں، نہ مومن غالب کے ہاں۔ اہل دہلی جس نوع کی رعایتِ لفظی سے کام لیتے ہیں، وہ ناسخ کے طرز رعایتِ لفظی ومعنوی سے مختلف ہے مثلاً نسیم کے یہ چند شعر پڑھیے جو لکھنوی طرز کی رعایت کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں:

میں تو کیا ہوں کارواں کے کارواں ہوں گے اسیر
بندہ لاکھوں کو کرے گا آج بُندا گوش کا

اس قدر ضعف تھا کہ تیرا ناز — تھی تمنا مگر اُٹھا نہ سکا
کہے دیتی ہیں یہ نیچی نگاہیں — کہ بالائے زمیں کیا کیا نہ ہوگا
ہاں شمع کا میں گُل ہوں، ناسخ کی گفتگو ہوں — بڑھ جاؤں گا جہاں تک مجھ کو اُٹھایئے گا
تیری بالائی کا شہرہ سب سے بالا ہوگیا — تر نوالہ کیا ہوا عالم نرالا ہوگیا
کیا دل میں ارادہ ہے جو باندھے کمر آئے — بے طور مجھے طور تمہارے نظر آئے

مومن و غالب کے ہاں اور ذوق کے ہاں بھی رعایتِ لفظی ومعنوی شعر کا جزوبدن بن کر آتے ہیں اور پڑھتے ہوئے دھیان رعایت کی طرف نہیں بلکہ شعر کی طرف رہتا ہے اور اس طرح رعایتِ لفظی حسنِ شعر میں اثر و تاثیر کو بڑھا دیتی ہے۔ یہاں یہ صورت نہیں ہے بلکہ توجہ رعایت کی طرف ہی مبذول رہتی ہے۔ نسیم لکھنؤ میں ۳۸ سال رہے۔ وہ دہلوی ضرور تھے مگر انھیں جس ماحول میں زندگی بسر کرنی تھی وہ دہلی نہیں لکھنؤ تھا۔ نسیم کی غزلوں میں استاد مومن کا اثر بھی گاہ گاہ ملتا ہے۔ ممکن ہے، یہ وہ غزلیں ہوں جو دہلی کے زمانے میں کہی گئی ہوں لیکن ان کی دقت آفرینی اور نازک خیالی و رعایت لفظی ومعنوی کا اثر مومن یا دہلی سے نہیں بلکہ ناسخ کے ''طرزِ جدید'' سے آیا ہے۔ جہاں تک شاعری کی زبان کا تعلق ہے، دہلی اور لکھنؤ کی زبان میں کوئی بڑا فرق نہیں ہے۔ صرف چند الفاظ کا یا چند لفظوں کی تذکیر و تانیث کا، اعلانِ نون کا، بعض لفظوں مثلاً لکھا، رکھا پر، التزام کے ساتھ، تشدید لگانے کے، کوئی بڑا یا بنیادی فرق نہیں ہے۔ دہلی والوں نے حسب ضرورت کہیں لکھا، رکھا پر تشدید

استعمال کی ہے اور کہیں بغیر تشدید کے شعر میں باندھا ہے۔ یہ بحث ہم ناسخ اور علی اوسط رشک کے ذیل میں (جلد سوم میں) پہلے کر چکے ہیں۔ نسیم نے وہ الفاظ بھی استعمال کیے جو لکھنؤ والے اپنی شاعری میں استعمال کرتے تھے اور وہ الفاظ بھی شعر میں برتے جو دہلوی ہونے کے ناتے ان کی زبان پر چڑھے ہوئے تھے۔ مثلاً ذیل میں درج یہ وہ الفاظ ہیں جن کو دہلوی زبان کے طور پر انھوں نے استعمال کیے ہیں:

ڈھکاتا: ع...... ایک دو ساغر سے ڈھکاتا ہے کیا ساقی مجھے

بیہڑ: ع...... نسیم ایسی زمیں پر کیجیے اطلاق بیہڑ کا

گودڑ: ع...... سمجھتا ہوں میں اپنا اشک گلگوں لال گودڑ کا

کڑکا: ع...... صدا بجلی کی دی نالے نے جب منھ سے مرے کڑکا

ڈھیر (بمعنی قبر): ع...... یہ ڈھیر ہے ضرور کسی برگزیدہ کا

گھڑکنا: ع...... دربان گھڑکتے ہیں خفا ہوتے ہیں اغیار

اُتارا: ع...... مدفن میں بھی اپنا تو اُتارا نہیں ہوتا

دہلنا: ع...... نسیم اپنے سخن کے خوف سے حاسد دہلتے ہیں

دھڑکے دینا: ع...... دھڑکے دیتا ہے مجھے خواب پریشاں میرا

مت: ع...... اے جان لڑکپن کی تری مت نہیں جاتی

کہوجی: ع...... کہوجی شب کہاں تم نے بسر کی

منتا: ع...... دل میں روٹھا تو منانے سے کہیں منتا ہے

آرے جارے: ع...... نہ وہ اب اشارے نہ اب وہ نظارے نہ وہ کہنا آرے نہ وہ کہنا جارے

نسیم بندشِ اُستاد (مومن) پر ناز کرتے ہیں۔ نئی تراکیب استعمال کرتے ہیں لیکن ان تراکیب میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو اُن ہی سے مخصوص ہو۔ نئی تراکیب آتش اور ان کے شاگردوں نے بھی تراشی ہیں۔ خود ناسخ کے ہاں بھی چست تراکیب اور بندشیں کثرت سے ملتی ہیں۔ نئی نئی تراکیب مومن اور غالب کی بھی انفرادیت ہیں لیکن نسیم کی جدتِ تراکیب میں کوئی قابلِ ذکر انفرادیت نہیں ہے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں تراکیب سازی ہر شاعر کی تخلیقی ضرورت ہوتی ہے تاکہ وہ اپنے خیال یا احساس کو نئے مرکبات کی مدد سے اس طرح ادا کر سکے جن کو ادا کرنا مفرد الفاظ سے ممکن نہیں ہوتا۔ بڑے شاعر کا تجربہ چونکہ تہ دار، پے چیدہ اور طبع زاد ہوتا اس لیے اس کے ہاں نئی نئی تراکیب اور مرکبات، اس تجربے کی وجہ سے جسے وہ شعر میں بیان کر رہا ہے، روشنی دینے لگتے ہیں۔ لیکن دوسرے درجے کے شاعروں کے ہاں نہ تجربہ بڑا و تہ دار ہوتا ہے اور نہ وہ اس طرح اُبھرتا ہے کہ وجود پر چھا جائے۔ یہی صورت ہمیں نسیم دہلوی کی تراکیب میں نظر آتی ہے۔

نسیم اپنی دہلوی روایتِ سخن پر قائم رہنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن لکھنؤ کے تہذیبی ماحول کا رنگ و اثر اور پسند و ناپسند انھیں بہا بہا کر لے جاتا ہے۔ ان کے ہاں دہلوی روایت ان اشعار میں نظر آتی ہے جہاں

وہ خیال کو جذبے سے ملا کر شعر کہتے ہیں۔ یہی وہ کام ہے جو اُن کے استاد مومن خاں مومن نے کیا تھا۔ اس کے برعکس ناسخ نے جذبے کو شعر سے خارج کر دیا تھا اور اس عمل سے اپنے ''طرزِ جدید'' کا راستہ بنایا تھا۔ ناسخ کی شاعری، جیسا کہ ہم لکھتے آ رہے ہیں، عشقیہ شاعری نہیں ہے۔ عشقیہ شاعری بغیر جذبے کے ایک قدم نہیں چل سکتی اور اسی لیے بیانِ حسن اُن کے ہاں نمایاں ہے اور ''طرزِ جدید'' کا جزوِ اعظم ہے۔ ناسخ کے طرزِ جدید کے زیرِ اثر جن شعرا نے شاعری کی ان سب کے ہاں یکساں طور پر خیال تو موجود ہے لیکن وہ جذبے سے عاری ہے۔ خواجہ حیدر علی آتش کی شاعری کا وہ حصہ، جو ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کے زیرِ اثر کہا گیا ہے، جذبے سے عاری ہے لیکن وہ حصہ، جو انھوں نے اپنے رنگ میں کہا ہے، اس میں جذبہ ایسا رنگ گھول دیتا ہے کہ یہی رنگ آج آتش کا اصل و حقیقی رنگ ہے جس پر ان کی شہرت و عظمت قائم ہے۔ نسیم دہلوی کے کلام کا ایک حصہ ایسا ضرور ہے جہاں وہ لکھنؤ کے رنگ سے دامن بچا کر اپنے دل کی بات جذبات کی زبان سے ادا کرتے ہیں اور یہی وہ کلام ہے جو آج بھی پڑھنے والوں کو متاثر کرتا ہے لیکن وہ لکھنوی رنگ میں اتنا چھپا اور دبا ہوا ہے کہ اُسے ڈھونڈ ڈھونڈ کر نکالنا پڑتا ہے ممکن ہے کہ اس میں بیشتر کلام وہ ہو جو دہلی میں کہا گیا ہو لیکن اس کو متعین کرنے کی کوئی شہادت ہمارے پاس نہیں ہے۔ ''کلیاتِ نسیم'' میں زیادہ تر کلام وہی ہے جو لکھنؤ میں کہا گیا تھا۔ اس کلام کی لفظیات اور زبان کا مزاج اس وقت کی لکھنوی زبان جیسا ہے۔ اس میں وہ قدیم الفاظ عام طور پر نہیں ملتے جو قلق اور سالک کے ہاں نظر آتے ہیں۔ نسیم اپنے استاد مومن کی دقت پسندی کی روایت کو تو برقرار رکھتے ہیں لیکن یہ دقت پسندی ناسخ کی خیال آفرینی و مضمون بندی سے زیادہ قریب ہو جاتی ہے۔ لکھنؤ میں نسیم کا زاویۂ نظر یہ تھا کہ شعر کو ''حسنِ خداداد'' کی طرح مشاطگی، آرائش اور بناوٹ سے پاک ہونا چاہیے۔ مضمون آفرینی شعر میں تازگی پیدا کرتی ہے اور معاملہ بندی والی ''عاشقانہ شاعری'' سب پر فرض نہیں ہے:

مشاطگی سے حسن داد پاک ہے　　زلفوں کے واسطے نہیں تزئینِ شانہ فرض
مضمون کے بھی شعر اگر ہوں تو خوب ہیں　　کچھ ہو نہیں گئی غزلِ عاشقانہ فرض

نسیم دہلوی تھے، مومن کے شاگرد تھے لیکن لکھنؤ میں مقیم تھے اس لیے وہ دونوں شہروں کی تہذیبی فضا اور مزاجِ شاعری سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ وہ کم و بیش ان تمام متروکات کو ترک کر دیتے ہیں جنھیں ناسخ اور رشک نے ترک کیا تھا اور اسی لیے ان کی زبان لکھنؤ کی زبان کے مطابق رہتی ہے۔ اسی اندازِ فکر نے انھیں لکھنؤ میں مقبول بنا کر اُستادِ وقت کا درجہ دیا اور متعدد لکھنوی شعرا نے ان کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا۔ ''طرزِ جدید'' کے علاوہ جذبے والا کلام، جو اُن کے کلیات میں ملتا ہے، آج بھی متاثر کرتا ہے۔ اُن کی یہ غزلیں پڑھیے جن کے مطلعے یہ ہیں:

سفر ہے دشوار خواب کب تک بہت بڑی منزلِ عدم ہے
نسیم جاگو، کمر کو باندھو، اُٹھاؤ بستر کہ رات کم ہے

کب اس زمیں پہ مجھے آرمیدہ ہونا تھا　　ہوا سے خاک کو برسوں پریدہ ہونا تھا

اس سے مرنا مجھے اپنا قلق جاں ہو گا — کہ نہ دیکھے گا مجھے وہ تو پشیماں ہو گا
قلق سے دم لبوں پر خواہشِ دیدار میں آیا — وہ آیا بھی تو چھپ کر پردۂ اسرار میں آیا
اے دل سمجھ نہ پاسِ عزیز و یگانہ فرض — عاشق کے واسطے نہیں رسمِ زمانہ فرض
سوال طرزِ سخن سے تمہارے پیدا ہے — ہمارے سر کی قسم! تم کو آرزو کیا ہے

ان غزلوں کے علاوہ یہ چند شعر اور دیکھیے:

اس قدر لطف تلون دوستی ہر شے میں ہے — بڑھ کے گھٹ جاتا ہے سایہ بھی تری دیوار کا
شعلوں میں آفتاب میں انجم میں ماہ میں — جلوہ کہاں کہاں ہے تمہارے جمال کا
سولیں گے تہِ خاک جھپک جائیں گی آنکھیں — آجائے گا جھونکا جو کوئی خوابِ عدم کا
کہتے ہیں جسے حسن وہ ہے شمع جہاں تاب — کہتے ہیں جسے عشق وہ پروانہ ہے اس کا
کبھی آغوش میں رہتا کبھی رخساروں پر — کاش کہ آفتِ جاں میں ترا آنسو ہوتا
اُنھیں رُسوا کرے گا مجھ کو نادم غیر کو دشمن — غضب کیا کیا نہ لائے گا یہ جوشِ آرزو میرا
گرمی وہ دکھائی نفسِ سرد نے مجھ کو — اولے کی طرح آنکھ میں ہر اشک جما تھا
دل پریشاں تھا سو آنسو بھی پریشاں ہو گئے — ایک ٹھہرا آنکھ میں تو ایک دامن میں رہا
کیا پوچھتے ہو اب تو اسیرِ قفس ہوں میں — دو دن کی بات ہے کہ شریک بہار تھا
عاشق و وحشی و دیوانہ و رسوا کہہ کے — جس طرح چاہے بلا تیرے ہی ارشاد ہیں سب
نکلے نہ سلامت ترے کوچے سے کبھی ہم — کچھ لے ہی گئے سر پہ بلا جب ادھر آئے
رونے پہ اگر آئیں تو عالم کو ڈبو دیں — دریا میں بھی ہم دامنِ ساحل نہیں رکھتے
ابرو میں خم، جبیں میں چیں، زلف میں شکن — آیا جو میرا نام تو کس کس میں بل پڑے
جب اور کسی پر کوئی بیداد کرو گے — یہ یاد رہے ہم کو بہت یاد کرو گے
کہاں بسر ہوئی اوقاتِ پاک بندہ نواز — بہت دنوں میں تمھیں آج ہم نے دیکھا ہے
خشمِ ناصح، طعنۂ احباب، تکلیفِ فراق — زندگی جب تک رہی کیا کیا قلق دل میں رہے

اوپر دیے ہوئے مطلعوں والی غزلوں اور ان اشعار میں، جو اوپر دیے گئے ہیں، ہمیں جذبہ کی ہلکی سی اور کہیں ذرا سی تیز لے محسوس ہوتی ہے جس نے شعر میں اثر و تاثیر کی لے ذرا سی بڑھا دی ہے لیکن یہاں جذبہ خیال سے مل کر اس طرح نہیں آیا جس طرح مومن و غالب یا دوسرے شعرا کے ہاں آتا ہے۔ شعر کے مزاج پر غور کیجیے تو یہاں بھی زور جذبہ پر نہیں بلکہ مضمون پر ہے اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ نسیم کے باطن میں تخلیقی سطح پر ایک ایسی کشمکش ہے جو ان کے شعر کے فنی اثر کو کمزور کر دیتی ہے۔ جب درخت پھل پھول کر بڑا ہو جاتا ہے تو اُسے اکھاڑ کر دوسری جگہ لگانے سے جو صورتِ حال پیدا ہوتی ہے، وہی دہلی سے لکھنؤ آنے پر نسیم دہلوی کے ساتھ ہوئی اور ان کی اپنی شاعری، پُرگوئی و قادر الکلامی کے باوجود، اس طرح نہ پھل پھول سکی جس کی ان میں پوری

صلاحیت تھی۔ ان کی شاعری، بالخصوص ناسخ کے طرزِ جدید کی مقبولیت کے سامنے، بس پہلو ہی بدلتی رہی۔ انھوں نے کہیں دہلوی مزاج کو لکھنوی مزاج میں سمویا، کہیں رنگِ زمانہ دیکھ کر ناسخ کے رنگ کو اختیار کیا، کہیں ایک ہی غزل میں دونوں مزاجوں کو ساتھ چلایا لیکن استادی کے باوجود کوئی اپنا رنگِ سخن پیدا نہ کر سکے اور ان کی حقیقی تخلیقی شخصیت ان کی شاعری میں پوری طرح ظاہر نہ ہو سکی۔ یہی ان کا تخلیقی المیہ ہے۔ ان کے ہاں ایک بہت دھیما، دبا دبا سا راگ بہت سی غزلوں میں گاہ گاہ ضرور سنائی دیتا ہے لیکن وہ ہمیں اپنے ساتھ بہا نہیں لے جاتا۔ اس راگ کی ہلکی سی لے سے نسیم کی تخلیقی قوتوں کا پتا تو ضرور چلتا ہے لیکن فی الحقیقت یہ راگ بن گایا ہی رہتا ہے۔

اگر نسیم کے اس بن گائے راگ کو تلاش کرنا ہو تو وہ اُن کے مطلعوں میں ملے گا۔ عام طور پر مطلعوں میں ایک الگ سا لہجہ اور الگ سا راگ سنائی دے گا لیکن یہ راگ اور اس کا لہجہ دوسرے شعر ہی سے دھیما پڑ کر غائب ہو جاتا ہے۔ اگر وہ مطلعوں کے لہجے، رنگ اور راگ کو خود پوری طرح سن لیتے تو ان کی غزل کی لے الگ ہو جاتی مگر رنگِ ناسخ کی مقبولیتِ عام انھیں اپنے ساتھ بہا کر لے گئی اور وہ خود اپنے طرز کی آواز نہ سن سکے:

نسیم اک طرز پر رہنا نہیں اچھا کہ ہر لحظہ　　　بدلتا ہے نیا انداز الفاظِ غزل خواں کا

دلچسپ بات یہ ہے کہ کبھی جذبے کی طرف نسیم کی توجہ جاتی ہے یا جذبہ شعر کے سانچے میں ڈھلتا ہے تو انھیں ناسخ کے بجائے آتش اور ان کی ''دردِ آشنائی'' یاد آنے لگتی ہے:

کلامِ آتشِ مرحوم سے نالہ پیدا ہے　　　نسیم آگاہ تھا کچھ وہ بھی دردِ آشنائی کا

یہی ان کا اصل راستہ تھا جس پر وہ نہ چل سکے اور مانندِ غنچہ پرورشِ رنگ و بو اس طرح نہ کر سکے جس طرح کرنے کی ان میں صلاحیت تھی:

منظور تھی جو شہرتِ حسنِ سخن نسیم　　　مانندِ غنچہ پرورشِ رنگ و بو میں تھا

نسیم کہنہ مشق استاد اور قادر الکلام شاعر تھے۔ مومن کے شاگردوں میں ان کا نام شیفتہ و قلق کے بعد آتا ہے۔ وہ ایک ایسے شاعر کی مثال ہیں جو بدلے ہوئے تہذیبی منظر میں وہ راستہ اختیار کر لیتا ہے جو اس کے اپنے شعری مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ اس عمل سے، دہلی سے لکھنؤ آنے کے بعد، اجنبی ماحول میں ان کے قدم ضرور جم گئے لیکن اصل راستہ ثنویت کا شکار ہو کر گم ہو گیا۔ پھر زندگی میں انھوں نے اپنا کلام سنبھال کر نہیں رکھا اور نہ اسے بصورتِ دیوان یا کلیات مرتب کیا۔ اس میں زیادہ تر وہ کلام ہے جو رنگِ لکھنؤ کی پیروی میں کہا گیا اور جس پر وہ نظرِ ثانی بھی نہ کر سکے۔ اس کلام کو خود دیکھ کر، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ''سارا غلط'' کے الفاظ کے ساتھ واپس کر دیا تھا۔ یہ کلام پختہ ضرور ہے لیکن یہ پورے نسیم کی ترجمانی نہیں کرتا بلکہ کسی حد تک قیامِ لکھنؤ کے زمانے کی ترجمانی کرتا ہے۔ نسیم شاعروں کے ایک ایسے خانوادے سے تعلق رکھتے ہیں جو آنے والے زمانے میں بھی خوب پھلا پھولا۔ اس خانوادے کا ماضی شاہ نصیر و مومن سے ہوتا شاہ حاتم تک جاتا ہے

اور اس کا دوسرا سرا مومن و نسیم سے ہوتا ہوا امیر اللہ تسلیم، مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، عاشق لکھنوی اور حسرت موہانی تک پہنچتا ہے۔

لسانی مطالعہ:

لسانی سطح پر نسیم کی زبان معیاری زبان ہے۔ نسیم کے ہاں متروک الفاظ، قلق کے مقابلے میں، خال خال نظر آتے ہیں۔ ذیل کے یہ چند الفاظ ایک آدھ ہی جگہ استعمال میں آئے ہیں مثلاً

ہم سوچے (بجائے ہم نے سوچا): ؎ نہ گھبرا اے دلِ نالاں بڑی مدت میں ہم سوچے۔ ''خطوطِ غالب'' میں بھی ایک جگہ غالب نے اسی طرح استعمال کیا ہے۔

بل بے:　ع......بل بے ظالم جو نہ پوچھے یہ بھی تیر ناز سے

موا: 　ع...... کس طرح کوئی موا کس جا کوئی بسمل ہوا

دوستوں نے رو دیا: 　ع......دوستوں نے رو دیا جب شکل دیکھی اے نسیم

مومن کے شاگرد ہونے کے ناتے اور قلق میرٹھی کی طرح، نسیم بھی اسم صفت کو کثرت سے بصورت جمع استعمال کرتے ہیں اور یہ استعمال متعدد جگہ آیا ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''یہ انداز خاندانِ مومن کی شاعری کے ساتھ مخصوص ہے'' [۱۳] نسیم دہلوی کے ہاں اس کی چند مثالیں دیکھیے:

کج طینتوں: 　ع......راستی ممکن نہیں کج طینتوں کے واسطے

دست اندازیوں: 　ع...... ٹھہر کچھ دن میں دست اندازیوں کا وقت آئے گا

کثرتیں: 　ع...... اللہ اے تردّدِ خاطر کی کثرتیں

آفتیں: 　ع...... سہنی پڑی ہیں مجھ کو بڑی آفتیں نسیم

ناتوانیاں: 　ع......وہ ناتوانیاں ہیں کہ جسمِ ضعیف پر

بوئیں: 　ع...... دل سے آتی تھیں جو بوئیں ہوس مردہ کی

خدمتیں: 　ع...... بڑی خدمتیں کیں اب آزاد کر دو

لذتیں، آفتیں: 　ع......آفتیں ڈھاتے ہیں کیا کیا لذتیں پائے ہوئے

عالی دماغیاں: 　ع......عالی دماغیاں نہ گئیں بعدِ مرگ بھی

نیندیں: 　ع......نسیم غفلت کی چل رہی ہے اُمنڈ رہی ہیں قضا کی نیندیں

ان کے علاوہ نسیم کی زبان معیاری اور جدید زبان ہے اور لکھنؤ کی جدید معیاری زبان سے مطابقت رکھتی ہے۔

حواشی:

[۱] خوش معرکۂ زیبا، جلد دوم، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، حاشیہ صفحہ ۱۸۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۲] تذکرۂ نادر، مرزا کلب حسین خاں نادر مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۲۴، لکھنؤ ۱۹۵۷ء

[۳] کلیاتِ نسیم، تقریظ امیر اللہ تسلیم، صفحہ ۵۳۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۴] تواریخ نادر العصر، منشی نول کشور، ص ۱۶-۱۷، مطبع نول کشور لکھنؤ

[۵] کلیاتِ نسیم مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۱۷-۲۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۶] سخنِ شعرا (تذکرہ عبد الغفور خاں نساخ، ص ۵۱۹، نول کشور پریس لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۷] طورِ کلیم، سید نور الحسن خاں، ص ۱۱۶، مطبع مفید عام آگرہ ۱۲۹۸ھ

[۸] کلیاتِ نسیم، محولہ بالا ص ۵۳۵

[۹] ایضاً، ص ۵۳۷

[۱۰] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی مرتب شفقت رضوی، ص ۲۳۶، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۱۱] تذکرۃ الشعرا از حسرت موہانی، مرتبہ احمر لاری، ص ۱۴۱، ادبستان گورکھ پور، ۱۹۷۲ء

[۱۲] الف لیلیٰ نو منظوم، نسیم دہلوی، ص ۳۵۸، مطبوعہ نول کشور پریس لکھنؤ ۱۲۷۸ھ

[۱۳] تذکرۃ الشعرا، از حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۲۳۹، ادارۂ یادگار غالب کراچی، ۱۹۹۹ء

چوتھا باب

میر مہدی حسین مجروحؔ

میر مہدی حسین[۱] مجروح تخلص (وفات ۱۷رصفر ۱۳۲۱ھ مطابق ۱۵رمئی ۱۹۰۳ء) غالب کے چہیتے شاگرد تھے۔ اُن کے والد میر حسین نگار بھی، جیسا کہ ''گلشن بے خار'' میں شیفتہ [۲] نے اور ''طبقات الشعرائے ہند'' میں فیلن اور کریم الدین[۳] نے لکھا کہ غالب ہی کے شاگرد تھے۔ اسی لیے غالب اپنے خطوط میں میر مہدی مجروح کو کبھی میاں، کبھی میر مہدی اور کبھی برخوردار کے الفاظ سے مخاطب کرتے ہیں۔ غالب مجروح کی طرح ان کے بھائی میر سرفراز حسین کو بھی بہت عزیز رکھتے تھے جس کا اندازہ، خطوطِ غالب کے علاوہ اُن کی ملازمت کی تلاش میں جو کوششیں انھوں نے کیں، اُن سے بھی لگایا جاسکتا ہے۔ میر حسین نگار کے نانا میر فقیر اللہ فقیر بھی اپنے زمانے کے معروف شاعر تھے جن کا ذکر اس دور کے اکثر تذکروں میں آتا ہے۔ نگار کے بارے میں ''گلستانِ سخن'' میں لکھا ہے کہ وہ ممنون کے شاگرد تھے[۴]۔

میر مہدی حسین مجروح دہلی میں پیدا ہوئے۔ کب پیدا ہوئے اس بات کا پتا نہیں چلتا البتہ قیاساً مالک رام نے سال ولادت ۱۸۳۳ء متعین کیا ہے [۵]۔ شاہی اردو بازار میں ان کا گھر تھا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد جب انگریزوں نے اُردو بازار کو ڈھایا تو یہ گھر بھی اس کی لپیٹ میں آگیا۔ خود ایک شعر میں مجروح نے اس کی طرف اشارہ کیا ہے:

اُن کا بے وجہ نہیں ٹوٹ کے ہونا برباد　　　ڈھونڈے ہے اپنے مکینوں کو مکانِ دہلی

۱۸۵۷ء کے بعد جب دہلی برباد ہوئی تو مجروح بھی اور بہت سے دلّی والوں کی طرح اپنا وطن چھوڑ کر پانی پت چلے گئے اور انصاریوں کے محلہ میں، جہاں حالؔی بھی رہتے تھے، آ بسے۔ دہلی کی بربادی اور اپنی خانہ ویرانی کا ذکر اکثر اپنی غزلوں میں کیا ہے:

میں اپنی خانہ بربادی سے خوش ہوں　　　کہوں گا اُن سے، اب جاؤں کہاں کو

کبھی اپنے اُستاد غالب کو یاد کر کے ان کی سلامتی کی دُعا مانگتے ہیں:

ہے یہ مجروح کی دعا غالب　　　تم سلامت رہو ہزار برس

مجروحؔ کی ایک اور غزل کے ایک شعر میں، جس میں دہلی موضوعِ سخن اور لفظ ''دہلی'' بطور ردیف استعمال ہوا ہے، غالب کی سلامتی کی دعا مانگتے ہیں:

یا خدا حضرتِ غالب کو سلامت رکھنا　　　اب اسی نام سے باقی ہے نشانِ دہلی

''ہرگز'' ردیف کی زمین میں، جس میں مولانا حالؔی کی ایک غزل بھی زبان زدِ عام ہے، دلّی کی بربادی کا نوحہ آٹھ دس شعروں میں لکھا ہے:

ذکر بربادیِ دہلی کا سنا کر ہمدم　　نیشترِ زخمِ کہن پر نہ لگانا ہرگز
آبِ رفتہ نہیں پھر بحر میں پھر کر آتا　　دہلی آباد ہو یہ دھیان نہ لانا ہرگز
وہ تو باقی ہی نہیں جس سے کہ دہلی تھی مراد　　دھوکا اب نام پہ دہلی کے نہ کھانا ہرگز
گیتی افروز اگر حضرتِ نیر رہتے　　اتنا تاریک تو ہوتا نہ زمانا ہرگز
اب تو یہ شہر ہے اک قالبِ بے جاں ہمدم　　کچھ یہاں رہنے کی خوشیاں نہ منانا ہرگز
میں ہوں اک مجمع احباب کا بچھڑا گل چیں　　مجھ کو گل دستۂ رنگیں نہ دکھانا ہرگز
جمع ہے مجمع احباب فضا میں تیری　　اے تصور یہ مرقع نہ مٹانا ہرگز

۱۸۵۷ء میں اور اس کے بعد جو کچھ بربادی ہوئی اس کی لے اس دور کی شاعری میں گونجتی اور سنائی دیتی ہے۔ جب ملکہ وکٹوریا نے عام معافی کا اعلان کیا تو مجروح بھی کم و بیش پانچ سال بعد دہلی آ گئے لیکن اب یہاں کچھ نہیں تھا۔ نہ گھر نہ در، نہ ذریعۂ معاش۔ دہلی سے تلاشِ معاش میں مہاراجا شیودھیان سنگھ کے ہاں الور چلے گئے اور جب ۱۸۷۳ء میں انگریزوں نے انھیں معزول کیا تو اُن کا روزگار بھی ختم ہو گیا اور وہاں سے وہ مہاراجا جے پور سوائی رام سنگھ کے پاس چلے گئے۔ ۱۸۸۰ء میں جب مہاراجا نے وفات پائی تو وہ پھر دلی واپس آ گئے۔ یہ اُن کی زندگی کے بہت خراب دن تھے۔ حسنِ اتفاق سے نواب رام پور حامد علی خاں بہادر سے وابستہ ہو گئے اور دہلی ہی میں رہے۔ گاہ بگاہ رام پور آتے جاتے رہے۔ اسی زمانے میں ان کی بینائی جواب دینے لگی۔ ایک خدمت گار کو ساتھ لے کر زیارت کے لیے نجفِ اشرف و کربلائے معلیٰ گئے۔ واپس آئے تو بینائی جاتی رہی اور محتاجی بڑھ گئی۔ اسی عالم میں ۱۷ر صفر ۱۳۲۱ھ مطابق ۱۵ر مئی ۱۹۰۳ء کو وفات پائی اور ''قدم شریف دہلی کے صدر دروازے کے باہر فصیل کے متصل جنوب میں'' [۶] دفن ہوئے۔ لوحِ مزار پر اُن کے شاگرد نواب احمد سعید خاں طالب کا قطعہ تاریخِ وفات کندہ ہے [۷]۔

وفات سے کوئی چار سال پہلے ان کے عزیز دوست میرن صاحب نے، جن کے نام غالب کے خطوط بھی ہیں، ۱۸۹۹ء میں ان کا دیوان ''مظہر معانی'' (۱۳۱۶ھ) کے تاریخی نام سے سرفراز پریس دہلی سے شائع کیا۔ اس کے برسوں بعد ''مظہر معنی'' کو مرتب کر کے ریاض احمد نے مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کیا۔ ''مظہر معانی'' میں ۲۰۷ غزلیں، ۶ مخمسات، ۲ ترجیع بند، ۳۳ رباعیات اور متفرق قطعات شامل ہیں۔ قطعات میں ''تاریخِ دیوانِ غالب کا قطعہ اور قطعہ تاریخِ وفات مرزا غالب بھی شامل ہے۔ ایک ترجیع بند میں، مولانا حالی اور قربان علی بیگ سالک کی طرح، مجروح نے بھی غالب کا مرثیہ لکھا ہے اور اس شعر کو بند کا شعر بنایا ہے:

رشکِ عُرفی و فخرِ طالبِ مُرد　　اسد اللہ خاں غالبِ مُرد

یہ مرثیہ بھی اپنی دردمندی، اخلاص اور نقصانِ عظیم کے دلی احساس کی وجہ سے، اثر و تاثیر سے مملو ہے۔ قطعات میں وہ قطعۂ تاریخِ وفات بھی شامل ہے جو غالب کے لوحِ مزار پر کندہ ہے اور جس کا حوالہ مطالعۂ غالب میں پہلے آ چکا ہے۔

مجروح کی تصانیف، جن کا ذکر مختلف تحریروں، مضامین اور کتابوں میں آتا ہے، یہ ہیں:

(۱) انوار الاعجاز: معجزات رسول کریم ﷺ اس کتاب کا موضوع ہیں۔

(۲) ہدیۃ الائمہ: اثنا عشری نقطۂ نظر سے رسولِ اکرم ﷺ کے حالات لکھے گئے ہیں [۸]

(۳) تاریخ گنج غرائب: یہ چھوٹی چھوٹی کہانیوں اور حکایتوں کا مجموعہ ہے جسے مجروح نے ۱۲۸۶ھ/۱۸۶۹ء میں مرتب کیا۔ اس کا قلمی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔ [۹]

(۴) آیاتِ جلی فی شانِ مولیٰ علی: اس میں قرآنی آیات کا ترجمہ اور شیعی عقائد کے مطابق ان کی تفسیر و توضیح کی گئی ہے۔ یہ بھی نایاب ہے۔

مجروح کی ادبی و علمی تصانیف دو ہیں:

(۵) مظہر معانی یعنی دیوانِ مجروح جس کی تفصیل اوپر آچکی ہے۔

(۶) تذکرہ طلسم راز: یہ شعرا کا تذکرہ ہے جس پر غالب نے فارسی میں دیباچہ لکھا تھا اور جو کلیاتِ نثر فارسی غالب اور ''پنج آہنگ'' (غالب) کے دوسرے ایڈیشن میں شامل ہے اور جس سے اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ یہ تذکرہ لکھا جا چکا تھا۔ یہ بھی غیر مطبوعہ اور نایاب ہے۔

مجروح مذہبی انسان تھے اور شراب نوشی کے باوجود مذہب پر ایمان رکھتے تھے۔ ان کے مذہبی مزاج کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے نہ صرف متعدد نعتیں لکھی ہیں بلکہ اپنے ''دیوانِ اردو'' کے اکثر حروفِ تہجی کی پہلی غزل اور اکثر دو سے زیادہ نعتیہ غزلیں التزام کے ساتھ شاملِ دیوان کی ہیں۔ یہ التزام کسی دوسرے شاعر کے دیوان میں نہیں ملتا۔ خود بھی کہا ہے:

مدحت سنج ہے دن رات مجروح　　　یہ اُردو میں ہے حسّانِ محمدؐ

میر مہدی مجروح شعر و ادب کا اچھا مذاق رکھتے تھے۔ شاعری انھیں ورثے میں ملی تھی۔ وہ اردو شاعری کے ایک بڑے دور کے چھوٹے رکن تھے۔ اُن کی شہرت کا اصل سبب غالبؔ کے وہ پچاس خط ہیں جو اُن کے نام لکھے گئے ہیں۔ غالب نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ انھوں نے مجروح کو سو کے قریب خط لکھے جس سے معلوم ہوا کہ مجروح نے باقی خط اس وجہ سے اشاعت کے لیے نہیں بھیجے کہ وہ یا تو بہت ذاتی تھے یا اُستاد نے اُن کے مضامینِ شعر لینے کے بارے میں کچھ لکھا تھا یا پھر وہ ضائع ہو گئے یا ضائع کر دیے گئے۔ یہ سارے خطوط اس وقت لکھے گئے جب مجروح پانی پت، الور یا جے پور میں مقیم تھے۔ پہلا خط ۷/فروری ۱۸۵۸ء کا ہے اور پچاسواں خط ۷/جنوری ۱۸۶۵ء کا ہے۔

مجروح کے نام خطوطِ غالب کے مطالعے سے ناول کی طرح کا ایک ایسا زندہ، جیتا جاگتا کردار اُبھر کر سامنے آتا ہے جو غالب کا فدائی بھی ہے اور اُن سے ٹوٹ کر محبت بھی کرتا ہے۔ جس سے غالب حد درجہ بے تکلف بھی ہیں اور بڑے پیار سے اُسے خط لکھتے ہیں۔ اگر غالب کے یہ خطوط سامنے نہ آتے تو مجروح کو وہ شہرت حاصل نہ ہوتی جو آج انھیں حاصل ہے اور نہ ان کا ذکر صرف اُن کی شاعری کے حوالے سے، تاریخ

ادب میں آ تا۔ وہ مزاجاً غالب کی شاعری سے کہیں زیادہ ان کی ذات سے بہت قریب ہیں۔

اچھے خاندان اور دتی سے قدیم تعلق کے سبب، مجروح کا دماغ بھی اس دور کے صاحب حیثیت خاندانوں کی طرح آسمان پر تھا لیکن جب انگریزی اقتدار کے ساتھ یہ تہذیبی سانچے ٹوٹے اور بدلے تو یہ فلک رسا لوگ بھی زمین دوز ہو گئے۔ ہزاروں مارے گئے یا موت کے گھاٹ اُتار دیے گئے۔ ہزاروں قید ہوئے یا پھانسی چڑھا دیے گئے۔ جائیدادیں ضبط ہوئیں۔ شہزادیاں کسبیاں بن گئیں اور بھیک مانگنے لگیں۔ اس صورت حال نے سارے معاشرے میں بے یقینی کے ساتھ اتنا شدید احساسِ محرومی پیدا کیا کہ عام طور پر معاشرے میں شراب نوشی بڑھ گئی اور یہ لوگ اپنی جائیدادیں اونے پونے بیچ کر گل چھرے اُڑانے لگے: مجروح نے لکھا:

اس کے جو جو کہ فواید ہیں خود دیکھتے جاؤ　　سچ کہا ہے یہ کسی نے کہ پیو اور پلاؤ
ضبط سرکار میں ہونے کے لیے چھوڑ نہ جاؤ　　خوب ہی کھاؤ زر و مال کو اور خوب اُڑاؤ

مجروح شاگرد تو غالب کے تھے لیکن شاعری میں وہ روایتی مذاقِ سخن سے قریب ہونے کے باعث ممنون سے زیادہ قریب تھے۔ اپنے دیوان ''مظہر معانی'' کے سبب تالیف میں لکھا ہے کہ ''عالمِ شباب میں طبیعت شورش انگیز اور دل ولولہ خیز ہوتا ہے۔ بندہ کو بھی اس عالم میں شوق شعر و شاعری نے سلسلہ جنبانی کی اور عنایتِ الٰہی سے صحبت ان بزرگواروں کی نصیب ہوئی جو منتخبانِ دہلی میں سے تھے اور فن شعر و شاعری میں طاق اور شہرۂ آفاق تھے، مثل جناب فخر الشعرا میر نظام الدین ممنون اور جناب اُستادی...... میرزا غالب۔'' [۱۰] یہاں بھی انھوں نے ممنون کا ذکر اپنے اُستاد غالب سے پہلے کیا ہے۔ ایک تو اس وجہ سے کہ ممنون غالب سے عمر میں بڑے تھے اور دوسرے یہ کہ وہ اس روایتِ شاعری کے علم بردار تھے جس سے لگ کر مجروح نے اپنی شاعری کی دیوار کھڑی کی تھی۔ یہ شاعری زبان کی شاعری تھی۔ سلاست و سادگی کو پسند کرتی تھی۔ زندگی کے ان پہلوؤں کو شعر کا جامہ پہناتی تھی جو اس تہذیب کا حصہ تھیں۔ غالب کی شاعری اس سے مزاجاً مختلف تھی۔ غالب کی شاعری کو بھی مجروح نے اسی نظر سے دیکھا تھا اور اسی لیے وہ اپنے اُستاد غالب کی ''زبان'' کی تعریف کرتے ہیں:

سخن گو یوں تو اک عالم ہے مجروح　　مرے اُستاد کی پر کیا زباں ہے

جب مجروح بہت اوپر اُٹھتے ہیں تو وہ غالب کی معنی آفرینی کی تعریف کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی میر کی سلاست کو پسند کرتے ہیں:

شعر میں بے مثال ہے مجروح　　معنیِ غالب و سلاستِ میر

اور اسی سلاست کی پیروی وہ اپنی شاعری میں کرتے ہیں۔ یہی اُن کا تخلیقی مزاج تھا۔ مجروح کی شاعری غالب کی شاعری سے بالکل الگ و مختلف ہے۔ وہ سادہ و سلیس ہے۔ اس میں زور زبان و محاورہ پر ہے۔ انھیں اپنی زبان پر ناز ہے اور اسی حوالے سے خود کو مستند مانتے ہیں:

ہے وہی ٹھیک جو کہو مجروح　　کیوں نہ ہو صاحب زباں ہو تم

وہ شوخی جوان کے اشعار میں ملتی ہے، وہ بھی اسی تہذیب کی روایتِ زبان اور اندازِ فکر کا حصہ ہے۔ ان کے کلام میں معنی آفرینی اور گہرائی نہیں ہے۔ وہ آج دبی دبی سی معلوم ہوتی ہے اس میں وہ توانائی بھی نہیں ہے جو غالب کی شاعری کا خاصہ ہے اور اسی لیے مجروح کی شاعری غالب کے مزاج اور رنگِ سخن سے قطعی ہم آہنگ نہیں ہے اور شاید اسی لیے غالب نے مجروح کو لکھا تھا کہ تمھیں اب نظرِ ثانی کی ضرورت نہیں ہے: ''غزلوں میں خود ہی نظرِ ثانی کرلیا کرو اور دیدہ و دل کو تحقیق میں مشغول رکھو۔'' [۱۱] مجروح کی شاعری میں روایتی تلمیحات و کنایات، سیاق و سباق کی تبدیلی کے بغیر انھی معنی میں استعمال ہو رہے ہیں جن معنی میں وہ صدیوں سے استعمال ہوتے آئے ہیں۔ غالب نے بھی ان تلمیحات و کنایات کو استعمال کیا ہے لیکن اُن کے ہاں معنی کے تعلق سے ان کا سیاق و سباق بدل جاتا ہے اور شعر نئے معنی سے ہم آہنگ ہو کر نیا راگ جگاتا ہے۔ مجروح اس راگ سے مناسبت نہیں رکھتے۔ ان کے ہاں شاعری کی روایت وہی رہتی ہے جو تھی۔ مجنوں، ناقۂ لیلیٰ، بے ستون، شیریں فرہاد، سکندر آئینہ، جام جم، خضر، تسبیح و زنار، مسجد و بت خانہ، سروِ آزاد، زلیخا، یوسف، زنداں، بازارِ مصر، چاہِ کنعاں، صیاد، طوق زنجیر وغیرہ ان کی شاعری میں بھی استعمال ہو رہے ہیں لیکن وہ قاری کے ذہن کو آگے نہیں بڑھاتے بلکہ صرف موجود و مروج روایت کی تکرار کرتے ہیں اور اس سے تجاوز نہیں کرتے۔ سانحۂ غدر اور دلّی کی بربادی ایک ایسا موضوع ضرور ہے جو ان کی شاعری میں ایسا رنگ بھرتا ہے جو آج بھی دلوں میں اس لیے اُتر جاتا ہے کہ اس میں ایک بڑی تہذیب کے خاتمے کا نوحہ شامل ہے۔

مجروح کی شاعری بظاہر عشقیہ شاعری ہے مگر یہ ویسی ہی عشقیہ شاعری ہے جیسی اس روایتِ شاعری میں ہوتی چلی آرہی ہے۔ وہ اس کو اپنی شاعری میں دُہراتے اور اس کی تکرار کرتے ہیں اور اسی لیے ان کی عشقیہ شاعری اوپری اوپری سی معلوم ہوتی ہے۔ یہاں شبِ فرقت بھی ہے اور وصل و ہجر بھی ہے:

شب ہجر میں آنکھ لگنے نہ دی　　　وہ پھرتے رہے چشم بیدار میں

محبوب کی بے وفائی بھی ہے اور وعدہ خلافی بھی لیکن اظہارِ عشق کے باوجود عشق کی وہ لپک اور لہر نہیں ہے جو کسی بھی بڑے شاعر کے ہاں دل کو ہلا کر رکھ دیتی ہے۔ عشق کو وہ ایک ایسا موضوع سمجھتے ہیں جو کبھی پرانا نہیں ہوتا:

عشق ہے ایک مگر آفتِ نو ہے ہردم　　　یہ وہ مضموں ہے کہ ہوگا نہ پرانا ہرگز

لیکن اس عشق کی مجروح کے ہاں یہ نوعیت ہے:

جب لیے بوسے بے شمار لیے　　　کتنا ہی وہ کہا کیے، بس بس

یہ وہ عشق نہیں ہے جو میر یا غالب کے ہاں نظر آتا ہے بلکہ یہ ایک ''فن'' ہے جس کے نکات سے مجروح خوب واقف ہیں:

پوچھ مجروح سے نکات اس کے　　　طاق یہ عاشقی کے فن میں ہے

غالب اور مجروح کے مزاجِ سخن میں بُعد المشرقین ہے۔ مجروح کا ایک شعر دیکھیے:

پڑی تھی کل کڑک کر جس پہ بجلی　　　وہی شاید ہمارا آشیاں ہے

یہ غالب کے اس شعر سے ماخوذ ضرور ہے لیکن ایسی صورت اختیار کر لیتا ہے کہ مجروح کا شعر پھیکا معلوم ہوتا ہے:

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

مجروح کے ہاں رشک کے اشعار بھی، غالب کی طرح، بار بار آتے ہیں:

نہیں لیتا ہوں فرطِ رشک سے نام　　ہر اک سے پوچھتا ہوں وہ کہاں ہے

اب غالب کا یہ شعر پڑھیے:

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں　　ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

اسی طرح مجروح کا یہ شعر پڑھیے:

ہم جانتے ہیں کام یہ بانکی ادا کے ہیں　　تلوار سے تو آپ نے مارا نہیں مجھے

اب ان کے استاد غالب کا یہ شعر پڑھیے:

اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا　　لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

مجروح نے اپنے استاد کے مضامین تو لیے ہیں لیکن ان کو اپنے روایتی اندازِ سخن سے ایسا کر دیا ہے کہ اُن کا شعر غالب کے شعر کے سامنے منہ بسورنے لگتا ہے۔ وہ غالب کے چہیتے شاگرد ہونے کے باوجود طرزِ غالب کو سرے سے سمجھے ہی نہیں ہیں۔

مجروح نے غالب، مومن، ذوق، ممنون اور شاعروں کی طرح پر غزلیں کہی ہیں لیکن وہ ان شعرا سے آگے نہیں نکلتے۔ وہ اسی طرح شاہ نصیر، ذوق، ممنون وغیرہ کی شاعری کی روایت سے جڑے اُس کو دہراتے رہتے ہیں۔ یہ وہی روایت ہے جس میں ذرا سا آگے چل کر داغؔ نے شوخی، محاورہ و زبان اور مجازی عشق کے اظہار سے ایک مقبولِ عام پسندیدہ رنگ بھرا تھا۔ مجروح کی شاعری غالب کے مزاج سے لگا نہیں کھاتی۔ مجروح تو بس یہی سمجھتے رہے کہ یہ معنی کی شاعری ہے جس میں میر کی طرح کی سلاست نہیں ہے اور اس راز تک نہیں پہنچے کہ میرؔ نے جو راگ جگایا تھا وہ الگ منفرد راگ تھا جس کی ذوق و غالب دونوں نے پیروی کی ہے لیکن غالب نے جو راگ جگایا وہ الگ منفرد راگ تھا اور اس راگ کے تعلق سے ان کی شاعری، مشکل ہونے کے باوجود، ایسی سلیس ہے کہ غالب کا شعر منہ سے بولنے لگتا ہے اور فوراً زبان پر چڑھ کر دل میں اُتر جاتا ہے۔ مجروح طرزِ غالب کے تتبع کو سرمایۂ ناز تو جانتے ہیں لیکن اُن کے مختلف تخلیقی مزاج کے باعث، اس کو اختیار کرنا ان کے لیے ممکن نہیں ہوتا۔ ''اگر'' کا لفظ اس شعر میں مجروح کے اندازِ نظر کو ظاہر کرتا ہے:

طرز کا حضرتِ غالب کی تتبع ہو اگر　　وہ تو مجروحؔ ہو سرمایۂ صد ناز مجھے

اسی لیے وہ موجود روایتی شاعری کا اعادہ و تکرار کرتے رہتے ہیں اور اس تکرار سے وہ رنگِ سخن وجود میں آتا ہے جو یقیناً دلچسپ ہے اور جس کی ترجمانی درج ذیل اشعار کر رہے ہیں:

نہ تو دنیا ہی میسر ہے نہ دیں کے اسباب　　ہائے مجروح، کہاں تیرا ٹھکانا ہوگا
غیروں کو بھلا سمجھے اور مجھ کو برا جانا　　سمجھے بھی تو کیا سمجھے جانا بھی تو کیا جانا
مجروح ہوئے مائل کس آفتِ دوراں پر　　اے حضرتِ من تم نے دل بھی نہ لگا جانا
بھولے بھولے سے جو رہتے ہو کہو خیر تو ہے　　یہ تو کچھ عشق کا انداز ہے پایا جاتا
کل نشے میں تھا وہ بت مسجد میں گر آ جاتا　　ایماں سے کہو یارو پھر کس سے رہا جاتا
نہ تھے تم غیر کے گھر سچ ہے لیکن　　یہ چرچے ہو رہے ہیں جابجا کیا
رندی و مستی و مے خواری و شاہد بازی　　فرصتِ عمر تو کم اور مجھے کام بہت

یہ ساری غزل جس کا مطلع یہ ہے:

دل کو میرے اُڑا لیا جھٹ پٹ　　واہ کیا خوب آپ کی ہے جھپٹ

یہ چند شعر اور دیکھیے:

ہونٹ ہی چاٹتے رہ جاؤ گے گر چکھو گے　　شیخ صاحب ہے بہت بادۂ گل فام لذیذ
ہیں بشر کیا ملک بھی للچائیں　　اس کے سینے کا دیکھ لیں جو اُبھار
یادگارِ زمانہ ہیں دونوں　　یار کی دشمنی، مرا اخلاص
الم و درد و رنج و بے تابی　　یار اپنے یہی پرانے ہیں
شبِ ہجر میں آنکھ لگنے نہ دی　　وہ پھرتے رہے چشمِ بیدار میں
زاری و بے قراری و خواری و بے کسی　　قسمت اگر یہی ہے تو کیا کیا گماں نہیں
دل میں آ بیٹھیے اور سیر دو عالم کیجیے　　ہے بہت دور کا اس منزلِ ویراں سے دکھاؤ
ایسی جو کئی جلد، یقیں ہے شبِ وصلت　　دامن سے بندھا لائی گریبانِ سحر کو
کیا حال دل اس شوخ ستمگر سے کہا جائے　　جو جنبشِ لب دیکھتے ہی بات کو پا جائے
شبنم نہ تھے دیکھ کے خورشید کو، سچ ہے　　جب سامنے یار آئے تو پھر کیوں کہ رہا جائے
میں نے کہا کہ میرے گھر آؤ، کہا کہاں؟　　تیرا تو نام پہلے ہی خانہ خراب ہے
باغِ عالم کو جو دیکھا بے ثبات　　مثلِ شبنم ہم بھی آکر رو چلے

یہی رنگ سخن جب اس تہذیب کے مزاج سے اور قریب آتا ہے تو وہ زبان کی شاعری پر آجاتے ہیں۔ ایسے اشعار بھی ان کے دیوان میں خاصی تعداد میں ملتے ہیں۔ زبان کی شاعری اس روایت کا مزاج ہے۔ یہی رنگ آگے چل کر داغ دہلوی کے ہاں نکھرتا ہے اور انھیں اپنے دور کا مقبول ترین شاعر بنا دیتا ہے۔ میر مہدی مجروح کے یہ چند شعر اور پڑھیے اور دیکھیے کہ داغ ان سے کتنے قریب ہیں۔ وہ داغ جو ذوق کے شاگرد ہیں اور وہ ذوق جو اس مٹتی مغلیہ تہذیب کے ممتاز شاعر تھے:

وہ میری لاش پر بولے یہ ہنس کر　　بھلا صاحب ہمیں دیتے ہو دَم کیا

کہا میں نے کہ مرجاؤں تو بولے — کہ تم جیسوں کے مرجانے کا غم کیا
نہ ملنے کی قسم کھائی تو بولے — ارے تو کیا ہے اور تیری قسم کیا
نیلا پیلا ہے کیوں فلک ہوتا — کیا برآئی کسی کے دل کی مراد
ایک سے ربط ایک سے ہے بگاڑ — روز ہے واں یہی اکھاڑ پچھاڑ
جب چلو ٹیڑھی کی چلتے ہو — میرے حق میں تو آسماں ہو تم
اتنے ہی تر پھر جو ہوئے آپ مرے آنے سے — سچ کہو غیر کہیں گھر میں ہی مہماں تو نہیں
میں جو کہتا ہوں کہ جلد آؤ تو کیا کہتے ہیں — یہ میرا گھر سے نکلنا ہے تری جاں تو نہیں
میرے مرنے کی سن کے وہ بولے — کب ہم ایسے دموں میں آتے ہیں
وہ اور آئیں مری عیادت کو — یوں کہو، یہ بھی آگئی دل میں
یہ بھی کچھ جی میں آگئی ہوگی — کیا وہ میرے بٹھائے بیٹھے ہیں
ملا دیتے یونہی کچھ ہاں میں ہاں ہو — یہاں ہو پر خدا جانے کہاں ہو
گالیاں دے کر نکالا بزم سے — لو وظیفہ مل گیا سرکار سے
ان سے مجروح کا جو پوچھا حال — ہنس کے بولے مری بلا جانے

مجروح اپنی ساری شاعری میں اسی روایتِ سخن کی تکرار کرتے ہیں۔

مجروح نے غالب کی وفات پر، ترجیع بند کی ہیئت میں، غالب کا دل دوز مرثیہ لکھا۔ ان کے لوحِ مزار کے لیے قطعۂ تاریخ وفات کہا اور ساری عمر اپنے اُستاد کی محبت اور اُن سے عقیدت کو حرزِ جاں بنائے رکھا۔ اُستاد بھی شاگرد کے دل دادہ تھے اور شاگرد بھی اُستاد کے عاشق تھے۔ مجروح کے نام غالب کے خطوط کے ساتھ وہ تاریخِ ادب میں ہمیشہ زندہ رہیں گے۔ کاش مجروح وہ بقیہ خط بھی، جو انھوں نے کسی مصلحت کی وجہ سے اشاعت کے لیے نہیں دیے، شائع کرا دیتے تو ان کی حیثیت واہمیت اور بھی بلند ہو جاتی۔

میر مہدی مجروح نے غالب کی طرح کی شاعری تو نہیں کی لیکن اُن جیسی نثر ایسی لکھی کہ خود اُستاد کو بھی رشک آنے لگا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں: ''جیتے رہو! آفریں۔ صد ہزار آفریں۔ اُردو عبارت لکھنے کا اچھا ڈھنگ پیدا کیا ہے کہ مجھ کو رشک آنے لگا۔ سنو! دلی کے تمام مال ومتاع وزر و گوہر کی لوٹ پنجاب احاطہ میں گئی ہے۔ یہ طرزِ عبارت خاص میری دولت تھی سو ایک ظالم پانی پت، انصاریوں کے محلے کا رہنے والا لوٹ لے گیا۔'' [۱۲]

لسانی مطالعہ:

مجروح کی زبان وہی ہے جو آج بولی جاتی ہے۔ شاعری میں اُن کی زبان جدید اردو زبان کا نکھرا ہوا روپ ہے لیکن چند باتیں ایسی ہیں جن کو یہاں بیان کیا جاتا ہے مثلاً اس شعر میں ''ہے'' کا استعمال زاید

ہے:

فروغ حسن نے تیرے یہ اس کو کاہش دی　　کہ بدر رشک سے گھٹ گھٹ کے ہے ہلال ہوا

اسی طرح ہندوی اور فارسی لفظوں کے درمیان وعطف کا استعمال، جسے ناسخ اور رشک نے خلاف قاعدہ قرار دیا تھا۔ مجروح کے ہاں واؤ عطف کے استعمال کی وہی صورت ملتی ہے جو شاہ حاتم سے لے کر دہلی کے دوسرے شعرا کے ہاں التزام کے ساتھ ملتی ہے:

اس سے بچنے کے کچھ نہیں اسباب　　وہ تغافل شعار و میں بے تاب

رہ میں طوفان ہو دیا گرداب　　کشتی مت روک، ہر چہ بادا باد

ایک شعر میں ''ایجاد'' کو مذکر باندھا ہے۔ غالب اور اس دور کے شعرا کے ہاں ''ایجاد'' مذکر آتا ہے۔ آج اسے مؤنث لکھتے ہیں۔ غالب نے اپنے کئی خطوط میں تذکیر و تانیث کے مسئلہ پر بحث کی ہے۔ میر مہدی مجروح کو ایک خط میں لکھتے ہیں: ''کوئی بھی مقدر کو مؤنث نہ کہتا ہوگا۔ تم کو تردد کیوں ہوا۔'' ایک اور خط میں مجروح کو لکھتے ہیں: ''تذکیر و تانیث کا کوئی قاعدہ منضبط نہیں کہ جس پر حکم کیا جائے۔ جو جس کے کانوں کو لگے ......اسی طرح کہے۔ رتھ میرے نزدیک مذکر ہے یعنی رتھ آیا لیکن جمع میں کیا کروں گا۔ ناچار بولنا پڑے گا یعنی ''رتھیں'' آئیں۔ ''خیر'' مؤنث ہے بہ اتفاق۔'' ایک اور خط بنام سید احمد حسین تمنا مرزا پوری کو لکھتے ہیں۔ ''بندہ پرور! لکھنؤ اور اہلِ دہلی میں تذکیر و تانیث کا بہت اختلاف پایئے گا۔ سانس میرے نزدیک مذکر ہے لیکن اگر اہلِ لکھنؤ اسے مؤنث کہیں تو میں اُن کو منع نہیں کر سکتا۔ خود سانس کو مؤنث نہ کہوں گا۔''

مجروح کے ہاں ایک آدھ جگہ ''واں''، ''یاں'' بھی ملتا ہے مگر وقت کے ساتھ ساتھ شعر و نثر میں یہ کم ہوتا ہوتا تحریر سے غائب ہو جاتا ہے لیکن بولنے میں آج بھی اسی طرح سننے میں آتا ہے جس طرح مجروح کے ہاں آیا ہے:

واں　:　ع......روز ہے واں یہی اکھاڑ پچھاڑ

یاں　:　ع......آپ یاں کیوں کہ آئے بیٹھے ہیں

غالب بھی اس زمانے کے مطابق ''سوچ'' کو ''سونچ'' لکھتے اور بولتے تھے۔ یہ اس زمانے کی صحیح زبان تھی۔ آج اسے بغیر نون کے بولتے اور لکھتے ہیں۔ مجروح کے ہاں یہ نون کے ساتھ ہے:

''سونچیے'':　جان دینے کو ہم ہوئے حاضر　　اب کوئی اور سونچیے تدبیر

ے　مجروح اسی سونچ میں رہتا ہوں سدا میں

لاحقہ ''پن'' کا استعمال:

وہ گالیوں کی چھیڑ وہ طرار پن کہاں　　تمکیں اگر یہی ہے تو لطفِ سخن کہاں

مجروح اس کو دیکھ کے معقول ہو گئے　　حضرت گیا وہ آپ کا دیوانہ پن کہاں

باقی زبان، روزمرہ محاورہ وہی ہے جو آج کی معیاری زبان میں شامل ہے اور لکھا بولا جاتا ہے۔

حواشی:

[۱] غالب نے علائی کے نام اپنے ایک خط میں بھی میر مہدی حسین ہی نام لکھا ہے: "چھ جز تمہارے دیے ہوئے میر مہدی حسین کو دیے......" خطوطِ غالب جلد اول مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۱۵، پنجاب یونیورسٹی، لاہور ۱۹۶۹ء

[۲] گلشن بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۳۰۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۳] طبقات الشعرائے ہند، فیلن و کریم الدین، ص ۳۸۰، دہلی ۱۸۴۸ء

[۴] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۲۸۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۵] تلامذۂ غالب، مالک رام، ص ۴۷۴، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۸۴ء

[۶] تلامذۂ غالب، مالک رام، ص ۴۷۶، بحولہ بالا

[۷] ایضاً

[۸] تلامذۂ غالب، ص ۴۷۶، بحولہ بالا

[۹] میر مہدی مجروح، مضمون از شیخ محمد اسمٰعیل پانی پتی، مطبوعہ ماہنامہ ماہِ نو، فروری ۱۹۶۹ء

[۱۰] مظہرِ معانی (دیوانِ مجروح، مرتبہ ریاض احمد، ص ۷-۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۸ء

[۱۱] دیکھیے "پنج آہنگ" غالب میں آہنگ پنجم کا اُردو ترجمہ از محمد عمر مہاجر، ص ۱۶۴، مطبوعہ کراچی ۱۹۶۹ء

[۱۲] خطوطِ غالب، جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۵۶، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

پانچواں باب

قربان علی خاں بیگ سالک

میرزا قربان علی بیگ خاں سالک (۱۲۴۰ھ-۱۲۹۷ھ/ ۲۵-۱۸۲۴ء-۱۸۸۰ء) میرزا غالب کے نامور شاگرد تھے۔ اُزبک تُرک تھے۔ ان کے جدِ اعلیٰ اورنگ زیب عالمگیر کے دورِ شاہی میں ہندوستان آئے اور نامور ہوئے۔ نواب عاشور بیگ خاں غالب جنگ، سالکؔ کے دادا اور نواب عالم بیگ خاں والد تھے جو اپنے چھوٹے بھائی نواب نیاز حیدر بیگ کے بعد، تلاشِ روزگار میں حیدر آباد چلے گئے۔ یہیں نواب عالم بیگ خاں نے شادی کی اور یہیں قربان علی بیگ پیدا ہوئے۔ جب وہ چھ سال کے تھے تو اپنے والد کے ساتھ دہلی آگئے جیسا کہ اس قصیدے سے معلوم ہوتا ہے جو نواب میر یاور علی خاں بہادر شہاب جنگ صدر المہام کی مدح میں لکھا گیا ہے:

چھٹا شش سالگی میں حیدرآباد　　بنے یہ شش جہت حیرت کا شش در [۱]

یہیں دہلی میں قربان علی بیگ کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ لڑکپن میں والدہ کا انتقال ہوگیا تھا جیسا کہ اپنے چھوٹے بھائی شمشاد علی بیگ رضوان کی وفات پر کہی ہوئی ایک رباعی میں لکھا ہے کہ ایامِ طفولیت میں ماں سے چھوٹے، اب پیر ہوئے داغِ برادر دیکھا۔ [۲] یہیں پندرہ سال کی عمر میں ان کی شاعری کا آغاز ہوا جیسا کہ ''روزِ روشن'' کے ترجمے سے معلوم ہوتا ہے ''زمانے کہ بپانزدہ سالگی رسید بہ موزونی فطری بسخن سنجی گرائید'' [۳] پہلے مومن خاں مومن کے شاگرد ہوئے لیکن کچھ عرصے بعد انھوں نے زانوئے تلمذ مرزا غالب کے سامنے تہ کیا جیسا کہ اپنے دیوان ''ہنجارِ سالک'' کے دیباچے میں سالک نے لکھا ہے کہ ''اوّل روزگارے بہ استفادۂ والا ......حکیم مومن خاں مومن مستفید وبیش تر زمانے بہ استفاضۂ تربیت ...... میرزا اسد اللہ خاں بہادر غالب...... مستفیض بودہ'' [۴] اپنے دونوں استادوں کا بڑے احترام سے نام لے کر ان کی رہ نمائی کا اعتراف کیا ہے۔ [۵]

۱۸۵۷ء تک وہ دہلی میں رہے لیکن جب بغاوت کا علم بلند ہوا اور عوام نے دہلی پر قبضہ کر کے انگریزوں کو وہاں سے نکال دیا اور پھر جب انگریزوں نے دوبارہ دہلی پر قبضہ کر کے اپنا اقتدار بحال کیا اور بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر کو قید اور جلاوطن کر کے رنگون بھیج دیا تو سالک بھی وہاں سے الور چلے گئے۔ یہ ان کی زندگی کا سخت ترین دور تھا جس کا ذکر اُن کے قصائد اور شاعری میں آیا ہے۔ قصیدۂ نعت سے مایوسی و پریشانی کا واضح اظہار ہوتا ہے:

ہوں میں وہ کشتنی کہ ہر سفاک　　تیز کرتا ہے دم بدم شمشیر

ہاتھ آ جائے گر کہیں سے زہر	مجھ کو کھانے میں نہ ہو تاخیر
کام اچھا کروں برا ہو جائے	وہ نحوست ہے میرے دامن گیر
چاہوں گر از دیارِ دولت و جاہ	اور رنج و الم کی ہو توفیر
جاؤں گر عین موسمِ گل میں	رشکِ ملتاں ہو خطۂ کشمیر

ایک رباعی میں بھی اپنی حالتِ زار کا اظہار کیا ہے:

کہتے ہیں گھٹائے رنج و درد و غم، عمر	غم سے بھی نہ ہو سکی ہماری کم عمر
فرہاد نے کب پہاڑ کاٹا ہوگا	جس طور سے کاٹتے ہیں سالک ہم عمر

ان کے ذاتی حالات تو کہیں نہیں ملتے لیکن کلیاتِ سالک کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کا نام بھی انگریزوں کی سیاہ فہرست میں شامل تھا۔ وہ مخبروں سے ڈرے ہوئے تھے اور اپنے دوست تفضّل حسین خاں کو کب کو حال احوال کے لیے منظوم خط لکھا تھا جس کا ایک شعر یہ ہے:

بھیجیے لکھ کے جو احوال ہوا ہو معلوم	کچھ تو تسکین کا مری کیجیے ایما معلوم

۱۸۵۷ء کے بعد جس طرح انگریزوں نے ظلم ڈھایا اور بے شمار لوگوں اور متعدد شہزادوں کو قتل کر دیا اس سے ہم سب واقف ہیں۔ ۱۸۵۸ء کے آخر میں ملکہ وکٹوریا نے عام معافی کا اعلان کیا تو بہت سے لوگ دہلی واپس آ گئے۔ سالک بھی کسی وقت میں دیکھ بھال کر الور سے دہلی آ گئے اور تلاشِ معاش میں سرگرداں رہے۔ غالب کے ایک خط بنام علائی مورخہ یکم مارچ ۱۸۶۲ء سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا غالب سالک اور ان کے بھائی رضوان کی ملازمت کے لیے کوشش کر رہے تھے۔ غالب نے اپنے خط میں لکھا ہے کہ ''مغلچوں (سالک و رضوان) کے مقدمہ کو طبیعتِ امکان پر چھوڑ دو۔ میں دخل نہ کروں گا۔ ہاں اگر خود مجھ سے پوچھیں گے یا میرے سامنے ذکر آ جائے گا تو میں اچھی طرح کہوں گا...... برا نہ ماننا اگر یہ دونوں بھائی یا اُن میں سے ایک رفیق ہو گیا، یوں تمام عمر بخوشی گزر جائے۔'' [۶] لیکن غالب کو کامیابی نہیں ہوئی۔

۱۸۵۷ء کے آخر میں انگریزوں نے بارہ سالہ شیودان سنگھ کو وارثِ تخت مان لیا اور ایجنٹ مقرر کر دیا۔ ۱۸۶۳ء میں راجا شیودان سنگھ کے سارے اختیارات بحال ہوئے۔ ''کلیاتِ سالک'' میں دو قصیدے راجا کی مدح میں ملتے ہیں جن میں اپنی زبوں حالی کا ذکر کیا ہے۔ ان کے علاوہ ایک ترکیب بند (مدحیہ) اور تین قطعات (مدحیہ) بھی کلیات میں ملتے ہیں۔ اس زمانے میں دتی کے کچھ شعرا مثلاً سالک، مجروح، امراؤ مرزا، انور اور ظہیر دہلوی وغیرہ بھی الور میں جمع ہو گئے تھے۔ غالباً اسی زمانے میں سالک مہاراجا کے وکیل مقرر ہوئے [۷] دو سال بعد ان کے چھوٹے بھائی شمشاد علی بیگ رضوان بھی الور میں کسی اعلیٰ منصب پر ملازم ہو گئے۔ یہ دور سالک کی زندگی کا پُرسکون دور تھا۔ اُن کے مالی حالات بہتر ہو گئے تھے لیکن ۱۸۷۳ء میں بد انتظامی کا الزام لگا کر انگریزوں نے راجا شیودان سنگھ بہادر کو معزول کر دیا اور ان کے بیشتر متوسلین و عمال کو بھی برخاست کر دیا۔ سالک اور رضوان بھی ان میں شامل تھے۔ یہ دونوں بھائی پھر دہلی آ گئے اور جلد ہی سالک

یہاں سے اپنے چچا کے پاس حیدرآباد (دکن) چلے گئے۔ رضوان دہلی ہی میں رہے جہاں سالک کے حیدرآباد چلے جانے کے چار سال بعد ۱۲۹۳ھ/۷۷-۱۸۷۶ء میں رضوان نے وفات پائی جیسا کہ قطعۂ تاریخ وفات سے برآمد ہوتا ہے[۸] ایک رباعی میں لکھا ہے کہ: ع......دوری کے الم چار برس تک کھینچے۔ گویا سالِ وفات رضوان ۱۲۹۳ھ سے دُوری کے چار سال کم کردیے جائیں تو دہلی سے حیدرآباد جانے کا سال یعنی ۱۲۸۹ھ/۷۳-۱۸۷۲ء سامنے آتا ہے اور پھر واپس نہیں آئے اور باقی زندگی وہیں گزاردی۔ وہیں وہ صیغۂ تعلیمات میں ملازم ہوئے جس کے ناظم نواب عماد الملک سید حسین بلگرامی تھے۔ ''مخزن الفوائد'' کے نام سے جو رسالہ سید حسین بلگرامی نے جاری کیا تھا اس میں وہ نہ صرف شریک رہے بلکہ اس کے لیے بہت سے مضامین اردو نثر میں بھی لکھے[۹]۔

قربان علی بیگ سالک کے چار بیٹیاں: امراؤ بیگم، انوری بیگم، اکبری بیگم اور رقیہ بیگم اور دو بیٹے: محمد مرزا خاں عابد اور حیدر مرزا حیدر و قلندر تھے۔ لڑکے دونوں شاعر تھے۔ سب سے چھوٹی بیٹی رقیہ بیگم کی شادی اورنگ آباد کے ایک وکیل سید احمد حسن مودودی سے ہوئی تھی۔ رقیہ بیگم کے بطن سے کئی اولادیں ہوئیں جن میں سے دو نامور ہوئے۔ ایک ابوالخیر مودودی اور دوسرے مفکرِ اسلام ابوالاعلیٰ مودودی۔ مولانا ابوالاعلیٰ مودودی کی شادی ان کی بڑی خالہ امراؤ بیگم کی نواسی سے ہوئی[۱۰] قربان علی بیگ سالک مولانا ابوالاعلیٰ مودودی کے حقیقی نانا تھے۔

اور اب قربان علی بیگ سالک کی شاعری کے مطالعہ سے پہلے یہ مناسب ہوگا کہ ان کے سالِ ولادت اور سالِ وفات کا تعین بھی کرلیا جائے۔ تذکرہ ''روزِ روشن'' میں مظفر حسین صبا نے لکھا ہے کہ ''اس وقت وہ شہر حیدرآباد کے رئیس کی ملازمت میں سربلند ہیں اور اپنی عمر کے ۵۷ویں سال میں ہیں۔ یہ بھی لکھا کہ اُن کا نام ویسے تو باب سین میں آنا چاہیے تھا لیکن جب سید جمیل احمد جمیل سہوانی نے قربان علی بیگ سالک کے حالات مجھے بھیجے تو یہ تذکرہ باب سین تک پہلے ہی چھپ چکا تھا اس لیے ناچار باب ق میں درج کردیا۔ [۱۱] ''روزِ روشن'' ۱۲۹۶ھ میں تمام ہوا جیسا کہ خاتمۂ کتاب کے ان الفاظ سے واضح ہوتا ہے کہ ''ایں کتاب (روزِ روشن) نزہت نصاب بست ونہم شہر ربیع الاول سنہ سادس وتسعین از مائتہ ثالث عشر (سال ۱۲۹۶ھ) بانجام رسید''[۱۲] خود صاحب تذکرہ مظفر حسین صبا نے ''بہین بوستان خیال'' (۱۲۹۶ھ) سے اپنی تصنیف کا سالِ تالیف نکالا ہے۔ یہ تذکرہ ۱۲۹۷ھ میں پہلی بار طبع ہوا[۱۳] اور اسی سال، جب کہ قربان علی بیگ سالک اپنی عمر کے ستاون ویں سال سے گزر رہے تھے، انھوں نے وفات پائی جیسا کہ قدر بلگرامی کے قطعۂ تاریخ وفات کے آخری مصرع سے بھی واضح ہوتا ہے: ع......'نواب قربان علی سالک ہزار افسوس مُرد''۔ (۱۲۹۷ھ) ان شواہد سے ان کا سالِ ولادت و وفات دونوں واضح ہوجاتے ہیں یعنی جب ۱۲۹۷ھ میں وفات پائی تو وہ اپنی عمر کے ۵۷ویں سال سے گزر رہے تھے۔ اسی حساب سے اگر ۱۲۹۷ میں سے ۵۷ گھٹا دیے جائیں تو سالک کا سالِ ولادت ۱۲۴۰ھ برآمد ہوتا ہے جو سن عیسوی کے مطابق ۲۵-۱۸۲۴ ہوتا ہے۔ ۱۲۹۷ھ

سالک کا مصدقہ سال وفات ہے۔ ۱۲۹۷ھ کا آغاز یعنی یکم محرم ۱۲۹۷ھ ۱۵ دسمبر ۱۸۷۹ء کو پڑتا ہے [۱۴]۔ گویا سال عیسوی ۱۸۷۹ء کے خاتمے میں صرف ۱۶ دن باقی تھے۔ تذکرہ ''روزِ روشن'' ۱۲۹۷ھ میں کسی وقت چھپا۔ اس سے واضح ہوا کہ وفاتِ سالک کے وقت عیسوی سال ۱۸۸۰ء تھا۔

سالک کے اُردو و فارسی کلام اور نثر سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی تعلیم اچھی ہوئی تھی اور ان کا مذاقِ شعر اسی تہذیب کا تربیت یافتہ تھا جس میں وہ پل بڑھ کر جوان ہوئے تھے۔ پہلے قربان تخلص کرتے تھے، پھر سالک تخلص اختیار کیا۔ صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''پہلے اپنے نام کی مناسبت سے قربان تخلص...... اور اب کہ مرزا اسداللہ خاں غالب کی شاگردی کی راہ میں سلوک کرتا ہے، تخلص سالک مقرر کیا۔'' [۱۵]

قربان علی بیگ سالک اردو و فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ فارسی دیوان ناپید ہے اور صرف وہ سولہ اشعار، جو انھوں نے تذکرہ روزِ روشن کے لیے اپنے دیوانِ فارسی سے منتخب کیے تھے، محفوظ رہ گئے ہیں۔ ان کا کلام ''ہنجارِ سالک'' کے نام سے پہلی بار نومبر ۱۸۷۱ء میں مطبع بدرالدجی دہلی سے شائع ہوا جس میں سالک کا فارسی میں ''دیباچہ'' اور الطاف حسین حالی کی فارسی میں ''تقریظ'' بھی شامل ہے۔ ۱۸۸۰ء میں انھوں نے اپنا سارا کلام جمع کیا جو ''کلیات سالک'' کے نام سے اکمل المطابع سے ان کی وفات کے کچھ عرصے بعد چھپ کر شائع ہوا۔ کلیات سالک کے دو نسخے اور ہنجارِ سالک کا ایک ناقص نسخہ مجلس ترقیٔ ادب لاہور کے کتب خانے میں محفوظ ہے [۱۶]۔ ۱۹۶۶ء میں کلب علی خاں فائق کی ترتیب و تدوین کے ساتھ ''کلیاتِ سالک'' کا نیا ایڈیشن مجلس ترقیٔ ادب لاہور سے شائع ہوا جس میں وہ سارا کلام شامل ہے جو ''ہنجارِ سالک'' تھا اور ''کلیات سالک'' میں نہیں آیا تھا اور وہ بھی جو کلیات سالک میں شامل تھا۔ اس کے علاوہ سالک کا کچھ اور کلام بھی اس کلیات میں شامل ہے۔ کلیاتِ سالک مرتبہ کلب علی خاں فائق جامعیت کے اعتبار سے سب سے بہتر نسخہ ہے۔ کلیات کے علاوہ ان کے وہ متفرق مضامین ہیں جو رسالہ ''مخزن الفوائد'' حیدر آباد کے لیے لکھے گئے اور کتابی صورت میں آج تک یکجا و مرتب نہیں ہوئے۔

حکیم غلام محمود خاں دہلوی (۱۲۳۵ھ - ۱۳۰۹ھ/ ۱۸۱۹ء - ۹۲-۱۸۹۱ء) نے ''لذت الوصل'' کے تاریخی نام سے ایک طبی رسالہ ۱۲۸۷ھ میں لکھا اور قربان علی بیگ سالک نے اس کے اردو ترجمے کی فرمائش کی۔ سالکؔ نے اسی سال اس کا اردو ترجمہ کیا اور اپنے ترجمے کا تاریخی نام ''کارنامۂ عشرت'' (۱۲۸۷ھ) رکھا۔ اس ترجمے کے دیباچہ میں سالک نے لکھا: ''کمترین سے جو بالکل فنِ طب سے ناآگاہ اور ہر طرح ناشناسِ محض ہے، ترجمے کی فرمائش کی۔ خاکسار نے ارشادِ تعمیل فیض بنیاد جان کر یہ ترجمہ کیا اور نام تاریخی اس کا کارنامۂ عشرت رکھا۔'' [۱۷] کارنامۂ عشرت ترجمے یا اردو نثر کے اعتبار سے کوئی کارنامہ نہیں ہے۔

سالک نے کم و بیش ساری اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی۔ کلیات میں قصیدہ، غزل، مثنوی، رباعی، قطعہ (مدحیہ و تاریخی کے علاوہ مخمس، مسدس، ترکیب بند، ترجیع بند، شہر آشوب، واسوخت، مراثی، سلام، سہرا سب ہی اصناف موجود ہیں۔ صرف ''ہجو'' ایک ایسی صنفِ سخن ہے جو اُن کے کلیات میں نہیں ملتی اور ان کے

مزاج سے مناسبت بھی نہیں رکھتی۔ وہ مزاجاً سنجیدہ، وضع دار اور رکھ رکھاؤ کے سلیقہ مند انسان تھے اور حالاتِ زمانہ نے ان کی زندگی اجیرن کردی تھی۔ غم زدگی ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ ہنسی مذاق اور ٹھٹھول سے ان کی زندگی عاری تھی:

کوئی تو بات ہنسی کی نکلے　　　خندۂ صبحِ قیامت ہی سہی

''خطوطِ غالب'' میں دو خطوط سالک کے نام ہیں اور دو خط ان کے بھائی رضوان کے نام ہیں لیکن ان کا ذکر، ملازمت کے سلسلے میں، علائی کے نام تین خطوں میں ملتا ہے اور مجروح کے نام ایک خط میں میر کے مصرع پر سالک کی گرہ لگانے کی تعریف کی ہے:

بارے رفعِ مرض کا حال لکھو۔ خدا کرے تپ جاتی رہی ہو۔ تندرستی حاصل ہوگئی ہو۔ میر صاحب کہتے ہیں ع...... تندرستی ہزار نعمت ہے۔ ہائے پیش مصرع مرزا قربان علی بیگ سالک نے کیا خوب بہم پہنچایا ہے۔ مجھ کو پسند آیا ہے:

تنگ دستی اگر نہ ہو سالک　　　تندرستی ہزار نعمت ہے [۱۸]

سالک اپنے وقت کے مسلم الثبوت اُستاد تھے۔ کلب علی خاں فائق نے ان کے ۲۳ شاگردوں کے نام دیے ہیں۔ حیدرآباد دکن میں بھی ان کے بہت سے شاگرد تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ذوق، غالب اور مومن کا رنگِ سخن نئی نسل کے الگ الگ شعرا میں مقبول و پسند تھا۔ بعض نئے شاعر ذوق کے رنگِ شاعری کی پیروی میں اپنی شاعری کی بہار دکھا رہے تھے جن میں داغ پیش پیش تھے۔ کچھ نئے شعرا مومن کے رنگ میں شاعری کر رہے تھے جن میں نسیم دہلوی اور قلق نمایاں تھے اور کچھ غالب کے رنگ میں شعر گوئی کر رہے تھے جو ایک مشکل کام تھا اور جن میں شیفتہ و حالی کے نام آتے ہیں لیکن سالک کے ہاں غالب و مومن دونوں کے رنگ کی جھلک پائی جاتی ہے اس لیے وہ اپنے دور میں دوسرے شعرا سے الگ ضرور ہو جاتے ہیں۔ بحیثیتِ مجموعی ان کے کلام میں کوئی ایسی جدت یا انفرادیت نہیں ہے کہ ہم انھیں کسی مخصوص رنگِ سخن کا بانی کہہ سکیں۔ وہ اس روایتِ سخن کے شاعر ہیں جسے اس تہذیب نے جنم دیا تھا اور جو اب تیزی سے نظروں سے اوجھل ہو رہی تھی۔ سالک اسی روایت کی تکرار و اشاعت کے شاعر ہیں۔

سالک کے کلام کو پڑھیے تو وہ بحور و اوزان، زبان و بیان، صحتِ خیال اور روایتی اظہار کی بہت اچھی مثال ہے۔ ان کے کلام پر فنی اعتبار سے مشکل سے کوئی اعتراض کیا جا سکتا ہے۔ وہ روایتی فنِ شاعری کے اعتبار سے ہر صنف کو پوری طرح نبھاتے ہیں لیکن اس صنفِ سخن میں کوئی ایسا الگ پن نہیں دکھاتے جو بیان یا فکر کے تعلق سے کوئی انفرادیت رکھتا ہو۔ ''واسوخت'' روایتی انداز میں لکھی گئی ہے۔ وہ ہیئت و روایتی موضوع کے عین مطابق ہے۔ اسی طرح رباعیات، مثلث، مخمس، مراثی، سلام، سہرا وغیرہ بھی مروجہ روایت کے انداز میں کہے گئے ہیں۔ ''شہر آشوب'' بھی روایتی ہیئت و طرزِ بیان میں لکھا گیا ہے لیکن شہر آشوب میں چونکہ دہلی کی بربادی کا وہ تہذیبی المیہ شامل ہے جس سے سالک کا وجود عبارت ہے، اس لیے اس میں ایسی تاثیر در آئی ہے

جو قاری کو متاثر کرتی ہے اس میں ایسے نقشے بیان میں آئے ہیں جو سراسر واقعیاتی ہیں اور وہ تجربات و مشاہدات بھی جن سے شاعر خود گزرا ہے:

مکاں شکستہ ہیں مانندِ خاطرِ مایوس　　اُجاڑ کوچے بسانِ دلِ الم مانوس
وہ شکل ہی نہ رہی، شہر ہو گیا معکوس　　ستم کیا فلکِ بدشعار نے افسوس
یہ وہ جگہ ہے جسے دیکھنے کو خلقت آئے　　اور اب جو دُور سے دیکھے کوئی تو عبرت آئے

سالک نے دہلی کی تباہی و بربادی کی جذباتی صورتِ حال کے رنگا رنگ نقشے پیش کر کے اس شہر آشوب کو تاریخ کے صفحات پر محفوظ کر دیا ہے۔ یہاں ذاتی و اجتماعی بربادی کے باوجود شاعر کی رجائیت باقی رہتی ہے اور اپنے اندازِ نظر کو غیب کی آواز بتا کر مُردہ دلوں میں ایک تازہ روح پھونک دیتا ہے اور اس شعر پر شہر آشوب کو ختم کر دیتا ہے:

رسید مژدہ کہ ایامِ غم نہ خواہد ماند　　چناں نہ ماند، چنیں نیز ہم نہ خواہد ماند

اور اس طرح منفی جذباتی اثر تسکینِ قلب (کیتھارسس) کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

دلّی کی بربادی اور ساری تہذیب کی تباہی کا ذکر غزلیات کے اشعار میں بھی کیا ہے بلکہ پوری چودہ شعر کی ایک غزل کی ردیف ہی "دہلی" ہے:

کس کا پتھر کا ہے دل کس سے سنا جاتا ہے
کون ایسا ہے کہ ہو جس سے بیانِ دہلی
محشرِ غدر سے بھی مٹ نہ سکا اس کا وجود
ہے الگ عالمِ فانی سے جہانِ دہلی
سن کے ہر شعر پہ آنکھیں نہ ہوں کیوں کر نم ناک
سالکِ غم زدہ ہے مرثیہ خوانِ دہلی

یہی جذباتی صورت غالب کی وفات پر لکھے گئے اس مرثیہ کی ہے جو ترجیع بند کی ہیئت میں لکھا گیا ہے۔ غالب سالک کے استاد تھے اور اُن کے ذاتی و خاندانی تعلقات بھی گہرے تھے۔ غالب کی وفات پر جو مرثیے کہے گئے ان میں مجروح، حالی اور سالک کے مراثی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اس مرثیے کا آخری بند اس کا شاہکار ہے جس میں انسانی و ذاتی جذبات و احساسات توازن کے ساتھ قوتِ بیان سے مل کر ایک جان ہو گئے ہیں۔ سالک، مجروح، حالی کے یہ تینوں مرثیے، وفاتِ غالب کے تعلق سے، ہمیشہ اہم رہیں گے۔

کلیاتِ سالک میں دس قصیدے بھی ملتے ہیں جن میں ایک حمدیہ، ایک نعتیہ، دو کلب علی خاں کی مدح میں، دو شیودان سنگھ کی مدح میں اور چار میر یاور علی خاں بہادر شہاب جنگ کی مدح میں لکھے گئے ہیں۔ یہ قصائد بھی روایتی انداز کے حامل ہیں اور ان پر غزل کا رنگ و مزاج حاوی ہے۔

غزل سالک کی محبوب صنفِ سخن ہے۔ سالک نے اپنے دونوں اُستادوں یعنی مومن و غالب سے

فیض اُٹھایا ہے اور بیک وقت ان دونوں کے رنگوں کی پیروی کر کے غزلیں کہی ہیں۔ طرزِ مومن میں عشق مجازی درجے پر رہتا ہے اور زبان کو معنی خیزی کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ مومن کی غزل میں معاملہ بندی، عام معاملہ بندی سے جیسی جعفر علی حسرتؔ اور جراَتؔ کے ہاں نظر آتی ہے، مختلف ہے۔ اس میں ابتذال یا سوقیانہ پن نہیں ہے۔ اس دور میں معاملہ بندی، مومن کے زیرِ اثر، پھر سے مقبول ہو جاتی ہے۔ سالک نے بھی طرزِ مومن کا یہ رنگ سنجیدگی کے ساتھ استعمال کیا ہے اور اس طرح استعمال کیا ہے کہ یہ رنگِ سخن مومن کا سا معلوم ہونے لگتا ہے خصوصاً چھوٹی بحر کی غزلوں میں یہ رنگ زیادہ نمایاں ہو کر آیا ہے مثلاً یہ غزل دیکھیے:

بھول کر بھی ادھر نہیں آتا　　وہ کبھی راہ پر نہیں آتا
کس کا جلوہ نظر سے گزرا ہے　　کہ مجھے کچھ نظر نہیں آتا
چرخ گردش سے تھک گیا شبِ ہجر　　دن نکلتا نظر نہیں آتا
ہوں شبِ وصل اس قدر بے خود　　بیمِ مرگِ سحر نہیں آتا
تیرا کوچہ اگر بہشت نہیں　　جا کے کیوں نامہ بر نہیں آتا
دل کو کیا جانے کیا ہوا سالکؔ　　چین کیوں رات بھر نہیں آتا

میرؔ کے تتبع میں مومن اور غالب دونوں نے چھوٹی بحروں میں طبع آزمائی کی ہے۔ یہی عمل سالکؔ نے اپنی ایسی غزلوں میں کیا ہے۔ یہ غزل پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ شعر شاید غالب کے ہیں اور کہیں محسوس ہوتا ہے کہ شاید یہ شعر مومن کے ہیں۔ مومن و غالب دونوں کا یہ اثر صرف اس غزل میں نہیں بلکہ سالک کے کلام میں جابجا پھیلا ہوا ہے۔ سالک اپنی غزل میں ان دونوں استادوں کی پیروی اور ان کے رنگ کو دہراتے ہیں۔ وہ اپنے دونوں استادوں سے آگے نہیں نکلتے یا ان دونوں کے رنگوں کے امتزاج سے کوئی اپنا رنگ نہیں بناتے۔ صرف پیروی و تکرار ان کا مزاجِ سخن ہے۔ جب اوپر درج غزل کا آپ مقطع پڑھتے ہیں تو معاً غالبؔ کے اس مصرع کی گونج ع...... نیند کیوں رات بھر نہیں آتی، آپ کو سنائی دیتی ہے اور اس کا مطلع مومن کے طرزِ فکر کی طرف ذہن کو لے جاتا ہے۔ جب آپ سالک کا یہ شعر پڑھتے ہیں:

یہ صفت تجھ میں نئی ہو گئی بدخو ہو کر　　آپ بھی منہ سے نکلتا ہے ترے تو ہو کر

تو غالب کے اس شعر کی گونج سنائی دینے لگتی ہے:

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے　　تمھیں بتاؤ کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے

اسی طرح سالک کا یہ شعر پڑھ کر:

اعتبارِ نگہِ ناز ہے کیا کیا اُن کو　　قتل کو آتے ہیں اور ہاتھ میں شمشیر نہیں

غالب کا یہ شعر ذہن میں آتا ہے:

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا　　لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

سالک کا یہ شعر پڑھ کر:

نہ پوچھو مجھ سے نالے کو کہ کیا ہے　　　شکستِ شیشۂ دل کی صدا ہے

تو ذہن غالب کے اس شعر کی طرف جاتا ہے:

سن اے غارت گر جنسِ وفا سن　　　شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا

یا سالک کی یہ غزل پڑھتے ہوئے، جس کا مطلع یہ ہے، ذہن غالب کے اشعار کی طرف جاتا ہے:

اکیلے ہم نہ تیری بزم سے اے بے وفا نکلے
ہمارے ساتھ غیروں کے ہزاروں مدعا نکلے

اسی طرح سالک کے یہ چند شعر دیکھیے جن کو پڑھ کر ذہن مومن کے اشعار کی طرف جاتا ہے مثلاً وہ غزل دیکھیے جس کے مطلعے یہ ہیں:

اچھی نبھی بتانِ ستم آشنا کے ساتھ　　　اب بعدِ مرگ دیکھیے کیا ہو خدا کے ساتھ
روتی چلی ہے خلق ترے مبتلا کے ساتھ　　　گویا کہ تجھ سے ملنے چلا ہے قضا کے ساتھ

یا سالک کی ایک غزل کے یہ شعر دیکھیے:

بڑھی لو اور زینت آسماں کی　　　ستاروں میں ملی صورت فغاں کی
بنے مدفن مرا گو اس گلی میں　　　خبر لوں میں زمیں سے آسماں کی
نزاکت سے بڑھا لطفِ شبِ وصل　　　نہیں ہے تاب انھیں خوابِ گراں کی
درازی روزِ غم سے لے شبِ وصل　　　کہانی تا کہوں شوقِ نہاں کی

یا سالک کے یہ شعر دیکھیے:

وجہِ بیگانگیِ خلق ہے ملنا تجھ سے　　　گر زمانہ مرا دشمن ہے تو شکوا کیا ہے
ایک مدت سے نہیں میں آپ میں　　　آپ نے بھی کچھ خبر پائی مری

بڑی بحروں کی غزلوں میں بھی سالک، مومن و غالب کی مشکل پسندی، باریک بینی، دور دراز کی تشبیہات اور تراکیب تراشی کا عمل سلیقے سے کرتے ہیں۔ سالک کے ہاں بھی مابعد الطبیعیاتی تمثالیں (امیجری)، جو غالب کے ہاں زیادہ اور مومن کے ہاں بھی ملتی ہیں اپنا رنگ دکھا رہی ہیں۔ اس لیے ان کے ہاں شعر تازہ اور نئے سے معلوم ہوتے ہیں لیکن ان سب اثرات کے باوجود یہی محسوس ہوتا ہے کہ سالک استادوں کی روایتِ سخن کو دہرا رہے ہیں۔ سالک اس دور میں اپنے دونوں استادوں کے رنگ کو استعمال کر کے اسے پھیلانے، عام کرنے اور دوسروں تک پہنچانے کا کام کرتے ہیں اور یہی اُن کی تاریخی اہمیت ہے۔

سالک غالب کی طرح تراکیب بھی تراشتے ہیں تا کہ ان کا رنگِ سخن غالب جیسا ہو جائے مثلاً ان کی مندرجہ ذیل تراکیب رنگِ غالب کو اُبھارتی ہیں:

"بیابانِ تلاشِ یار، اشارۂ نگہ نیم مست، نالہ ہائے شعلہ فشاں، سنگِ کودکانِ شہر، ظہورِ فتنۂ محشر، بیم مرگ سحر، سجدۂ نقشِ کفِ پائے بتاں، گوشِ موکلانِ اجابت، غیرتِ بت خانۂ چین، شانہ کشِ کاکلِ جاناں، رزقِ مقدر، خم

واژونِ فلک، اندوہِ ہجرِ یار، دیدۂ حسرتِ رہائی، قوتِ بازوئے کبوتر، برقِ خرمنِ چرخ بریں، گرمیٔ شوق نہاں ،ذوق فزائے خلشِ یادِ مژہ، امتحانِ کار پردازانِ شوق، مصروفِ ماتمِ دل حسرت، دفترِ ستم بے حساب، تہمتِ دامنِ صد چاکِ زلیخا وغیرہ۔"

سالک کے ہاں جو تصورِ عشق ملتا ہے وہ بھی روایتی ہے۔ان کا محبوب بھی بازاری ہے اور اسی لیے وہ بے وفا، جفاجُو، غیر آشنا اور بیگانہ مزاج ہے:

کوئی میلہ نہیں کیوں جمع ہے خلقت لیکن
وہ سرِ بام چلے آئے ہیں بازار کے رُخ
شمشیر ہاتھ میں لیے پھرتے ہیں اور وہ
ہر اک سے پوچھتے ہیں کہ سالک کہاں ہے اب
قاصد کے ٹکڑے کر چکے سالک وہ خط کے ساتھ
اب راہ کس کی، نامہ کہاں کا، کدھر جواب

اور اس عشق کے تعلق سے وہ ایسی ہی روایتی باتیں کرتے ہیں جیسی دوسرے شعرا کرتے ہیں یا کرتے آئے ہیں لیکن ایک بات قابلِ توجہ یہ ہے کہ وہ ان روایتی مضامین کو ایسے پیرایے میں بیان کرتے ہیں کہ عشق کی نوعیت بدلی بدلی سی معلوم ہوتی ہے۔وہ جذباتِ عشق کی تصویریں نہیں اُتارتے بلکہ اس میں استدلال شامل کر دیتے ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

تم اور عدو دونوں ایک جان و دو قالب ہو　　میں تم سے اگر ملتا وہ کیوں کہ جدا ہوتا
ہوتی ہے شبِ وعدہ جب یاس تو میں دل سے　　ناچار یہ کہتا ہوں وہ آتے تو کیا ہوتا
ظالم سوالِ وصل پہ کچھ تو زباں ہلا　　نومید پھیرتے نہیں امیدوار کو
شرم کی بات ہے دشمن سے مدد کی خواہش　　کیوں نظر جانبِ افلاک کیا کرتے ہیں
آشیانے پہ گرائے برق کہیں گر کب تک　　نفسِ سرد سے پاس خس و خاشاک کروں
پندِ ناصح اور اپنا عشق دونوں ایک ہیں　　سچ تو ہے سہو و خطا انساں کی آب و گل میں ہے

اس پیرایۂ بیان سے سالک کے تصورات میں فکر کا سا ایک عنصر شامل ہو جاتا ہے مگر اس میں غالب کی سی گہرائی نہیں ہے۔سالک جب کسی کیفیت کو بیان کرتے ہیں تو فوراً ہی اُسے ایسے موڑ دیتے ہیں کہ کیفیت خیال میں تبدیل ہو جاتی ہے۔اس بات کی وضاحت کے لیے یہ ایک شعر لیجیے:

بے پردہ چلے آئے وہ تنہا مرے آگے　　تقدیر سے حیرت ہوئی پردا مرے آگے

پہلے مصرع میں ایک تصویر سامنے آتی ہے جو بہت صاف ہے لیکن دوسرے مصرع میں حیرت کا، پردہ کی طرح، سامنے آ جانا اس تصویر پر تجریدیت (ABSTRACTION) کا پردہ ڈال دیتا ہے۔محسوس ہوتا ہے کہ وہ غالب کی پیروی میں معمولی بات کو انداز بدل کر کہنا چاہتے ہیں۔یہی ان کی مضمون آفرینی ہے جس میں غالب

کی طرح وہ صنائع بدائع بھی شامل کر دیتے ہیں:

زباں چلتی ہے گو چلتے نہیں پاؤں　　گلے اس سے کروں بے طاقتی کے
اُڑ کے مشتاقِ اسیری بھی پہنچتا ہے اُدھر　　دام رکھے دوش پر جاتا جدھر صیاد ہے
جب سے رکھ لی ہے شبیہ یار اپنے سامنے　　خواب گاہِ خسر و پرویز میں فرہاد ہے
کیا خبر تھی کہ ہے تدبیر سے تقدیر کو ضد　　کاش ہوتا نہ بھروسا مجھے دانائی کا

وہ عام راہ سے ہٹ کر بات کہنے کی کوشش کرتے ہیں یا عام بات کو اس طرح کہتے ہیں کہ وہ غیر معمولی معلوم ہونے لگے۔ یہ راہ مفکرانہ شاعری کی راہ ہے۔ غالب اس راہ پر چل کر مفکرانہ سنجیدگی تک پہنچے اور اس قدر معنی خیز ہوئے کہ مفکر شاعروں میں شمار ہوئے۔ غالب زندگی کی گہرائیوں میں جا کر اس پر تنقید کرتے ہیں۔ وہ زندگی کو اس طرح قبول نہیں کرتے جس طرح وہ نظر آتی ہے۔ وہ اس سے لڑتے جھگڑتے ہیں۔ اس کے برخلاف سالک پیرویٔ غالب میں اس سطح پر نہیں آتے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ مفکرانہ طرز کا چربہ اُتار رہے ہیں۔ اُن کے ہاں زندگی کے تعلق سے وہ تجربات بھی نہیں ہیں جنھیں شاعر نے خود براہِ راست محسوس کیا ہو۔ وہ زندگی کو روایت کے حوالے سے دیکھتے ہیں اور انھیں روایتی کنایات میں، روایتی دائرۂ فکر میں رہتے ہوئے بیان کر دیتے ہیں۔ غالب نے بھی روایتی رموز و کنایات اور تلمیحات استعمال کی ہیں لیکن انھیں جدید طرزِ احساس اور اپنے تجربات و مشاہدات کو بیان کرنے میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ وہ نئے معنی دے کر نئے چراغ روشن کرتے ہیں۔ سالک کے ہاں کنایات و تلمیحات روایتی دائرے سے باہر نہیں نکلتیں۔ سالک کے ہاں یعقوب، یوسف، زلیخا، کنعان، چاہ، مصر، زندان، بلقیس، سبا، سلیمان، حاتم، قیس، لیلیٰ، محمل، نجد، وامق، فرہاد، منصور، خضر، آبِ بقا، ظلمات، طور، تجلی، دشتِ ایمن، شداد، طوفانِ عاد، طوفانِ نوح، دمِ عیسیٰ وغیرہ عام طور پر استعمال ہوئے ہیں اور ان تلمیحات کے ساتھ وہ کنایات مثلاً قاصد، نامہ بر، کبوتر، اسیر، صیاد، قفس، آشیاں، وصل، ہجر، واعظ، زاہد، شیخ، ناصح، زاہد، سنگِ طفلاں، صور، قیامت، ازل، ابد، عدم، رازداں، کوچۂ جاناں وغیرہ وغیرہ بھی استعمال میں آئے ہیں۔ سالک ان تلمیحات و کنایات سے نئے معنی کے چراغ روشن نہیں کرتے بلکہ خیال کو ان کی مدد سے اسی طرح بیان کر دیتے ہیں جس طرح وہ اب تک بیان کیے جاتے رہے ہیں۔ اسی لیے اُن کے کلام میں کلیشے (CLICHE) کثرت سے سامنے آتے ہیں:

مانعِ شورِ نالہ ہے ناصح　　خامشی ہے جواب جاہل کا
خوبی دروغِ مصلحت آمیز کی ہے سب　　بدنام ایک تیشۂ فرہاد رہ گیا
کوئے بتاں میں جانا یوں بار کیا ہے　　اپنی جگہ پہ سالک پتھر ہے لاکھ من کا
پوچھو جو زمیں کی تو کہے عرش کی سالک　　دیکھا تو عجب رنگ ہے اس مردِ خدا کا
غیر کے شکوے نہ پوچھو شبِ وصل　　پچھلے مُردے نہ اُکھڑ وایئے آپ
خدا پر کام اپنا چھوڑ سالک　　نہ رہ اندیشۂ سود و زیاں میں

کیا پھر رفتگاں کے غم کو تازہ مرگِ سالک نے
بھروسا زندگی کا کیا ہے کیا رکھا ہے انساں میں

سالک جو مقدر میں لکھا ہے وہی ہوگا   اصلاح کی امید ہے کیا لوح و قلم سے

سالک، اپنے اُستاد غالب کی طرح، مفکر شاعر نہیں ہیں لیکن وہ مفکر ہونے کا تاثر پیدا کرنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں اور جہاں اپنی شاعری میں ایسا کرتے ہیں وہاں بھی کوئی ایسی جہت پیدا نہیں ہو پاتی جس پر سفر کیا جا سکے۔ یہ یاد رہے کہ زندگی کے تجربوں کی حدّت سے پیدا ہونے والی گرمی فکر ان کے اپنے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتی اور جب وہ شعوری طور پر گرمی فکر پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان کا سارا زور ایک ایسے طرز پر صرف ہو جاتا ہے جو اُن کے روایتی اندازِ نظر کے ساتھ مفکرانہ سا نظر آئے۔ وہ غالب یا مومن دونوں کے طرز کے عناصر کا چربہ اُتارتے خود اُستادی کے درجے پر پہنچ جاتے ہیں۔ غالب اور مومن دونوں کی خصوصیات کو یکجا کرنے والوں میں سالک سب سے زیادہ نمایاں ہیں۔ واضح رہے کہ میں نے ''یکجا کرنے'' کی بات کہی ہے ''امتزاج'' کی نہیں۔ سالکؔ غالب و مومن کے طرزوں کے ''استاد شاعر'' ہیں۔ ان کے زبان و بیان پختہ ہیں۔ وہ قادر الکلام اور پُر گو ہیں ان کے ہاں روزمرہ و محاورہ صحت کے ساتھ باندھا گیا ہے۔ صنائع بدائع کو بھی وہ ہنرمندی سے استعمال کرتے ہیں۔ لفظوں کی رعایت سے وہ ندرت کا تاثر بھی دیتے ہیں۔ فکر و خیال کو بھی وہ موضوعِ سخن بناتے ہیں لیکن یہاں ''خیال'' نہ صرف بے جہت رہتا ہے بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ کنایات کے استعمال سے ایک سطحی خیال انگیزی، مشقِ سخن کے زور پر، پیدا کی جا رہی ہے۔ ان کے ہاں کوئی ایسا راگ پیدا نہیں ہوتا جو غالب کا امتیاز ہے مگر عروض کی غلطی شاذ و نادر ہی ان کے ہاں نظر آئے گی۔ سالک اس دور میں غالب و مومن کی روایت کی تکرار کے استاد شاعر ہیں۔

لسانی مطالعہ:

سالک کے ہاں دہلی کی معیاری زبان استعمال ہوئی ہے اور ذرا سے فرق کے ساتھ یہی وہ زبان ہے جو آج بھی معیاری زبان ہے مثلاً سالک زیادہ تر ''یاں - واں'' استعمال کرتے ہیں لیکن وقت کے ساتھ ساتھ اُن کے ہاں ''یہاں اور وہاں'' بھی استعمال ہونے لگا ہے۔

یاں : ع...... پاؤں سے یاں نہ کوئی خارِ مغیلاں نکلا
یاں، وہاں : ع...... جوش زن سینے میں یاں نالہ، وہاں فکرِ ستم
یہاں : ع...... زمین پست یہاں کی تھی آسماں منظر
واں - یہاں : ع...... واں گردشِ آنکھ کو تھی یہاں انقلاب تھا
واں : ع...... واں پیچ و تابِ دہر سے بالکل نجات تھی
وہاں : ع...... افسانہ حیات وہاں ایک خواب تھا

وہاں-یہاں:　ع...... اس کو اتارتے تھے وہاں لوگ قبر میں
پنہاں مری نظر سے یہاں آفتاب تھا

زبان کے چند اور استعمال دیکھیے:

اپنے کو　:　ع...... گو وہ لیے دیے رہے اپنے کو بزم کو

بگڑا　:　ع...... حالِ سالک پوچھتے ہو کیا کہ وہ
ایک بگڑا ہے جہاں آباد کا

مٹنا　:　ع...... مٹے یوں کہ مٹنا نشاں رہ گیا

''نے'' محذوف:　ع...... ہم سے پوچھا ہے اگر داورِ محشر احوال

اکثر میں　:　ع...... چرچا مرے مر جانے کا اکثر میں رہے گا

کہوایئے　:　ع...... کچھ مجھے کہہ کے نہ کہوایئے آپ

ہووے　:　ع...... سمجھتے ہیں کہ یقیں ہووے انتظار بڑھے

ہوویں گے:　ع...... ہاں جو وہ آتے بھی ہوویں گے تو ڈر جائیں گے

گئے گزرے:　ع...... یہ جان لو کہ گئے گزرے زندگی بھر کو

افغاں بجائے فغاں:　ع...... پھر تو کہیے کہ اثر نالہ و افغاں میں نہیں

افغاں بجائے فغاں:　ع...... یہ بھی اک دم میں ہو صرف شور و افغاں چاہیے

فغاں　:　ع...... شکوے بھی کس طرح سے ہماری فغاں کے ہیں

:　ع...... فغاں ہو اور پھر میری فغاں ہو

زمینیوں (اہلِ زمین):　ع...... لیکن زمینیوں پہ خدا مہرباں نہیں

قدم رنجگی　:　ع...... وہ اور میرے گھر میں قدم رنجگی کریں

آ چک　:　ع...... تو بھی اک باقی رہی ہے اے اجل آ چک

ع...... اے اجل آ چک شبِ فرقت کہاں تک انتظار

ع...... آ چک کہ ابھی قابلِ درماں ہوں میں

''فعل'' کا استعمال:

پھونکنی تھی　:　ع...... پیکر میں میرے پھونکنی تھی چند بار روح

کھونی ہے:　ع...... حق ناشنو ہوں لوگ تو کھونی ہے بات بھی

کرنی ہے　:　ع...... شب بسر کرنی ہے اُٹھ بیٹھ کے سالک اب تو

جگہ پانی　:　ع...... میرے سینے میں جگہ پانی بہت دشوار تھی

قسم کھانی　:　ع...... نہ سمجھے تھے قسم کھانی جدائی میں تری سم ہے

حواشی:

[۱] کلیاتِ سالک مرتبہ کلب علی فائق، ص ۱۱۸، مجلس ترقیِ ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۲] ایضاً ص ۵۰۲

[۳] روزِ روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۶۵۵، کتب خانہ رازی، طہران ۱۳۴۳ھ

[۴] کلیاتِ سالک، محولہ بالا، ص ۶۹-۶۸

[۵] کلیاتِ سالک، محولہ بالا، ص ۶۹

[۶] خطوطِ غالب، جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۲۶۸، لاہور ۱۹۶۹ء

[۷] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۲۰۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۲۹۱ھ

[۸] کلیاتِ سالک محولہ بالا، قطعہ تاریخ وفات رضوان، ص ۲۹۲ اور رباعیات در وفاتِ برادر، ص ۵۰۰-۵۰۲

[۹] تلامذۂ غالب، مالک رام، ص ۲۴۱، مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی ۱۹۸۴ء

[۱۰] ایضاً ص ۲۴۴

[۱۱] روزِ روشن، محمد مظفر حسین صبا، ص ۶۵۵، کتابخانہ رازی، طہران ۱۳۴۳ھ

[۱۲] ایضاً ص ۹۷۲

[۱۳] دیکھیے دیباچہ ''روزِ روشن'' محولہ بالا،

[۱۴] The Muslim & Christian calendars., GSP Freeman, P55, London 1977

[۱۵] گلستانِ سخن، جلد دوم، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتب خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۲، مجلس ترقیِ ادب، لاہور، ۱۹۶۶ء

[۱۶] کلیاتِ سالک، محولہ بالا، مقدمہ ص ۳۴

[۱۷] کارنامۂ عشرت (خطی) ترجمہ قربان علی بیگ سالک، ورق ۳ ب مخزونہ دیال سنگھ ٹرسٹ لائبریری لاہور بحوالہ سالک دہلوی کی نادر نثری تالیف: کارنامۂ عشرت، رفاقت علی شاہد، ص ۷۶-۸۵، مطبوعہ ''صحیفہ'' لاہور شمارہ ۱۴۹، اکتوبر-دسمبر ۱۹۹۶ء

[۱۸] خطوطِ غالب، جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۹۹، لاہور ۱۹۶۹ء اور گرہ لگا ہوا یہ شعر کلیاتِ سالک میں صفحہ ۲۷۴ پر درج ہے وہ شعر یہ ہے

تنگ دستی اگر نہ ہو سالک　　تندرستی ہزار نعمت ہے

چھٹا باب

غلام محمد مولیٰ قلق میرٹھی

اس دور کے معروف شعرا میں ممنون، شیفتہ، نسیم دہلوی، سالک، مجروح وغیرہ کے ساتھ قلق میرٹھی کا نام بھی ممتاز ہے۔ آج قلق کے کلام کی اہمیت یہ ہے کہ ان کے کلام میں دو ایسے رجحانات ملتے ہیں جو آنے والے دور میں اردو شاعری کا رُخ موڑ کر اس کا رشتہ آج کی شاعری سے جوڑ دیتے ہیں۔

محمد غلام مولیٰ ان کا تاریخی نام ہے جس سے ان کا سال ولادت ۱۲۴۹ھ برآمد ہوتا ہے۔[۱] مولانا بخش ان کی عرفیت تھی جس سے وہ گھر اور باہر پہچانے جاتے تھے۔ قلق ان کا تخلص تھا جو انھوں نے دہلی کالج میں تعلیم کے دوران اپنے ہم جماعت ہم جولی اور مولوی امام بخش صہبائی کے بیٹے عبدالکریم سوزؔ سے گہرے تعلق کی بنا پر رکھا۔ مولا بخش قلق (۱۲۴۹ھ - ۱۲۹۷ھ/۱۸۳۳-۳۴ء - ۱۸۸۰ء) میرٹھ میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم وہیں پائی اور جب بارہ سال کے ہوئے تو تحصیل علم کے لیے ۱۲۶۲ھ/۱۸۴۵ء میں [۲] دہلی آ کر دہلی کالج میں داخل ہو گئے۔ فارسی زبان کی تعلیم مولانا صہبائی سے حاصل کی۔ ''علم صرف ونحو، منطق اور دوسرے علوم عربیہ ملا انتظام علی سہارنپوری سے حاصل کی اور طب کی تعلیم کا اکتساب حکیم غلام نقش بند خاں سے کیا۔'' [۳] انگریزی زبان بھی قلق نے دہلی کالج ہی میں سیکھی۔ اسی زمانے میں ان کی شاعری کا آغاز ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دہلی کی آخری بہار تھی اور غالب، مومن، ذوق اور ظفر کے علاوہ متعدد چھوٹے بڑے شعرا دادِ سخن دے رہے تھے۔ قلق نے اپنے مزاج کے پیش نظر، جس میں نئے پن کے ساتھ معنی آفرینی، نازک خیالی کی طرف رجحان موجود تھا، حکیم مومن خاں مومن کی شاگردی اختیار کی اور اسی لیے مومن خاں کی خاص توجہ ان پر ہوگئی۔ حالیؔ نے لکھا ہے کہ ''ازاں جا کہ حکیم مولا بخش قلق را مناسبت طبع ومیلِ خاطر بہ طریقۂ خاصۂ خویش دیدہ بودند، نظرے خاص بہ حال ایشاں گماشتہ۔'' [۴]

۱۸۵۷ء کے ہنگامے تک قلق دہلی میں رہے لیکن جب بغاوت وفساد نے دہلی کی صورت بگاڑ دی تو وہ حالات سے مجبور ہو کر اپنے آبائی وطن میرٹھ واپس آ گئے:

قلق کیوں چھوڑتا دہلی کو کیوں میرٹھ میں آ رہتا　　گدائی کے بھروسے پر لٹایا بادشاہی کو

کل تک تھی خلد خانہ زاد دہلی　　ہے خواب و خیال آج یادِ دہلی

جز نام ہمیں یاد نہیں اب نقشہ　　تھا سایۂ عنقا کہ سوادِ دہلی

میرٹھ آ کر بھی قلق کو دلی ہمیشہ یاد آتی رہی اور اس کی بربادی پر وہ آنسو بہاتے رہے:

بے نصیبی بادشاہ نہ پوچھ　　　اس گدائی پہ بھی گدا نہ ہوا

وہ دہلی اور قلعۂ معلیٰ کو لازم و ملزوم جانتے تھے

یہ شہر بلند عالمِ بالا سے تھا　　　ہم شکل غرض جنت ماوئی سے تھا
اب کیا ہے اک آبادیٔ ریگستاں ہے　　　دہلی کو شرف قلعۂ معلیٰ سے تھا

کچھ عرصہ تلاشِ معاش میں بلند شہر کے علاقے کچیسر کے انگریز نواز راجا کے متوسل بھی رہے لیکن جیسا کہ ان کی رباعیات سے معلوم ہوتا ہے وہ وہاں خوش نہیں تھے۔ میرٹھ واپس آ کر سرکاری مدرسہ میں فارسی کے استاد مقرر ہو گئے اور مرتے دم تک اسی مدرسہ سے وابستہ رہے۔ میرٹھ کے لوگوں سے بھی وہ بہت خوش نہیں تھے جس کا اظہار ''کلیاتِ قلق'' میں کئی جگہ کیا ہے:

کوئی کہیں نہیں ہے دلِ تشنہ کام کا　　　میرٹھ میں بھی تو کوئی ہیں بے دادشام کا
میرٹھ میں ہے قلق تو مگر بلبلِ غریب　　　افسوس ہے کہ تیرا کوئی ہم زباں نہیں

ایک قطعہ میں اہلِ میرٹھ کی غیبت پسندی اور نفاق کا بھی ذکر کیا ہے:

حیف یارانِ میرٹھی کا نفاق　　　ایسے غیبت پسند ہیں خود رائے
مل کے اُن سے خدا نہ کردہ خدا　　　عذرِ ابلیس سے بہت شرمائے

مدرّسی کے ساتھ معاش کے لیے وہ طبابت بھی کرتے تھے اور اپنے وقت کے اچھے حکیم شمار ہوتے تھے:

اے قلق فنِ طبابت سے ہوں کیا کچھ منقبض　　　بوعلی کے کاش میں اسہال کا کرتا علاج
تو دیکھ قلق میرے مراتب حکما میں　　　کچھ شعر مرا فخر نہ کچھ ناز غزل پر

قلق نے میرٹھ میں ہی اپنے استاد مومن خاں مومن کا دیوان ترتیب دے کر ۱۲۸۲ھ/ ۶۶-۱۸۶۵ء میں شائع کیا۔ شراب نوشی کی عادت تھی اور جب توبہ کی تو بھنگ پینے لگے۔ ایک رباعی میں اس کا ذکر اس طرح کیا ہے:

ہر رنگ سے اب مرتے ہیں توبہ کے سبب　　　ہم سیکڑوں دکھ بھرتے ہیں توبہ کے سبب
مے سے ہوئی توبہ تو ہوئی بنگ روا　　　لاکھوں ہی بدل کرتے ہیں توبہ کے سبب

آزاد خیالی ان کا شعار تھا۔ ایک رباعی میں اس کا اظہار یوں کرتے ہیں:

مسجد کو دیا چھوڑ ریا کی خاطر　　　کعبے نہیں جاتا تو حیا کی خاطر
مے خانے میں جاتا ہوں تو رحمت کے لیے　　　مے پیتا ہوں احسانِ خدا کی خاطر

قلق خوش مزاج، ظریف طبع اور خوش خُو انسان تھے۔ نفاق اور غیبت کو برا جانتے تھے۔ اُن کے دوست اور ہم عصر مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''نوجوان خوش وضع، خندہ پیشانی، طبیعت شعر سے مناسبت اور فکر اس فن کے لائق۔ راقم آثم سے رشتۂ اتحاد کو مربوط اور قاعدۂ وداد کو مضبوط رکھتا ہے'' [۵]۔ شیفتہ والے قصیدہ میں قلق نے اپنے بارے میں خود بھی لکھا ہے: ظریف طبع ہے، شاعر ہے، مرد خوش خو ہے۔ ایک اور قطعہ

بنام شیخ عبدالصمد فوق میں بھی لکھا ہے: میں دوستوں کا دوست ہوں یاروں کا یار ہوں۔ ساری عمر تنگ دستی میں گزری جس کا ذکر اپنے کلیات میں بھی کئی جگہ کیا ہے:

بے برگ و نوا شعرخوانی معلوم　　بے دانہ و دام نکتہ دانی معلوم
جس کی غمِ ناں ہی غذا ہو، اُس کی　　میدانِ سخن میں پہلوانی معلوم

حالی نے لکھا ہے کہ ''بسیار قانع وغیور و بہ فضلِ ہنر از مال و دولت مستغنی و در شعر و سخن بہ اُستادی علم بودند و نیز در طبابت دستے داشتند و لختے از اوقاتِ عزیز را در علاج و مداوائے بیماراں بذل می نمودند''۔[۶] ابھی پچاس سال کے بھی نہ ہوئے تھے کہ ''سل'' کی بیماری نے بری طرح جکڑ لیا اور اسی میں ۷رشعبان ۱۲۹۷ھ مطابق ۱۵ر جولائی ۱۸۸۰ء کو وفات پائی اور حضرت چشتی صاحب کے قبرستان میں دفن ہوئے۔ بتایا جاتا ہے کہ اُن کی قبر ابھی وہاں موجود ہے۔ بہت سے شعرا نے قطعاتِ تاریخ وفات کہے۔ حافظ محمد امداد حسین ظہور نے ''قلق شاعر ما بجنت برفت'' میں شروع کے چار لفظوں سے تاریخ وفات برآمد ہوتی ہے۔

زندگی میں ان کا کلیات شائع نہیں ہوا۔ مرنے سے پہلے اپنے چھوٹے بھائی بابو عبداللہ کو وصیت کی کہ ان کا کلیات شائع کرا دیا جائے۔ چھوٹے بھائی نے بڑے بھائی کی وصیت کا احترام کیا اور ''گلستان نازک خیالی معروف بہ کلیاتِ اردوئے قلق'' کے نام سے مطبع انصاری دہلی سے چھپوا کر شائع کیا۔ قلق کے شاگرد گلاب سنگھ مشاؔق نے آغاز کلیات اور اشاعت کلیات کی دو تاریخیں کہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۹۸ھ میں اس کام کا آغاز ہوا اور ۱۳۰۰ھ میں کلیاتِ قلق کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا اور اس کے بعد دوسری بار کلب علی خاں فائق نے اسے ۱۹۶۶ء میں مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کیا۔ کلیات کے پہلے ایڈیشن میں مولانا الطاف حسین حالؔی اور شیخ ابوسلیمان مظفر احمد محوی کی فارسی زبان میں تقاریظ شامل ہیں۔ اردو زبان میں سید احمد دہلوی صاحبِ فرہنگِ آصفیہ، امداد حسن ظہور میرٹھی اور محمد عبدالحی صؔفا کی تقریظوں کے علاوہ دوسرے لوگوں کے قطعاتِ تاریخ وفات اور قطعات ترتیب و اشاعتِ کلیات میں شامل ہیں لیکن ''جواہر منظوم'' کی نظمیں اس کلیات میں بھی شامل نہیں ہیں۔

قلق نے فارسی زبان اپنے وقت کے جید استاد و فارسی داں مولوی امام بخش صہبائی سے حاصل کی تھی۔ صہبائی خود بھی فارسی کے شاعر تھے۔ قلق کے استاد مومن بھی اردو و فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔ قلق بھی اردو و فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کرتے تھے۔ ان کا فارسی کلام نایاب ہے۔ اردو غزل کے مقطع میں اپنی فارسی دانی و فارسی شاعری کی طرف اشارہ بھی کیا ہے:

اردو میں اے قلق تو نہ کر ضائع میرا وقت　　ہے امتحانِ طبع تو لا فارسی طرح

''کلیاتِ قلق'' کے علاوہ ''جواہرِ منظوم'' کے نام سے انگریزی نظموں کا منظوم اردو ترجمہ ۱۸۶۴ء میں گورنمنٹ پریس الہ آباد سے شائع ہوا جس کا ذکر گارسیں دتاسی نے ۳ردسمبر ۱۸۶۶ء کے خطبے میں ان الفاظ میں کیا ہے:

۱۸۶۶ء میں الہ آباد میں ''جواہر منظوم'' کے نام سے ایک مجموعۂ نظم شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے میں بعض انگریزی نظموں کا اردو ترجمہ درج ہے۔ ترجمہ بھی نظم میں ہے۔ حواشی میں عروض کے مسائل کے متعلق اشارات ہیں تاکہ صوبۂ شمال مغربی کے طلبہ بھی اس مجموعے سے مستفید ہوسکیں'' [۷]۔

انگریزی نظموں کے یہ تراجم نصابی ضرورت کے تحت محکمۂ تعلیم نے کرائے تھے اور یہ کام قلق کے سپرد ہوا تھا۔ ترجمے جب مکمل ہوگئے تو محکمہ نے انھیں نظر ثانی کے لیے مرزا اسد اللہ غالب کے پاس بھیجا اور اس کے بعد اصلاح کا مزید کام محکمے کے دفتر میں ہوا۔ ''جواہر منظوم'' کو اردو منظوم ترجموں کا پہلا مجموعہ قرار' دینا چاہیے۔[۸] یاد رہے کہ انجمن پنجاب ۱۸۷۴ء میں قائم ہوئی۔ اس وقت تک ''جواہر منظوم'' کے چار ایڈیشن شائع ہو چکے تھے اور یہ مجموعہ نصاب میں شامل تھا۔ ان ترجموں کے نمونے دیکھ کر معاصر شعرا یا تو انگریزی نظموں کا مرکزی خیال لے کر یا پھر انھیں اردو کے قالب میں ڈھال رہے تھے اور اسی کے ساتھ جدید نظم گوئی کا رواج بڑھ رہا تھا۔ خود اسماعیل میرٹھی، مولانا حالی اور محمد حسین آزاد کی نظم گوئی پر جواہر منظوم کا واضح اثر ہے۔ جب قلق نے انگریزی نظموں کے منظوم اردو ترجمے کیے تو اُن کے سامنے نہ کوئی نمونہ تھا اور نہ انگریزی سے منظوم اردو ترجموں کی کوئی روایت تھی۔ اس وقت یہ بہت مشکل اور کٹھن کام تھا اس مشکل کو وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جنھوں نے گھنے جنگل کاٹ کر نیا راستہ بنانے کا جوکھم کام کیا ہے۔ ''مرتب کلیاتِ اسماعیل میرٹھی'' اسماعیل میرٹھی کے صاحبزادے محمد اسلم سیفی نے لکھا ہے کہ

''میرٹھ کی واپسی میں آپ (اسماعیل میرٹھی) کا تقرر دوبارہ انسپکٹر مدارس کے دفتر میں ہوا۔ اس وقت آپ نے انگریزی نظموں کا ترجمہ دیکھا...... مولانا (اسماعیل میرٹھی) فرمایا کرتے تھے کہ اس ترجمہ کو دیکھ کر استعجاب ہوا کہ شاعر ایسا کلام بھی لکھتے ہیں۔ ایک طرف دوراز کار تشبیہیں اور نفرت انگیز مبالغے جو غزل اور قصیدے کی جان سمجھے جاتے تھے۔ ادھر مناظر قدرت اور جذبات انسانی کی صحیح مصوری وہ بھی سادہ سلیس طرز میں۔ حقیقت میں اس ترجمہ کا مطالعہ ایک امر اتفاقی تھا کہ جس نے مولانا کی طبیعت کا رُخ بالکل بدل دیا۔ اس ترجمہ کو دیکھ کر بعض انگریزی نظموں کا ترجمہ کیا ہے۔ یہ نظمیں کلیات میں موجود ہیں۔ آئندہ کے لیے اپنے کلام کی بنیاد اس نئے انداز پر رکھی ہے۔'' [۹]

نظم گوئی کے رواج کا پہلا قدم ''جواہر منظوم'' نے اُٹھایا۔ حسن الدین احمد نے ''سازِ مغرب'' کے نام سے دس حصوں میں ایک ہزار منظوم ترجموں کی فہرست اور نظمیں مرتب کی ہیں۔ ان میں تین نظمیں وہ ہیں جنھیں قلق میرٹھی نے اردو میں ترجمہ کیا تھا۔[۱۰] ان نظموں میں کئی نظمیں ایسی ہیں جن کے ترجمے قلق کے بعد دوسرے نئے شعرا نے بھی کیے مثلاً قلق نے ''داستان اندھے لڑکے کی'' کے نام سے ایک انگریزی نظم کا ترجمہ کیا تھا۔ ان کے بعد سید احمد کبیر نے ''اندھا لڑکا'' کے نام سے، سید راحت حسین نے ''طفلِ نابینا'' مینا زبیری نے ''نابینا لڑکا'' ناظم انصاری نے اندھا لڑکا اور اندر جیت شرما نے ''اندھا لڑکا'' کے نام سے اس نظم کو اردو روپ دیا۔ اسی طرح قلق نے ''لڑکپن کی پہلی مصیبت'' کے نام سے FELLICIA HEMANS کی نظم THE CHILD'S

FIRST GRIEF کا منظوم اردو ترجمہ کیا تھا۔ ساٹھ ستر سال بعد تلوک چند محروم نے اس کا ترجمہ ''بچے کا پہلا احساسِ غم'' کے نام سے کیا۔[۱۲]

قلق میرٹھی کے ترجموں کا اگر بعد کے ترجموں سے مقابلہ کیا جائے تو قلق کے ترجمے گنجلک، اکھڑے اکھڑے سے نظر آئیں گے۔ نظم کا مفہوم تو کسی نہ کسی طرح واضح ہو جاتا ہے لیکن شاعری اثر نہیں کرتی۔ اس کے برخلاف بعد کے مترجمین کے ہاں اظہار بھی قدرے توانا ہے اور نظم کی خوبی سے شاعرانہ تاثیر بھی محسوس ہوتی ہے۔ ''جواہرِ منظوم'' انگریزی شاعری اور نظم نگاری کی روایت کی پہلی کڑی ہے اس لیے اولیت کی اہمیت اسے ہمیشہ حاصل رہے گی۔ یہی روایت آزاد، حالی، اسمٰعیل میرٹھی اور پھر اقبال سے ہوتی ہوئی نئی نسل کے شعرا میں مقبول ہوئی اور نظم نگاری کا رواج عام ہو گیا۔

یہ بات یاد رہے کہ نظم گوئی کی روایت اردو شاعری میں ہمیشہ موجود رہی ہے مگر یہ موضوعاتی شاعری ہمارے اصنافِ سخن یعنی مثنوی، قطعہ، مخمس اور مسدس وغیرہ کی ہیئت میں بیان میں آئی ہے۔ نظیر اکبر آبادی (م ۱۸۳۰ء) وہ شاعر ہیں جن کے ہاں موضوعاتی شاعری جم کر نمایاں ہوئی ہے اور اسی لیے شیفتہ اپنے تذکرے ''گلشن بیخار'' میں انھیں شاعروں کے زمرہ ہی میں شمار نہیں کرتے اور لکھتے ہیں کہ ''اشعار بسیار دارد کہ برزبانِ سوقین جاری ست ونظر بہ آں ابیات در اعدادِ شعرا نشاید ش شمرد۔''[۱۳] لیکن جب انگریزی زبان و اقتدار کے زیرِ اثر نظم گوئی کا رواج بڑھا تو اسی کے ساتھ نظیر اکبر آبادی کی شاعری اہم ہوتی چلی گئی۔ ''بحر الفصاحت'' کے فاضل مصنف نے بھی یہی لکھا ہے کہ نظیر اکبر آبادی ''اپنے کلام میں نیچر کا سماں دکھانے کی طرف متوجہ تھا اور وہ خیالی معرکہ آرائیوں پر اس کو ترجیح دیتا تھا اور اب جوں جوں انگریزی ترقی کرتی جاتی ہے نظیر کا رنگ ہر دل عزیز ہوتا جاتا ہے۔ انگریزی تعلیم سے دلوں کو واقعات اور قدرتی مناظر کے ساتھ ایک خاص قسم کا لگاؤ ہو جاتا ہے اور انسان اس قسم کا رنگ ہر جگہ ڈھونڈنے لگتا ہے۔''[۱۴] خود قلق میرٹھی کے قطعات و رقعات میں نظم گوئی کا رنگ اور مزاج نمایاں ہے۔ حتیٰ کہ یہ اثر ان کی بہت سی رباعیوں میں بھی نظر آتا ہے۔ ان قطعات، رقعات اور موضوعاتی رباعیوں سے قلق کی زندگی کے حالات اور اہم واقعات کا پتا بھی لگایا جاسکتا ہے۔

قلق کے ہاں دو اور رجحان بھی ہلکی سی جھلک دکھاتے ہیں۔ ایک یہ کہ انگریزی تہذیب اور اس کے اثرات پر وہ طنز جو اکبر الٰہ آبادی کے ہاں کمال پر نظر آتا ہے اس کی پہلی جھلک ہمیں قلق کے ہاں بھی دکھائی دیتی ہے مثلاً یہ رباعی پڑھیے:

اس عہد میں احتسابِ ایمانی کیا	ابرامِ معاصی کی پشیمانی کیا
ہر دعویِٰ دیں حکم ایکٹ سے ڈسمس	ڈگری ہے کہ بے سود مسلمانی کیا

دوسرا رجحان جو ان کی غزلوں اور دوسری اصنافِ سخن میں نظر آتا ہے، وہ مذہبی عقائد پر بے باکانہ اظہار ہے جو اس قدر کھل کر اس دور میں کسی دوسرے شاعر کے ہاں مشکل سے ملے گا مثلاً یہ دو رباعیات دیکھیے:

(۱)　کہتا ہوں خدا لگتی عقیدے کے خلاف　　ہے تیرا خطا وار سزاوارِ معاف
ہے رحم ہی شایانِ خدائی تجھ کو　　انصاف یہی ہے کہ نہ کرنا انصاف

(۲)　عمداً مجھے ناراض رضا نے چاہا　　ہر قضیے کو برعکس قضا نے چاہا
اس بت کے سبب سب ہی کو ضد ہے مجھ سے　　جو میں نے نہ چاہا وہ خدا نے چاہا

قلق نے کم و بیش جملہ اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ ان کے ہاں غزل، مخمس، مسدس، واسوخت بھی ملتے ہیں اور مرثیہ قصائد، قطعات اور رقعات وغیرہ بھی۔ قادر الکلام اور پختہ مشق ہونے کے باعث وہ ہر صنفِ سخن میں اپنا رنگ جما لیتے ہیں۔ قلق چند جدید رجحانات کے پیش رو ضرور ہیں لیکن وہ خود ان رجحانات کو ضمنی درجہ دیتے ہیں۔

قلق کا ایک ''واسوخت'' بھی تاریخِ واسوخت میں قابلِ ذکر ہے۔ ستر بندوں پر مشتمل اس مثمن واسوخت کی ہیئت و موضوع تو روایتی ہے لیکن جذبے نے اسے پُر تاثیر بنا دیا ہے۔ اس واسوخت میں قلق کی محبوبہ ایک ایسی پردہ نشین ہے جو ان کے گھر آ جاتی ہے۔ جس انداز سے قلق نے اس کا سراپا بیان کیا ہے اس سے پتا چلتا ہے کہ ان کی یہ محبوب محض تخیل کی تخلیق نہیں ہے بلکہ ایک زندہ شخصیت ہے اور عاشق فی الواقع عشق کی آگ میں جل رہا ہے۔ اسی لیے ان کے اظہارِ بیان میں رسمی پن نہیں ہے۔ اس واسوخت کو اُردو کے اچھے واسوختوں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ قلق کی یہ رباعی آج بھی زبانِ زدِ خاص و عام ہے:

اس بزم کی طرفہ میہمانی دیکھی　　ہر چیز یہاں کی آنی جانی دیکھی
جو آ کے نہ جائے پھر، بڑھاپا دیکھا　　جو جا کے نہ آئے وہ جوانی دیکھی

قلق میرٹھی نے جس صنفِ سخن پر زیادہ توجہ دی وہ ''غزل'' ہے۔ اُن کے کلیات میں ۱۶۲ غزلیں ہیں۔ ان کی غزل کے مزاج میں دو پہلو نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ وہ تمام تر دہلوی شاعر ہیں اور لکھنؤ کے رنگِ شاعری سے متاثر نہیں ہوتے۔ دوسرا یہ کہ وہ نہ صرف مومن خاں مومن کے شاگرد ہیں بلکہ ان کے رنگِ سخن کے ایسے پیرو ہیں کہ ان کے اکثر شعر مومن کے سے معلوم ہوتے ہیں۔ بقول مولانا حالی دیوانِ مومن میں دو طرز ملتے ہیں۔ ایک عام اور ایک خاص۔ عام طرز تو وہی ہے جو میر و سودا اور تمام مشاہیر شعرا کا ہے اور ایک طرز وہ ہے جو مومن کی ایجاد ہے۔ جس میں نازک خیالی اور دقت آفرینی رنگ بھرتی ہے اور جس کی وجہ سے مومن مشہور و منفرد ہیں۔ قلق نے مومن کا یہی خاص طرز اختیار کیا اور استاد کی خاص توجہ سے کمال پختگی حاصل کر لی۔ وہ نوجوانی ہی میں بزمِ مشاعرہ میں دوسرے استادوں کے ساتھ ہم طرح ہو کر غزل سرائی کرتے اور سب کو حیرت و تعجب میں ڈالتے۔ [۱۵] ان کی غزلوں کا رنگ مومن کے رنگ سے اتنا مل گیا تھا کہ اسے آسانی سے شناخت کرنا مشکل تھا۔ نوجوانی میں ایسے شعر کہنا قلق کی تخلیقی صلاحیتوں کا منہ بولتا ثبوت تھا جس کا اظہار خود انھوں نے کئی مقطعوں میں کیا ہے:

دیکھیے عہدِ جوانی میں فسوں سازی تری — اے قلق طفلی میں تو پیر غزل خواں ہوگیا

اے قلق پیر کہن سال ابھی سے تو ہوا — کسی نو عمر کو یہ شعر کا آزار نہیں

اور اسے وہ اپنے استاد کا فیض و عطیہ کہتے ہیں:

کس کی نظر سے سیکھے انداز یہ قلق نے — اس سادہ گو کو کس نے جادو بیاں بنایا

قلق نے یہی دقت آفرینی و نازک خیالی شعوری طور پر پیدا کی۔ خود بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے:

سب دقتیں قلق نے سخن میں پسند کیں — بے فکر اپنی عمر کو حاسد بسر کریں

قلق نے دقت آفرینی اپنے کلام میں تو ضرور پیدا کی لیکن اس عمل سے ان کی شاعری بے لطف ہو کر رہ گئی۔ اس بے لطفی کی اصل وجہ یہ ہے کہ نزاکتِ خیال خود قلق کا تخلیقی تجربہ بن کر، جذبہ کے ساتھ، شعر میں نہیں آتا، جیسا کہ عام طور پر مومن کے ہاں پیچیدہ خیال یا نازک خیالی ان کا ذاتی تجربہ بن کر تخلیقی عمل کا حصہ بن جاتی ہے۔ یہ تخلیقی عمل قلق کے ہاں نہیں ہے۔ کہیں وہ رعایتِ لفظی سے معنی پیدا کرتے ہیں جیسے:

رشک باہم ازل سے اول ہے — ایک کی شکل دوسرا نہ ہوا

یہاں قلق نے تصورِ توحید کو تصورِ رشک سے ملا کر معنی پیدا کیے ہیں۔ اسی غزل کے اس شعر میں:

صاف ہاتھوں نے تیرے اُڑ جاتا — خوں مرا طائر حنا نہ ہوا

یہاں طائر حنا کے روایتی تصور اور رعایتِ لفظی سے معنی پیدا کیے گئے ہیں۔ یہی صورت ان اشعار میں ہے:

کس اعتبار پہ جینے کا اعتبار رہا — کس اختیار پہ مرجانا اختیار کیا

دیکھیں گے بتوں کی ہم کجی کو — سیدھا ہے اگر خدا ہمارا

ادائے گرم سے مانا کہ طور کو پھونکا — مگر نہ آیا سلیقہ ہمیں جلانے کا

اس ماہ نے یہ راہ دکھائی تمام شب — بس خواب میں بھی نیند نہ آئی تمام شب

نازک خیالی اور دقت آفرینی کی نوعیت یہاں یہ ہے کہ وہ بال کی کھال نکال کر وہاں معنی پیدا کر دیتے ہیں جہاں بظاہر معنی نظر نہیں آتے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

سر جھکایاں تک کہ جھکنا بھی پشیماں ہوگیا — بارِ عصیاں عاصیوں کا بارِ احساں ہوگیا

مومن کے ہاں زندہ عشقیہ تجربے ہیں، قلق کے ہاں یہ تجربے کمزور اور کم آواز ہیں۔ اُن کا عشق زیادہ تر تصور کے درجے پر رہتا ہے اور جذبہ بھی اسی لیے دب جاتا ہے اور اسی لیے ان کے عشقیہ اشعار مومن کی طرح دل میں نہیں اُترتے۔

نہ یہ ہے نہ وہ ہے نہ میں ہوں نہ تو ہے — ہزاروں تصور اور اک آرزو ہے

اسی لیے ان کی غزل میں وہ لہر اور تیزی نہیں ہے جس سے زورِ طبع پیدا ہوتا ہے۔ ان کا کلام پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ مومن کی دقت پسندی کو ایک پیرو مرید کی طرح شعوری کوشش کے ساتھ برت رہے ہیں جب کہ مومن کے ہاں یہ صفت ان کی اپنی انفرادی نظر کی بنا پر وجود میں آئی ہے۔ حسرت موہانی نے شاید یہی

دیکھ کر کہا تھا کہ "کلامِ قلق کی یہ خصوصیت بعض موقعوں پر اس درجہ حد سے گزر جاتی ہے کہ اُن کی شاعری کو بے لُطف بلکہ کہیں کہیں بے معنی بنا دیتی ہے۔" [۱۶] مثال کے طور پر یہ چند شعر دیکھیے:

جب تک نہ تھی نمود تو اک شکل بود تھی　　درخود گی فروغِ شرر کو شرر سے فیض
جوشِ جنوں میں خضر کو ڈھونڈھوں کہاں قلق　　میں پارہ ہائے جیب ہی کو پیشوا کروں
نہ کیوں کہ پھوٹتے ہی سر کے، بہتی جوئے شیر　　کہ عشق کرتے ہی ناکام، کام لیتا ہے
موسیٰ کو کیوں نہ موجِ تجلی دھکیل دے　　جلوے سے اس کے گل ہوئی مشعل شعور کی
لگائے ان کے پر اس نے ہی مجھ تک　　لپٹ جا مدعی تیغ رواں کو

لیکن جہاں وقت آفرینی اور نازک خیالی کو وہ اپنے تجربے کا حصہ بنانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں وہاں ان کے اشعار لَو دینے لگتے ہیں مثلاً یہ دو تین شعر پڑھیے:

سایے سے میرے ضعف و نحافت کے ہے نفور　　اُس طبع نازنیں پہ نزاکت گراں ہے اب
دیکھا جو صبح ماہ کو تھا زرد، کیا کہیں　　تھی بے حجاب جلوہ نمائی تمام شب
مومن کی طرح ہجر کا کھٹکا رہا قلق　　وہ آئے تو بھی نیند نہ آئی تمام شب

مومن اور قلق کے کلام کے فرق کو محسوس کرنے کے لیے دو ہم طرح غزلوں کے یہ دو دو شعر دیکھیے جن میں شاگرد اور استاد دونوں نے ایک ہی قافیہ استعمال کیا ہے۔ پہلے قلق کے یہ دو شعر پڑھیے:

طرز فروتنی ہے بد آموز سرکشی　　کیوں تیز برق ہو جو مرا آشیاں نہ ہو
اے چرخ، گر ہمیں کو کیا تو نے انتخاب　　کر وہ ستم پسند کہ پھر جاوداں نہ ہو

اب مومن کے یہ شعر پڑھیے:

تر کر دیا ہے ابر بہاری نے اس قدر　　بجلی گرے تو گرم مرا آشیاں نہ ہو
مومن بہشت و عشقِ حقیقی تمھیں نصیب　　ہم کو تو رنج ہو جو غم جاوداں نہ ہو

اب اس فرق کی تفہیم کے لیے پہلے قلق کے یہ دو شعر پڑھیے:

نازل ہو آسماں سے بلا پاس اگر نہ ہو　　یہ وہ دعا نہیں ہے کہ کچھ بھی اثر نہ ہو
طولِ شبِ فراق کا شکوہ نہ کیوں کریں　　زلفِ دراز اور بھی آشفتہ تر نہ ہو

اور اب اسی زمین میں مومن کے یہ دو شعر پڑھیے:

صد حیف سینہ سوز فغاں کا اگر نہ ہو　　یاں جان پر بنے ترے دل میں اثر نہ ہو
ہیں آرزو سے مرگ کی بے التفاتیاں　　جینا مرا محال تو دشمن اگر نہ ہو

مومن کے ہاں خیال آئینے کی طرح شفاف ہے اور ان کے اپنے تخلیقی تجربے کی بنا پر جذبہ بھی شامل ہے۔ زورِ طبع سے اظہار میں بے ساختگی پیدا ہو گئی ہے۔ قلق کے ہاں، اظہار بیان کے دبے دبے پن کی وجہ سے، خیال شفاف نہیں ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ خیال کنّی کاٹ کر اپنا دامن بچا رہا ہے۔ قلق کے ہاں نہ صرف ایک آنچ

کی کسر کا احساس ہوتا ہے بلکہ اظہار میں وہ زورِ طبع نہیں ہے جو مومنؔ کا نشانِ عظمت ہے اور ان ہی وجوہ کی بنا پر قلق کے شعر اُترے اُترے سے معلوم ہوتے ہیں حالاں کہ قلق کے دونوں شعروں کے معنی مومن سے مختلف ہیں اور ایک نیا پہلو سامنے لاتے ہیں۔ قلق کے شعروں کو اگر مومن کے کلام میں ملا دیا جائے تو بظاہر وہ مل تو جائیں گے لیکن رنگِ مومن سے آگے نہیں جائیں گے اور مومن کے کم تر شعروں کے ساتھ ہی پڑے رہ جائیں گے۔ قلق ساری عمر رنگِ مومن کی پیروی کرتے رہے لیکن جب اور جہاں نازک خیالی اور دقت آفرینی قلق کے ہاں ان کا اپنا تجربہ بن کر نمایاں ہوتی ہے وہاں قلق کی انفرادیت بھی نمایاں ہونے لگتی ہے اور ایک الگ پن سامنے آتا ہے۔

یہ شعر دیکھیے جن کو پڑھنے سے اندازہ ہوگا کہ پیرویٔ مومن قلق کے ہاں کیا کیا صورتیں اختیار کرتی ہے۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں الگ سی تازگی محسوس ہوتی ہے۔ جن میں نازک خیالی بھی ہے اور دقت آفرینی بھی۔ یہاں مومن کا رنگ قلق کے اپنے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر جب ان کا اپنا تجربہ بنتا ہے تو جذبہ بھی زورِ طبع کے ساتھ شامل ہو جاتا ہے اور اظہار بیان بھی شفاف ہو جاتا ہے۔ قلق طرزِ مومن کی پیروی کرتے ہوئے بھی مضامین اپنے لاتے ہیں اور یہی وہ انفرادیت ہے جو قربان علی سالک کے ہاں نہیں ہے لیکن قلق کے ہاں موجود ہے۔ یہ وہ شعر ہیں جو مومن کے طرز میں ہونے کے باوجود قلق کے اپنے رنگ کے شعر ہیں۔ یہاں وہ طرزِ مومن میں جذب ہو کر نہیں رہ جاتے بلکہ اپنے الگ وجود کو تخلیقی سطح پر سامنے لاتے ہیں۔ یہاں قلق کی آواز مومن کی آواز سے الگ ہونے لگتی ہے اور اردو غزل کے سامنے نئے امکان کا دروازہ کھول دیتی ہے۔ اس امکان سے ہمارے غزل گو آج بھی فیض اُٹھا سکتے ہیں۔ یہ اشعار پڑھیے جن سے میری بات کی توثیق ہوگی:

نہ مجھ کو دوش پر تا گور لے جائے نہ موت آئے　　یہ کس کام آئے گی کچھ بے کسی سے ہو نہیں سکتا
وعدۂ وصل سے ہم شاد تھے ورنہ ظالم　　تجھ کو نا چار شبِ ہجر میں آنا ہوتا
وہ ہی میں، وہ ہی فلک، وہ ہی عدو، وہ ہی نصیب　　جانے کیا حادثہ ہے، کیوں وہ مرے گھر آیا
بدگماں تجھ کو بھی ہے خانہ تلاشی منظور　　جب چلا تیر مرے دل ہی کے اندر آیا
گر فلک تجھ کو خوار ہونا تھا　　میرا مشتِ غبار ہونا تھا
زندگی اپنی اک اندازِ غلط ہے گویا　　سہوِ کاتب مری تقدیر کا عنواں ہوگا
کہ زیرِ آسماں تھے، گئے زیرِ خاک تھے　　رہنے کی جا کہیں بھی ہمارا مکاں نہ تھا
گلی سے اپنی ارادہ نہ کر اُٹھانے کا　　ترا قدم ہوں نہ فتنہ ہوں میں زمانے کا
آتا نہیں ہے کوئی بھی مدت سے زلزلہ　　دیوانہ تیرا حیف بہت ناتواں ہے اب
لے گا کیا وادیِ وحشت سے تُو الٹا پھر کر　　کہ وہیں جاتا ہے ہر سمت سے رستا پھر کر
سر پھوڑنا دلیلِ محبت نہیں ہے کچھ　　شیریں نہ تھی، شبیہ تو تھی کوہ کن کے پاس
کس کے دامن کے پکڑنے کی بڑھی ہے امید　　ہاتھ آ جاتا ہے اکثر جو گریباں کی طرف

فلک و مدعی و یار و اجل — سب بھلے ہیں مگر برا ہے عشق

کیا جانیے قلق کی ثقاہت کو کیا ہوا — سینے پہ اس کے ہاتھ تھا اور لب پہ ہائے دل

ان کو تم چاہتے ہو آپ کو ہم چاہتے ہیں — لائق رحم ہیں فرمایئے اغیار کہ ہم

میں رازداں ہوں یہ کہ جہاں تھا وہاں نہ تھا — تو بدگماں ہے وہ کہ جہاں ہے وہاں نہیں

تو نے دیکھا ہی نہیں تجھ میں جو دیکھا ہم نے — آج تک تجھ کو بھی ہم تجھ سے چھپا رکھتے ہیں

جھوٹی قسموں سے کیا قتل عجب معرکہ ہے — مجھ سے لڑتے ہیں مرے سر کی سپر رکھتے ہیں

ناز و انداز و ادا چشم و نگاہ و عشوہ — سبھی دلدار ہیں اور کوئی بھی دلدار نہیں

ہے طرزِ محبت ہی دل آشوب و گرنہ — کچھ بات عداوت کی نہ تم میں ہے نہ ہم میں

دل اس پہ ہے نثار میں دل پر نثار ہوں — حیرت کا اپنی آپ ہی آئینہ دار ہوں

میں غیر تو نہیں کہ نہ دوں جان ہجر میں — اے مرگ آ ترا ہدفِ انتظار ہوں

وقتِ غم صبر و خرد تاب و تواں کا کیا کام — یہ وہ احباب ہیں جول کے دغا کرتے ہیں

عمرِ دراز خضر سے معلوم ہوگیا — کوتاہیِ وصال کسی طرح کم نہیں

یاں اک قدم اُٹھے تو جھکے سر ہزار بار — کچھ سیرِ دیر دورۂ طوف حرم نہیں

کوئی آوارہ مل جائے تو پوچھوں — کدھر سے آیا ہوں جاتا کہاں ہوں

ہوئی محال انھیں اور مجھے سبک دوشی — میں ان کی تیغ کو وہ میرے سر کو دیکھتے ہیں

امید کچھ گھٹے تو بڑھا دوں ترا خیال — آغوشِ تنگ غیر میں جا ہی کبھو نہ ہو

میں اور بزمِ غیر میں آنا ترے لیے — اندھا ہوا ہوں شوق میں لینا بڑھا کے ہاتھ

زلیخا بے خرد، آوارہ لیلیٰ، بد مزہ شیریں — سبھی مجبور ہیں دل سے، محبت آ ہی جاتی ہے

اللہ رے جوشِ اشک و بے تابیِ جدائی — بجلی سی کوندتی ہے بادل سا چھا رہا ہے

قلق پختہ گو، قادر الکلام، مشاق اور فطری شاعر ہیں۔ واضح رہے کہ نازک خیالی اور دقت آفرینی کا نئی نئی تراکیب و مرکبات سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ مومن اپنے خیال یا احساس کو، اظہار کی سطح پر صاف و شفاف بنانے کے لیے، نئی نئی تراکیب وضع کرتے ہیں۔ مومن کے شاگردوں اور خصوصاً نسیم دہلوی کے ہاں بھی نئی نئی تراکیب استعمال میں آئی ہیں۔ یہی صورت قلق میرٹھی کے ہاں ملتی ہے مثلاً یہ چند تراکیب و مرکبات دیکھیے:

''جاسوس دام، کحلِ دیدۂ پروانہ، گراں باری حسرت، کشتۂ ذلتِ وفا، تہمت واماندگی، شعلۂ برقِ فغاں، حصول ہستی الفت، گوشۂ دامان رحم، تیرِ ہم آغوشیِ اعداد، داغ زرافشاں، ہلاکِ شیوۂ اندازِ دشمن، سودا فروش زلف، رلِ خوابِ حریفاں، بے خودیِ رقصِ بسمل، رم دشتِ وحشت، ہجوم ماتم عمر رواں، غبارِ کاروانِ مور، عشرت رفتہ، بیگانہ ادائی، زہد لباسی، معجزہ اندازو غیرہ۔''

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ''جواہرِ منظوم'' انگریزی نظموں کے اردو تراجم کا پہلا مجموعہ ہے جو ۱۸۶۴ء میں گورنمنٹ

پریس الہ آباد سے شائع ہوا اور جس کا ذکر گارساں وتاسی نے اپنے ''خطبات'' میں بھی کیا ہے۔ اس اعتبار سے قلق جدید اردو شاعری کے پیش رو بھی ہیں اور طرزِ مومن کے ایک ایسے نئے امکان کو بھی اُبھارتے ہیں جس سے جدید غزل گو آج بھی اپنی غزل کا چراغ روشن کر سکتے ہیں:

رگِ خوابِ حریفاں کاوشِ نشتر سے کیا واقف　　　قلق یہ معنیِ باریک تیرے کیا کوئی سمجھے

قلق کی زبان میں بعض استعمال ایسے آئے ہیں جو آج متروک ہو گئے ہیں۔ ساتھ ہی بعض الفاظ اس طرح اور ایسے بھی استعمال ہوئے ہیں جو ان کے اپنے دور میں بھی درست نہیں تھے۔ حسرت موہانی کا خیال ہے کہ ''صحتِ زبان کی جانب نہ مومن کو کوئی خاص توجہ تھی، نہ قلق کو۔'' [۱۷]

قلق کے کلام میں غرابتِ الفاظ کی مثالیں ناسخ سے کم لیکن خاصی تعداد میں ملتی ہیں۔ وہ عربی و فارسی کے عالم تھے۔ ضرورت شعری کے لیے ان زبانوں کے ایسے الفاظ بلا تکلف استعمال کر لیتے ہیں جو غریب ہیں مثلاً

ستراو:　　ـ لیلیٰ کا فرق بنا ستراو آشیاں کا
　　　　ـ برق خود ستراو صحنِ باغ میں ہو جائے گی
حدوت:　　ـ آفات کا حدوت ہے تقلیدِ وضع سے
نحافت:　　ـ سایے سے میرے ضعف و نحافت کے ہے نفور
حمرت:　　ـ حمرتِ لب کا ماجرا ہے ہے
بحت:　　ـ فانی بحت میں ہے تو ہی یا باقی
خلطہ:　　ـ جس سے ہمیں ضد تجھے اُسی سے خلطہ
شکنج:　　ـ پیشانیِ ادب میں چین و شکنج کب تک
وھب:　　ـ اے قلق وھب ہے تجھ کو گویا
بدشرابیاں:　　ـ وصل کی بدشرابیاں ہیں یاد
ناتجربہ:　　ـ وہ خود ناتجربہ ہے کیا کرے درماں مرا عیسیٰ
تیمار:　　ـ چشمِ بیمار کا گویا کوئی تیمار نہیں
بے خطائی:　　ـ بے خطائی نے کیا قتل خطا سے پہلے
غم زدائی:　　ـ غم زدائی میں غم فزا کیا کچھ

بعض اشعار میں تذکیر و تانیث آج سے مختلف ہیں:

ایجاد:　　ـ رمزِ ہستی دہنِ ہوش رُبا کا ایجاد
یادگار:　　ـ بنایا کس کے تغافل کا یادگار مجھے
سانس:　　ـ وہ سانس کون سی ہے جو شمشیر دم نہیں

انگرکھا: ۔ انگرکھا مجھ کو بھیجی ہے اکبر نے سوزنی

مرگ: ۔ دل توڑ گیا مرگِ غلامِ احمد

بعض قدیم الفاظ کا استعمال:

واں: ۔ افسوس تجھ پہ ناداں یاں کا ہوا نہ واں کا

یاں: ۔ رحم بن جاتی ہے واں صورتِ عصیاں ڈر کر

۔ کعبہ بن جاتی ہے یاں شکل کلیسا پھر کر

۔ یاں واں ادھر ادھر یوں ہی گر پڑ کے کی بسر

لیکن یاں واں کے ساتھ یہاں وہاں بھی استعمال ہو رہے ہیں لیکن کم کم:

۔ مجھ کو یہاں بگاڑا اور اس کو واں بنایا

۔ ہم نہ کہتے تھے قلقؔ رُسوا وہاں ہو جائے گا

۔ اور وہاں پر ہر قدم محشر کا رہ زن ہو گیا

اسی طرح یہ چند الفاظ اور دیکھیے:

تلک: ۔ کب تلک پردہ دری دیکھا کرے اس کی کوئی

کبھو: ۔ اس تغافل کا ٹھکانا ہے کبھو جائیں گے آپ

۔ آغوشِ تنگِ غیر میں جا ہی کبھو نہ ہو

لیکن ساتھ ہی ''کبھی'' کا استعمال بھی ملتا ہے:

۔ کھلتا نہیں کبھی نہ کبھی صاف ہی رہے

موا: ۔ مرتے موا قلق پر آزار کچھ نہ پایا

۔ مرتے کے لیے قلق موا ہے کوئی

بل بے: ۔ بل بے نرغہ نہ پھری چشمِ تمنا پھر کر

آوے: ۔ وہ سنگ دل انگشت بدنداں نظر آوے

جاوے: ۔ نہ بڑھا جاوے کہیں آگے وفا سے

ہووے: ۔ کیا جانیے کیا ہو جو نہ ہووے غفلت

رہویں: ۔ سرمۂ دیدۂ نگراں رہویں/ ہمدم یادِ عزیزاں رہویں

حواشی:

[۱] قلق میرٹھی: حیات اور کارنامے، ڈاکٹر جلال انجم، ص ۱۸، دہلی ۱۹۸۷ء

[۲] تقریظ الطاف حسین حالی، کلیاتِ قلق مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۵۶۷ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۳] ایضاً

[۴] ایضاً، ص ۵۶۸

[۵] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، جلد دوم، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، ص ۲۹۹ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۶] کلیات قلق، تقریظ از الطاف حسین حالی، ص ۵۶۹ بحولہ بالا

[۷] خطباتِ گارساں دتاسی (اردو ترجمہ)، ص ۵۲۸، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء

[۸] انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ، حسن الدین احمد، ص ۱۱۷، ولا اکیڈمی حیدرآباد ۱۹۸۴ء

[۹] حیات وکلیات اسمٰعیل مرتبہ محمد اسلم سیفی، ص ۲۷-۲۸، ویال پرنٹنگ پریس دہلی ۱۹۳۹ء

[۱۰] انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ، بحولہ بالا ص ۳۶-۳۷

[۱۱] ایضاً، ضمیمہ ص ۵۳

[۱۲] سازِ مغرب، جلد اول مرتبہ حسن الدین احمد، ص ۱۱۹، حیدرآباد دکن

[۱۳] گلشن بے خار، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق، ص ۲۲۳ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۴] بحر الفصاحت، حکیم محمد نجم الغنی خاں، ص ۴۹، مطبع نول کشور لکھنؤ، ۱۹۲۷ء

[۱۵] تقریظ (فارسی) از الطاف حسین حالی، کلیات قلق مرتبہ کلب علی خاں فائق رامپوری، ص ۶۹-۵۶۷ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۱۶] حکیم غلام مولیٰ قلق، حسرت موہانی، مطبوعہ اردوئے معلیٰ، شمارہ دسمبر ۱۹۱۰ء ص ۳-۱۰

[۱۷] حکیم غلام مولیٰ قلق مرحوم از حسرت موہانی، مطبوعہ اردوئے معلیٰ، شمارہ دسمبر ۱۹۱۰ء ص ۳-۱۰

ساتواں باب

سید نظام شاہ نظاؔم رام پوری

تاریخ شاہد ہے کہ جب بھی دلی اُجڑی ہندوستان کے دوسرے شہر اہلِ دہلی سے آباد ہو گئے۔ اٹھارویں صدی میں دلی کے اجڑنے پر لکھنؤ آباد ہوا۔ انیسویں صدی میں دلی اُجڑی تو قرب وجوار کے شہر اور ریاستیں شاداب ہو گئیں جن میں الور، جے پور اور رام پور وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔ نوابینِ رام پور نے اپنا دربار سجانے کے لیے نہ صرف شعرائے دہلی کو اپنے ہاں بلایا بلکہ لکھنوی شعرا، داستان گویوں اور داستان نویسوں کی بھی سرپرستی کی۔ ان شعرا میں جہاں اسد اللہ خاں غالب، رحیم الدین حیاؔ اور داغ دہلوی کے نام آتے ہیں وہاں لکھنوی شعرا میں مظفر علی اسیر، امداد علی بحر، منیر شکوہ آبادی، امیر مینائی اور جلال لکھنوی کے نام آتے ہیں۔ ان کے علاوہ وہ شعرا بھی تھے جو خود سر زمینِ رام پور سے اُبھرے اور ایسے طرز اور رنگ کی شاعری کی جسے رام پور سے مخصوص کیا جا سکتا ہے۔ ان شعرا میں ممتاز نام نظام رامپوری کا ہے جن کے رنگِ سخن نے نہ صرف مقامی شعرا کو بلکہ دہلی و لکھنؤ سے آنے والے شعرا کے رنگِ سخن کو بھی متاثر کیا جن میں داغ دہلوی بھی شامل ہیں اور لکھنوی امیر مینائی بھی۔

سید نظام شاہ نظام رامپوری (۱۸۲۳ء-۱۸۷۲ء) کا خاندان کئی پشت سے رام پور میں آباد اور اسپ سواروں میں ملازم تھا۔ بعض مقطعوں سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ نظام شاہ کا پورا نام سید نظام شاہ تھا:

در پر کھڑے ہیں اس لیے سید نظام شاہ	محفل میں اپنی ہم کو بلائے کسی طرح
کہتے ہیں دیکھ دیکھ کے رسوائیاں مری	سید نظام شاہ نے رُسوا کیا مجھے

نظام تخلص تھا اور وہ حضرت شاہ عبدالقادر جیلانی کی آل اولاد میں سے تھے جیسا کہ خود بتایا ہے:

دولتِ فقر ہے آل شہِ جیلاں ہوں نظام	اس کی پروا ہے کسے ہاتھ میں زر ہو کہ نا ہو
میں سیدِ خاص ہوں اولاد حضرت شاہِ جیلاں کی	سبھی اس بات سے واقف ہیں کیا ناداں کیا دانا

امیر مینائی نے لکھا ہے کہ پچاس برس کی عمر ہوئی۔ شعبان کی پچیسویں تاریخ بارہ سو نواسی ہجری میں قضا کی" [۱]۔ ۲۵ رشعبان ۱۲۸۹ھ مطابق ۲۹ راکتوبر ۱۸۷۲ء نظام کی تاریخِ وفات ہے جس کی مزید تصدیق اس قطعۂ تاریخ وفات سے بھی ہوتی ہے جو اُن کی قبر کے کتبے پر درج ہے اور جس کے اس مصرع: "میاں نظام گئے ہائے ہائے دنیا سے" [۲] سالِ وفات ۱۲۸۹ھ ہی برآمد ہوتا ہے۔ کلیاتِ نظام مرتبہ قدرت علی خاں

قدرت رام پوری مطبوعہ ۱۳۱۷ھ کی تقریظ میں بھی فیروز رام پوری نے یہی لکھا ہے کہ "پچاس سال کی عمر پائی، ۱۲۸۹ھ میں قضا کی۔ [۳] اور اپنے مرشد کی پائنتی دفن ہوئے۔ اس مصدقہ تاریخِ وفات ۱۲۸۹ھ میں سے پچاس گھٹا دیے جائیں تو سال پیدائش ۱۲۳۹ھ/۱۸۲۳ء برآمد ہوتا ہے۔

سید نظام شاہ نے دستورِ زمانہ کے مطابق عربی فارسی اور علوم دینی کی تعلیم حاصل کی۔ اسپ سواروں کی ملازمت چونکہ موروثی و خاندانی تھی، نظام شاہ بھی سرکار رامپور کے ملازم ہو گئے۔ دس روپے ماہوار تنخواہ تھی۔ احمد علی شاہ (م ۱۸۶۵ء) [۴] اُن کے مرشد اور خود بھی شاعر تھے۔ قیاس کہتا ہے کہ ابتدائی دور میں اپنا کلام "مرشد شاعر" کو دکھایا ہوگا۔ الٰہی بخش بیمار، باشندۂ رام پور، سے بھی استفادہ کیا اور نواب یوسف علی خاں ناظم کی شاگردی بھی اختیار کی۔ امیر مینائی نے لکھا ہے کہ نظام "نواب محمد یوسف علی خاں ناظم...... کے شاگرد رشید ہیں۔ شیخ علی بیمار اور اپنے پیر و مرشد میاں احمد علی مرحوم، احمد تخلص سے بھی مستفید ہیں۔ سرکار میں نوکر تھے۔ قدر دانی سرکار سے موقر تھی" [۵]۔ اپنے مرشد احمد علی شاہ کی وفات کے بعد اُن کی درگاہ کے سجادہ نشیں ہوئے اور بعدِ وفات یہیں دفن بھی ہوئے۔ ایک شعر میں بھی اس کا اظہار کیا ہے:

فقیری میں بھی سجادہ نشیں ہوں اپنے مرشد کا
بتایا ہے مجھے کامل خدا کا نام بتلانا

نظام کے ہاں نو اولادیں ہوئیں۔ آٹھ نو عمری ہی میں مر گئیں۔ آخری اولاد قیصر شاہ ان کی وفات (۱۸۷۲ء) کے وقت ساڑھے تین سال کے تھے [۶]۔ نواب کلب علی خاں کی مدح میں جو قصیدہ لکھا ہے، اس میں یہ اشعار اس بات کی تصدیق کرتے ہیں:

فرزند جو ہوا مرا دو تین سال کا　　ہاتھوں ہی ہاتھ لے لیا اس کو بڑھا کے ہاتھ
آنکھوں کے رنج ایسے سہے ہیں کہ کیا کہوں　　کوٹا ہے پہروں سینے کو کوبہ بنا کے ہاتھ
اب ایک ہے تو دودھ میسر نہیں اُسے　　کہتا ہے کچھ اشاروں سے ہر دم بڑھا کے ہاتھ
کچھ گاؤں کے بسے تھے وہ پہلے ہی بک گئے　　خالی بھی ہو گیا زرِ قسمت اُٹھا کے ہاتھ
ایسے پڑے ہیں صرف تولد کے، موت کے　　رہنے کا بھی مکان بکا میرزا کے ہاتھ

ان اشعار سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ وہ ساری عمر موروثی جائیداد بیچ کر گزارہ کرتے رہے حتیٰ کہ رہنے کا مکان بھی کسی میرزا کے ہاتھ بیچ ڈالا۔ جب رہنے کا مکان بھی بک گیا تو بیوی، اپنے نومولود بچے کے ساتھ میکے جا کر رہنے لگیں اور خود نظام شاہ مختارِ خاص کی حیثیت سے نواب فیض اللہ خاں کے پوتوں اور نواب قاسم علی خاں کے بیٹوں کے مردانے کی ایک کوٹھری میں رہنے لگے [۷]۔

نظام کی ساری عمر تنگ دستی میں گزری جس کا اظہار "بڑھا کے ہاتھ" والے قصیدے میں کیا ہے نیز مدحیہ قطعات اور دوسرے قصائد سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ مالی اعتبار سے وہ ساری عمر پریشان حال رہے۔ اپنی تنگ دستی کا ذکر بار بار اپنے کلام میں کیا ہے:

یاں تو رو دھو کے عمر کاٹی نظام　　دیکھیے حال ہو وہاں کیسا

ہم سا بھی نظام اور کوئی ہوگا جہاں میں　　محروم تمنا ہی رہے ہائے سدا ہم

ضائع نہیں ہوتی کبھی تدبیر کسی کی　　میری ہی خدا یا نہ ہو تقدیر کسی کی

جو کچھ بھی دست رس ہوتی تو ہم کچھ کھا کے مرجاتے

یہ تنگ آئے ہیں جینے سے یہاں تک تنگ دستی ہے

اصغر علی خاں کی مدح میں جو قصیدہ لکھا ہے اس میں یہ شعر آتا ہے:

مجھے کچھ دے خدا اس کے عوض تجھ کو بہت دے گا

دلادے یا کسی سے، ایک ہے دینا یا دلوانا

نظام نے ساری عمر اسی تنگ دستی و افلاس میں گزار دی لیکن وہ اس تہذیب و معاشرہ کے مقبول و پسندیدہ شاعر تھے اور اس زمانے کے رام پور میں اُن کا طوطی بولتا تھا۔ اُن کی وفات کے بعد نواب کلب علی خاں نے سارے مسودات منگوا لیے اور ترتیب دیوان کے لیے فرمایا۔ ''بندگانِ حضور...... نے سب مسودات ان کے جمع فرما کے دیوان ترتیب فرمایا'' [۸] اس دیوان کا خطی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔ اسی دیوان سے امیر مینائی نے وہ انتخابِ کلام کیا ہے جو ''انتخابِ یادگار'' میں شامل ہے۔ اس دیوان کو بنیاد بنا کر اور جو کلام اس کے بعد لوگوں سے دستیاب ہوا اسے ملا کر قدرت علی قدرت رام پوری نے شعبان ۱۳۱۷ھ میں شمس المطابع مراد آباد سے ''کلیاتِ نظام'' شائع کیا۔ خطی نسخے اور مطبوعہ کلیات کی مدد سے کلب علی خاں فائق رام پوری نے ''کلیاتِ نظام'' مرتب کیا جو ''مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا۔ یہ بات یاد رہے کہ خود نظام نے اپنی زندگی میں کوئی دیوان مرتب نہیں کیا اسی لیے اس میں رطب و یابس سب طرح کا کلام موجود ہے۔ فائق رام پوری کے مرتبہ کلیات میں بھی وہ سارا کلام موجود ہے جو قدرت علی قدرت کے دیوانِ نظام میں شامل ہے۔ اس میں وہ کلام بھی شامل ہے جس پر اگر خود نظام رام پوری مرتب کرتے تو ان پر نہ صرف نظر ثانی کرتے اور بعض اشعار خارج بھی کرتے۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ بعض غزلوں میں تین تین اور بعض میں دو دو مقطعے ملتے ہیں۔ مثلاً غزل نمبر ۲۱۱ میں، جس کا مطلع یہ ہے، ایک ساتھ تین مقطعے موجود ہیں:

اس کو گلہ نہیں نہ ہو وعدہ وفا نہ ہو　　اتنا تو ہو کہ رشک مجھے غیر کا نہ ہو

اسی طرح غزل نمبر ۲۱۲ میں بھی دو مقطعے ہیں۔ ایک اور غزل میں دو مطلعے ملتے ہیں اور دونوں مطلعوں کا مصرعۂ ثانی ایک ہے وہ دو مطلعے یہ ہیں:

تنگ آیا ہوں یا خدا توبہ　　دل کا کہنا کروں میں یا توبہ

دل میں خواہش ہے ظاہرا توبہ　　دل کا کہنا کروں میں یا توبہ

''کلیاتِ نظام'' میں یوں تو قصیدے، قطعات اور سہرے بھی شامل ہیں لیکن یہ سب دربار سرکار کی ضرورتوں کو پورا کرتے ہیں۔ نظام بنیادی طور پر غزل اور غزل میں بھی ایک ایسے رنگ کے شاعر ہیں جو نہ صرف ان کے

دور میں مقبول و پسندیدہ بلکہ جس نے نئی نسل کے شعرا کے علاوہ ان شعرا کو بھی متاثر کیا جو دہلی اور لکھنؤ سے رام پور آئے تھے اور جن میں داغ دہلوی، امیر مینائی لکھنوی اور منیر شکوہ آبادی وغیرہ شامل ہیں۔ نظام کی شاعری پڑھتے ہوئے گمان گزرتا ہے کہ میر تقی میر کی سواری کہیں پاس سے گزر رہی ہے لیکن جب ہم سر اُٹھا کر دیکھتے ہیں تو وہ نظر نہیں آتی۔ ان کے کلام میں جو کہیں کہیں میر کے رنگ کا سایہ پڑتا ہے تو وہ بس سایہ ہی ہے۔ نظام کے ہاں، متفرق اشعار کے علاوہ، ایسی غزلیں بھی ملتی ہیں جن کے بیشتر اشعار میں میر کا رنگِ شاعری جھلکتا ہے مثلاً سترہ شعر کی وہ غزل پڑھیے جس کا مطلع یہ ہے:

اجل بھی آئے کہیں انتظار کے بدلے　　شبِ قلق تو ہے روز شمار کے بدلے

اس میں کم از کم سات شعرا ایسے ہیں جو میر کے سے معلوم ہوتے ہیں مگر یہ مشابہت زیادہ تر سطحی ہے۔ میر کے غم کی گہرائی نظام کے ہاں نہیں ہے۔ وہ غم کا بیان تو ضرور کرتے ہیں مگر اس میں ڈوبے نظر نہیں آتے۔ ان کا عشق بھی ادنیٰ قسم کا عشق ہے۔ انھیں میر کا سا عشق کرنا نہیں آتا اور یہ کوئی آسان کام نہیں تھا۔ غم واندوہ کے خیالات اردو شاعری میں عام ہیں اور تھے لیکن جس شاعر نے میر جیسی شاعری کی کوشش بھی کی تو وہ استاد ذوق کی طرح زور مار کر رہ گیا۔ نظام رام پوری نے غم واندوہ کو روایتی طور پر تو نہیں برتا مگر کسی جذباتی اثر کے ساتھ محسوس بھی نہیں کیا۔ ان کے کلام کی سادگی اور لہجے کی نرمی نے پسپا جذبات میں ایک خاص اثر تو پیدا کر دیا ہے جس کی وجہ سے ان کے شعر میر کے سے نظر آنے لگتے ہیں لیکن یہ مشابہت محض طرزِ ادا تک محدود ہے۔ میر کے جذبات کی رفعت، تہ داری اور دل نشینی نظام کے بس سے باہر ہے۔ ان کی شاعرانہ فطرت اور تخلیقی قوت میں وہ زور نہیں ہے جو جذبات اور طرزِ ادا دونوں کو اپنا سکے اور شعر کو بلند ترین درجے پر پہنچا سکے۔ کلامِ نظام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ نظام کا پہلا پسندیدہ رنگ رنگِ میر تھا لیکن جب وہ دربارِ رام پور سے وابستہ ہوئے تو انھوں نے مجلسی اور وصالیہ شاعری کا وہ رنگ اختیار کیا جسے صاحبِ دربار اور اہلِ محفل نے پسند کیا اور دل کھول کر داد دی۔ یہی ان کا جدید رنگِ سخن تھا، جسے وہ خود ''حالیہ شعر'' کہتے ہیں:

حالیہ شعر میرے اس شوخ کو سنائے　　یوں غیر کی زبان سے میرا پیام نکلا

حالیہ شعر سن کے مرے کہتے ہیں نظام　　اب فنِ شاعری میں تجھے بھی کمال ہے

یہ وہ حالیہ شاعری ہے جس میں معاملہ بندی اور وصل و فراق کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور جس میں بدن کی پکار پوری طرح شامل ہے۔ یہ شاعری پست درجے کی شاعری ہے جس میں ابتذال اور کھلا پن وقتی مزا تو دیتا ہے لیکن ذہن پر مثبت خوش گوار اثر نہیں چھوڑتا۔

رام پور کا سماجی و تہذیبی ماحول جاگیردارانہ نظام کا پروردہ تھا۔ انگریزوں کے اقتدار کے بعد ساری سیاسی و فوجی قوت ان کے ہاتھ میں آ گئی تھی اور یہ سب ریاستیں کٹھ پتلی کا درجہ رکھتی تھیں۔ ہندوستان میں جتنے نوابین ورجواڑے تھے وہ کم و بیش سب وہ تھے جنھوں نے اپنی قوم کی جنگِ آزادی کے خلاف انگریزوں کا ساتھ دیا تھا۔ ان ریاستوں میں وہی نظام، وہی قدریں، وہی رسوم و رواج، وہی طور طریقے، وہی ادب آداب

رائج تھے جو مغلوں کے سیاسی نظام کے نتیجے میں پیدا ہوئے تھے اور گردش زمانہ کے ساتھ، اندر سے کھوکھلے اور بے جان ہو کر، زندگی کو آگے بڑھانے والے دھارے سے کٹ کر الگ ہو گئے تھے۔ اب یہ ریاستیں، انگریزوں کی نگرانی و سرپرستی میں کسی حملے کے خوف سے آزاد ہو کر، عیش و آرام کے ساتھ زندگی بسر کر رہی تھیں۔ اس عیش پرستی کے تقاضوں نے ایسی ضرورتوں کو جنم دیا جس میں ''طوائف'' مرکزی حیثیت اختیار کر لیتی ہے جس سے بدن کے ساتھ رقص و موسیقی کی ضرورت بھی پوری ہوتی تھی۔ شریف زادیاں گھر کی چار دیواری میں پردہ نشین تھیں اور پردہ اتنا سخت تھا کہ عورت کی جھلک بھی نہیں دیکھی جا سکتی تھی۔ کسی عورت کا کسی مرد سے بات کرنا قیامت کی رسوائی و بدنامی کا باعث تھا۔ اردو شاعری میں ''روزنِ دیوار''، ''نامہ بر''، ''قاصد'' اور ''پردہ نشین'' کے کنایے اسی اندازِ نظر کو بیان کرتے ہیں۔ ایسے میں کسی پردہ نشین سے عشق کرنا گویا مصیبتوں کے پہاڑ سے ٹکرانا تھا اور اسی لیے ''پردہ نشین'' محبوب کی تسخیر کے لیے تعویذ گنڈے کیے اور چلے کھینچے جاتے تھے:

خود چلے آئیں گے وہ اک دن نظاؔم کوئی چلہ تو پئے تسخیر کھینچ

اس پردہ نشیں پر ہوں نظاؔم اب تو فدا میں آنکھوں کو کروں روزنِ دیوار کے صدقے

لے دے کر طوائف کے کوٹھے کھلے تھے اور طوائف ہی سے کھل کر ''عشق'' کیا جا سکتا تھا۔ انیسویں صدی میں یہی طوائف اصل محبوب ہے اور اسی لیے یہ محبوب، مثنوی ''زہرِ عشق'' کی سوداگر زادی کے برخلاف، بے وفا بھی ہے اور جفاجُو بھی۔ ظالم و سفاک بھی ہے اور کسی ایک کی ہو کر نہیں رہ سکتی۔ جیسے جیسے ''طوائف'' کا یہ ادارہ جڑ پکڑتا گیا سارا معاشرہ اسی رنگ میں رنگتا چلا گیا اور ادب و شاعری اسی سماجی و تہذیبی رجحان کی ترجمانی کرنے لگی۔ معاملات کی شاعری اور خواہش کا کثرت سے بیان اسی کا نتیجہ ہے۔ نظاؔم نے اسی دھارے سے اپنی شاعری کو غسل دیا اور انھیں پہلوؤں کو موضوعِ سخن بنایا۔ نواب حضور بھی اسی رنگ کو پسند کرتے تھے۔

نظام کی شاعری وصل باز عاشق کی شاعری ہے۔ اس میں شوخی و لطف تو ہے لیکن تہ داری نہیں ہے۔ وہ ''معاملہ'' کی شاعری ہے جس میں محبوب کی اداؤں اور معاملات کو طرح طرح سے بیان کر کے لطف پیدا کیا جاتا ہے۔ جب داغ رام پور آئے تو نظام کا رنگِ سخن وہاں کی فضا پر چھایا ہوا تھا اور دربار سرکار کے ساتھ عوام میں بھی مقبول تھا۔ داغ نے اسی رنگ کو قبول کر کے اسے وہ صورت دی جو آج داغؔ کی پہچان ہے اور جس سے وہ باتیں، وہ شوخی اور چھیڑ چھاڑ، جو نجی محفلوں اور صحبتوں میں مزے لے لے کر بیان کی جاتی ہے، شاعری کا جزو بن گئیں۔ نظام کے اسی رنگِ سخن اور داغ کے اضافے نے نئی نسلوں کے ذہنوں کو کھول کر جدید خیالات کو قبول کرنے کا راستہ ہموار کر دیا۔ اس سے وہ فضا تیار ہوئی جس سے پردے میں بند عورت کو آزاد کرایا جا سکتا تھا۔ اردو میں رومانوی تحریک یا اختر شیرانی کی سلمیٰ و عذرا سے عشق کی شاعری، نظاؔم اور داغؔ کی شاعری سے پیدا ہونے والی آزاد فضا کا نتیجہ تھی۔

نظام کا محبوب بھی طوائف ہے جس سے پردہ نشین محبوب کے برخلاف ملا جا سکتا ہے، باتیں کی

جاسکتی ہیں اور گھر پر بھی بلایا جاسکتا ہے۔ وہ شراب بھی پیتا ہے اور پان بھی کھاتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے جن سے نظام کے محبوب کی تصویر سامنے آتی ہے:

وہ جھروکے میں جو آجائیں تو اتنا پوچھوں　　بستر اپنا پسِ دیوار کروں یا نہ کروں
تنگ آ کے نظام اس کا شب وصل یہ کہنا　　خیر آج تو بس میں ترے، ہم آئے ہوئے ہیں
نظام آتی ہے اس منھ سے کیا دمِ بوسہ　　وہ کچھ تو پان کی بو اور کچھ شراب کی بو
مل جل کے ترے جسم میں بو ہوگئی کچھ اور　　ہوتی ہے صبا اُترے ہوئے ہار کے صدقے
اس بناوٹ کا دکھانا ہمیں، پھر کیا حاصل　　آج کی رات کہاں دیکھیے مہماں ہوں گے

یہ ہے وہ محبوب جس سے نظام اپنی شاعری میں مخاطب ہیں۔ اس تہذیبی فضا میں ہر بوالہوس نے عشق پرستی کو شعار بنایا تھا۔ وہ عشق جو میر یا درد کی شاعری میں نظر آتا ہے، یہاں ناپید ہے۔ طوائف محبوب سے عشق و عاشق کی باتیں، اس کے حسن و اداؤں کا بیان، شوخی اور چھیڑ چھاڑ یہی موضوعِ کلام ہے۔ یہ عشق بدن تک محدود ہے۔ وصل ہی مدعائے عشق ہے:

ہاتھ رکھتے ہی یہ عالم ہے کسی کی ران پر　　جیسے مچھلی پکڑے ماہی گیر اپنے ہاتھ سے
جو بوسہ دیتے ہیں تو لب بچاتے ہیں لب سے　　لپٹتے بھی ہیں تو سینہ چرا کے سینے سے
ہوئے نمود جو پستاں تو شرم کھا کے کہا　　یہ کیا بلا ہے جو اُٹھتی ہے میرے سینے سے
غضب ہاتھا پائی کا ہے لطف ہوتا　　کوئی ان کی چوڑی اگر ٹوٹتی ہے
حجت نکالی خوب یہ تکرار کے لیے　　سوتے میں بوسے کیوں مرے رخسار کے لیے
منھ جو جالی کے دوپٹے سے چھپا　　جال میں پھنس کے ادا لوٹ گئی

لکھنؤ کے شعرا نے، ناسخ کے زیر اثر، عشق کو اپنی شاعری سے خارج کر کے، حسن کو مرکز و محور بنایا تھا۔ یہ اسی رجحان اور معاشرتی تقاضوں کا اثر ہے جو کم و بیش سارے معاشروں میں یکساں طور پر پایا جاتا ہے۔ حسن کے تعلق سے نظام کے ہاں بھی وصل کے نقشے ہیں، خواہشِ وصل کا بیان ہے اور اس بیان میں وہ مزا ہے کہ اہلِ محفل تخیل و تصور میں ہونٹ چاٹتے رہ جاتے ہیں۔ وصل کے نقشوں سے نظام کی شاعری بھری پڑی ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

وہ کسمسا کے شب وصل اس کا کہنا ہائے　　لے اب تو چھوڑ مجھے تو نے خوب پیار کا
یوں اوڑھے لپیٹے رہو، پر منھ تو دکھاؤ　　اب وصل میں بھی شرم کا پردا نہیں اُٹھتا
جگایا تھا کس نے سحر تک تمھیں　　یہ کس کی خطا ہے اِدھر دیکھنا
کسی کے ساتھ سونا وصل کی شب یاد آتا ہے　　وہ انگڑائی عجب اک ناز سے منھ پھیر کر لینا
پھر بھی اللہ یہ دن مجھ کو دکھائے گا کبھی　　اس کا سونا شب وصل اور وہ جگانا میرا

باتوں باتوں میں کئی ایسے شبِ وصل نظام ‏— سمجھے ہم شام سے بجتا ہے گجر آج کی رات
فرمایئے اس بات کو اب کیا کوئی سمجھے ‏— کیوں مجھ کو سناتے ہو کہ دُکھتی ہے کمر آج
ہائے وہ مجھ سے بگڑ کر اس کا کہنا وصل میں ‏— میں نہ سمجھا تھا کہ ایسا کچھ یہ ہوگا وصل میں
وہ ابھری ابھری چھاتیاں وہ سینہ صاف صاف ‏— دریا میں ہے حباب کہ دریا حباب میں
لپٹ کے وصل کی شب تم جو ساتھ سوئے تھے ‏— بسی ہے جسم میں اب تک مرے جناب کی بُو
اب آؤ مل کے سو رہیں تکرار ہو چکی ‏— آنکھوں میں نیند بھی ہے بہت رات کم بھی ہے
وہ تنگ آ کے شبِ وصل اس کا کہنا ہائے ‏— ستا لو خیر ہمیں اپنی اپنی باری ہے

نظام کی شاعری کا ایک حصہ تو بیانِ وصل پر مبنی ہے جسے وہ مجلسی ضرورت کے تحت نئے نئے پہلو نکال کر اور مزے لے لے کر بیان کرتے ہیں۔ ان کے کلام کا ایک حصہ وہ ہے جس میں محبوب کی اداؤں اور اس کے حسن و جمال کو بیان کیا ہے۔ یہی دونوں حصے جب زبان کے استعمال کے ساتھ مل جاتے ہیں تو نظام کا رنگِ شاعری تشکیل پاتا ہے۔ یہ شاعری یقیناً اعلیٰ درجہ کی شاعری نہیں ہے لیکن اپنے زوال پذیر سماج کی موجود صورت حال کی ترجمانی اور نمائندگی ضرور کرتی ہے۔ یہ چند شعر دیکھتے چلیے:

کچھ گراں بارئ غم میں نے جو لکھی تھی نظام ‏— بوجھ نامے کا نہ قاصد سے اُٹھا، بیٹھ گیا
ایسے کو شبِ وصل لگائے کوئی کیا ہاتھ ‏— ہر بار جھٹک کر جو کہے تونے ترا ہاتھ
اس دستِ نگاریں کو ذرا میں نے چھوا تھا ‏— کس ناز سے کہنے لگے اُف چھوڑ، گیا ہاتھ

نظام شعوری طور پر جنسی سنسنی سے لطف پیدا کرتے ہیں۔ یہ رنگِ سخن رنگین کی ''ریختی'' اور ان کی ''نیلی شاعری'' کے درمیان کی چیز ہے۔ ریختی میں عورت کے جذبات عورت کی زبان میں بیان کیے جاتے ہیں۔ نظام کی اس شاعری میں مرد کے جنسی جذبات، مرد کی زبان میں، مٹھاس اور لطف کے ساتھ، سادہ لیکن دل نشین زبان میں بیان کیے جاتے ہیں۔ یہ چند شعر اور پڑھیے جن میں ادابندی کو جنس سے اور جنس کو تخیل سے ملایا گیا ہے:

مطلب کی کچھ کہوں تو کہیں منہ اُدھر پھرا ‏— بس بس میں جانتا ہوں نہ بک بک کے سر پھرا
دمِ بوسہ وہ پیار بھی کچھ جتانا ‏— وہ غصہ بھی اس میں مگر تھوڑا تھوڑا
مجھے دو شانہ تم خاموش بیٹھو، آئنہ دیکھو ‏— بتانا آپ کو آتا نہیں زلفِ پریشاں کا
اُف وہ دینا زبان کا منہ میں ‏— ہے ابھی تک مرے مزا منہ میں
انداز اپنا دیکھتے ہیں آئنے میں وہ ‏— اور یہ بھی دیکھتے ہیں کوئی دیکھتا نہ ہو
وہ زانوؤں میں سینہ چھپانا سمٹ کے ہائے ‏— اور پھر سنبھالنا وہ دوپٹہ چھڑا کے ہاتھ

اور یہ شعر تو ضرب المثل ہو گئے ہیں:

انگڑائی بھی وہ لینے نہ پائے اُٹھا کے ہاتھ ‏— دیکھا جو مجھ کو چھوڑ دیے مسکرا کے ہاتھ
دینا وہ اس کا ساغرِ مے یاد ہے نظام ‏— منہ پھیر کر اُدھر کو اِدھر کو بڑھا کے ہاتھ

نظام اداؤں کے بیان کی اپنے شعر میں ایک ایسی تصویر بناتے ہیں جو دلربا و دل کش ہوتی ہے۔ سادہ لفظوں میں اداؤں کی تصویر کشی نظام کا خاص فن ہے جسے مصور اگر اپنی تصویر میں ڈھالے بھی تو لفظوں سے بنائی ہوئی تصویر تک نہ پہنچ سکے۔ یہ مشکل کام تھا جسے نظام نے جذبہ سے ملا کر ایک ایسا منظر اُبھارا ہے جو لطفِ شعر کو دوبالا کر دیتا ہے۔

نظام کی شاعری میں عشق، جنس کی لذت کے ساتھ مخلوط ہے۔ اس میں جو ابتذال ہے وہ اس لیے ہے کہ یہ عشق ہی پست درجے کا ہے اور ایک بہت ہی محدود دائرے میں لطف پیدا کرتا ہے۔ یہ شاعری اسی سطح پر معاشرے کی ''اس'' مجلسی ضرورت کو پورا کرتی ہے جس کی ایک جھلک نظام کی شاعری میں نظر آتی ہے۔ یہی ''ادا نگاری'' جب ذرا پھیلتی ہے تو ''معاملہ بندی'' سے جا ملتی ہے۔ نظام کی شاعری میں ''عشق'' ''بظاہر عشق'' ہے۔ یہ محض مرد عاشق کی جنسی خواہشِ وصل کا اظہار کرتا ہے اور باقی سب رموز و کنایے اور ناز و ادا، بے اعتباری، چھیڑ چھاڑ، بگڑنا، مچلنا وغیرہ وصل کے راستے کی طرف لے جاتے ہیں۔ یہ چند شعر اور دیکھیے تاکہ اس ''بظاہر عشق'' کی نوعیت واضح ہو جائے:

رشکِ عدو سے بھی برا ماننا　یوں ہی کبھی میں نے ہی بے جا کیا

واں گیا بھی نہیں ابھی قاصد　مجھے آنے کا انتظار ہوا

آتے ہی ایسی باتیں نکالیں جو آپ نے　جانے کا قصد آپ کا ہے کچھ ابھی سے کیا

اک بات ایسی کہہ دی کہ ہم مان ہی گئے　قابو میں آ گیا تھا وہ فن سے نکل گیا

مجھ سے تنگ آ کے یہ بولے شبِ وصل　یہ ہی تم ہو تو نہ ہوگا سونا

کہتے ہیں مجھ کو سنا کر جو طبیعت ہے اداس　کسی کم بخت نے جل کر مجھے کوسا ہوگا

سچ ہے تم غیر سے میرے ہی سبب سے روٹھے　ہاں جی ہاں آپ سے ایسا ہی تو ہاں ہونا تھا

مجھ کو نہ تم ستاتے نہ کہلاتے بے وفا　جو کچھ کیا سو تم نے کیا میں نے کیا کیا

کہہ جاتا ہے وہ صاف ہزاروں مجھے باتیں　پھر اس پہ یہ کہتا ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا

اس دم نہ مجھ سے لپٹے کہیں دور تو نہ تھا　کروٹ بدل کے سو رہے جو نیند آئی شب

جب میں کہتا ہوں کب ملیں گے آپ　ہنس کے کہتے ہیں جب ملیں گے آپ

میں اُن سے حالِ دل کہتا ہوں اپنا　وہ کہتے ہیں یہی ہوگا، کہا کر

کہہ نظام اب ترے کیا جی میں ہے کہہ دے مجھ سے
ہائے پوچھے وہ کبھی مجھ سے یہ تنہا ہو کر

ہائے وہ اس کا منانا مجھ کو　اور یہ کہنا کہ مرے یار ہو تم

مطلب تو مری بات کا وہ پائے ہوئے ہیں
منہ پھیر کے چپ سنتے ہیں، شرمائے ہوئے ہیں

یہ لگاوٹ، یہ کرشمہ یہ ادا یہ شوخی
تم ہی منصف ہو تمھیں پیار کروں یا نہ کروں
وہ بگڑے ہیں، رُکے بیٹھے ہیں، جھنجلاتے ہیں، لڑتے ہیں
کبھی ہم جوڑتے ہیں ہاتھ گاہے پاؤں پڑتے ہیں

آنکھیں چرائے بیٹھے ہو کیوں شرم گیں سے تم　　　مجھ سے قسم لو میں نے کسی سے کہا نہیں
اب میں ہوں، تم ہو، کون ہے، کس کا لحاظ ہے　　　کیا اس کا ذکر ہے کہ کوئی دیکھتا نہ ہو
نیند آتی ہے تو سو رہو کیوں اُٹھ کے جاؤں میں　　　ہاں میں نے سن لیا یہ کسی اور سے کہو
روٹھ کر میں اُٹھا تو بول اُٹھے　　　پھر نہ آؤ کبھی جو غیرت ہو
امید خواب میں بھی نہ یوں دیکھنے کی تھی　　　جس پیار سے وہ شب مجھے لپٹا کے سو رہے
تکیہ تو آپ سر کے تلے روز رکھتے ہیں　　　ہاتھ میرے رکھ کے تلے سر کے سوئیے

ہم نے نظام کے کلام سے ''معاملہ بندی'' کے اشعار کو 'ادا بندی' کے اشعار سے الگ کر کے جو دیکھا تو اندازہ ہوا کہ ان کے ہاں ادا بندی زیادہ مزے دار، سنسنی خیز، چٹ پٹی اور پُر اثر ہے۔ اس کے مقابلے میں معاملاتِ عشق قدرے پھیکے ہیں۔ ویسے بھی اگر ''معاملہ'' کو قطعہ کی صورت میں، یا قطعہ بند اشعار یا مسلسل غزل میں بیان کیا جائے تو یہ زیادہ لطف و اثر کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔ غزل کے ایک شعر میں ''معاملہ'' ذرا دب کر رہ جاتا ہے۔ جرأت کے ہاں معاملہ بندی عام طور پر مسلسل غزل یا قطعہ بند اشعار میں ہوتی ہے۔ نظام کے ہاں یہ صرف غزل کے ایک شعر میں آتی ہے اسی لیے وہ لطف و اثر میں جرأت سے آگے نہیں جاتے۔ جس غزل میں انھوں نے معاملہ کو پوری غزل میں پھیلا کر بیان کیا ہے وہ غزل مزے دار و پُر اثر ہو جاتی ہے مثلاً سولہ شعر کی وہ غزل، جس کا مطلع یہ ہے، اس میں معاملے کی کئی صورتیں سامنے آتی ہیں اور ساتھ ہی معاملہ بند شاعر کے عشق کا درجہ بھی متعین ہو جاتا ہے:

اب سچ بھی کہے کوئی تو مجھ کو نہ یقیں ہو　　　یہ تذکرہ ہے اور کا تم ایسے نہیں ہو

اس غزل کے زیادہ تر اشعار میں ایک ایسا طنز ہے جو معاملہ بندی کے ساتھ مخصوص ہے۔ کہیں شعر کے لہجے میں ''واسوخت'' کا لہجہ در آتا ہے۔ اس غزل میں معشوق کا جو کردار ابھرتا ہے وہ بھی پست ہے حالاں کہ مقطع میں اس محبوب کو نظام نے ''پردہ نشین'' کہا ہے۔ نظام کا یہ محبوب فی الواقع طوائف ہے جس کے ساتھ معاملہ بھی ہو رہا ہے اور جس کی اداؤں کو وہ مزے لے لے کر شعر کا جامہ بھی پہنا رہے ہیں۔ معاملہ بندی، جس میں ادا بندی بھی شامل ہے، اردو شاعری کے لیے کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہ میر سوز، جعفر علی حسرت سے ہوتی قلندر بخش جرأت کے ہاں اپنے عروج کو پہنچتی ہے اور زوالِ تہذیب کے اس پست موسم میں نظام پھر سے اسے اپنا کر اپنی اُپج سے اسے مقبول بناتے ہیں اور جب یہ روایت داغ دہلوی تک پہنچتی ہے تو وہ اُسے اپنے مزاج کی انفرادیت سے فن کے درجے پر لے آتے ہیں۔ لاشعوران کا بھی اسی طرف راغب تھا۔ اس طرح معاملات

میں شوخی کا رنگ گہرا کر کے اور وصل کا مزا بڑھانے کے لیے بامحاورہ ٹکسالی زبان اور تیکھے لہجے کا ''کشتہ'' اپنی شاعری کو کھلا دیتے ہیں۔ داغ بھی اسی روایت پر چلتے ہیں جو خود ان کے اور آنے والے زمانے میں مقبولِ عام ہو کر اپنے خاتمے کو پہنچتی ہے۔ نظام اور داغ دونوں اسے نمودِ سحر سمجھ کر، ڈوبتے سورج کی روشنی میں چل رہے ہیں۔ نظام کی شاعری اسی ڈوبتے سورج کی تہذیب کا تماشا ہے جسے مداری نظامؔ ڈگڈگی بجا کر دکھا رہا ہے۔ داغ کے ساتھ یہ مقبولِ عام روایت ختم ہو جاتی ہے اور اقبال کے پہلے مجموعۂ کلام ''بانگِ درا'' کے ایک حصہ میں ظاہر ہو کر سمٹ جاتی ہے اور ''نئی شاعری'' کا سورج مولانا الطاف حسین حالی کی شاعری میں طلوع ہوتا ہے اور اقبال کے ہاں نئے عروج کو پہنچتا ہے۔ جوش ملیح آبادی، فیض احمد فیض، اسرار الحق مجاز اور سردار جعفری وغیرہ وغیرہ اسی نئی شاعری کے نئے نئے روپ ہیں۔ میرزا غالب اسی نئی روایت کے پیش رو ہیں اور اقبالؔ کی فکر کی تہ داری، خیال کی پے چیدگی اور اظہارِ بیان کے سانچے اور سلیقہ فراہم کرتا ہے۔ حالیؔ سے اُٹھنے والی یہ روایت نظام اور داغ کی شاعری سے بالکل الگ اور متضاد ہے۔ اس لیے نظام کی شاعری کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ جدید دور کے موڑ پر کھڑی ہے، صحیح نہیں ہے۔ داغ کی شاعری مختلف اثرات سے مل کر بنی ہے جس میں داغؔ کے منفرد رنگ میں رامپور کے سید نظام شاہ کا اثر، مقبولیت اور رنگِ کلام و بیان شامل ہے۔ روایت یوں ہی رنگ بدلتی ہے اور اسی طرح رنگ بدل کر ماضی کو شامل کر کے وہ حال کو مستقبل سے ملا دیتی ہے۔ یہی وجہ کہ اکثر نظامؔ کے اشعارِ غزل داغِ دہلوی سے منسوب کر دیے جاتے ہیں مثلاً یہ شعر ہی دیکھیے:

غیر سے یوں وصل ہو اور ہم سے یوں فرمائیں آپ
سو رہو گھر جا کے اپنے، دیکھ لینا خواب میں

رکھتے ہماری بات یہ وہ کان ہی نہیں　　سن کر نہ رحم آئے یہ امکان ہی نہیں
حال اُس شوخ سے اظہار کروں یا نہ کروں　　کروں اظہار تو تکرار کروں یا نہ کروں
وہ جھروکوں میں جو آ جائیں تو اتنا پوچھوں　　بستر اپنا پسِ دیوار کروں یا نہ کروں

یہ رنگِ سخن جو نظام کے ہاں نظر آتا ہے کوئی بڑی شاعری نہیں ہے۔ اس کا تعلق دورِ زوال کی اس روایتِ شاعری سے ہے جو آخری سانسیں لے رہی ہے۔ آج اردو شاعری کے ارتقا کا راستہ میر، غالب، حالی، اقبال کا راستہ ہے۔ شاعری کا وہ دھارا، جس میں شاعری کو وصالیہ معاملہ بندی تک محدود کر دیا گیا تھا کچھ عرصے تک بڑے دھارے کے متوازی بہتا رہتا ہے اور پھر وقت کے ساتھ یہ دھارا خشک ہو جاتا ہے۔ نظام اردو شاعری کے اس اصل بڑے دھارے کے شاعر نہیں ہیں جو دوام تک بہتا رہے گا۔

نظام نے زبان کے اچھے شعر نکالے ہیں۔ وہ روزمرہ کی بول چال کے شاعر ہیں اور محاورہ کو پوری صحت و صفائی سے اور سلاست سے استعمال کرتے ہیں جن سے ان کے شعر میں چٹخارا پیدا ہو جاتا ہے۔ شوخ بات جب محاورے کی گود میں بیٹھ کر سلاست اور تیکھے لہجے کے ساتھ بیان میں آتی ہے تو وہ رنگِ سخن اُبھرتا ہے جسے آگے چل کر داغ دہلوی نے فن بنا دیا:

یہ بھی کہتے ہو کہ کیا گزرے گی مجھ پر شبِ ہجر — تمھیں پھر فکر عبث جاؤ جو ہوگا ہوگا
اپنی تو ہوس یہ کہ جو کچھ ہو وہ ابھی ہو — اور لب پہ اُدھر اس کے ادھر کل ہے اُدھر آج
یا خدا خیر ہو کیوں دیر ہوئی قاصد کو — مجھ سے تو کہہ کے گیا تھا ابھی آیا ہو کر
زمین کا کردیا پیوند ہم کو اے ظالم — نہ اب بھی خاک پڑے تیرے آسماں منھ میں
ایسی ہُوں ہُوں کو کون مانے ہے — بولتے کیوں نہیں ہے کیا منھ میں
کہتے ہیں سن کے دوست بھی اب ہے یہ اپنا حال — بس بس سنا سنا یہ کسی اور سے کہو
اس بات کے ملنے کی بھی کچھ پائی گئی بات — قاصد ترے صدقے یہ اگر سچ ہے تو لا ہاتھ
یہ کہنا نظام اب تو سونے دے مجھ کو — کوئی جیٹھے کب تک کمر ٹوٹتی ہے
کچھ اور کہہ لو جو کہنا ہو، میں تو کہتا ہوں — کلام آپ کا اچھا، زبان اچھی ہے

یہ ٹکسالی زبان ہے۔ بامحاورہ اور سلیس ہے۔ اس میں نظام نے شوخی اور تیکھا پن پیدا کرنے کی کوشش کی ہے لیکن جب اس کا مقابلہ داغ کی زبان کی شاعری اور اس کے اظہار بیان سے کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ نظام کے ہاں ایک آنچ کی کسر ہے جسے داغ دہلوی نے پورا کر کے زبان کے اس کینڈے کو فن بنا دیا ہے۔ یہ ٹکسالی زبان داغ کے ہاں مزید نکھر کر، تیکھے لہجے کے ساتھ، اس طرح بیان میں آتی ہے کہ شمال سے لے کر جنوب تک اور مشرق سے لے کر مغرب تک مقبولِ عام ہو جاتی ہے اور ہم داغ دہلوی کو یاد رکھتے ہیں اور نظام رام پوری کو بھول جاتے ہیں۔

نظام کے ہاں جو زبان بیان میں آئی ہے وہ رنگ روپ کے اعتبار سے یقیناً جدید زبان ہے لیکن کئی مقامات پر اس پرانی یا مقامی زبان کا اثر بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً نظام کے ہاں بھی "یاں" ملتا ہے۔

یاں: ع...... جب اپنی خوشی ہو گی جبھی آئیں گے یاں آپ
ع...... قصد اُن کا ہے یاں سے جانے کا
ع...... یاں تو رو دھو کے عمر کاٹی نظام

اسی طرح نظام کے ہاں "واں" کا استعمال عام ہے لیکن دو تین شعروں میں "وہاں" بھی استعمال میں آیا ہے:

واں: ع...... پھر اور واں کا حال سنوں گا میں نامہ بر
ع...... بے دیکھے اُن کے، واں سے پھر آیا ہزار حیف
ع...... اس نام کی بدولت واں سے نظام نکلا

وہاں: ع...... وہاں پر بھی یہی خدا ہو گا
ع...... معلوم کچھ بھی حال وہاں کا نہیں نظام

نظام نے بعض روزمرہ اس طرح استعمال کیے ہیں جو آج نہیں بولے جاتے:

روٹھا دینا: ع...... روٹھا دینا، رُلا دینا، منا لینا، لگا لینا

ع......تم مناتے تو پھر روٹھاتے کیوں

اسی طرح یہ اور چند استعمال دیکھیے جو آج کے روزمرہ کے خلاف ہیں:

اُلٹ گیا: ع...... جب یہ سنا کہ وہ ادھر آ کر اُلٹ گیا

عجب: ع...... آپ سے ہے عجب ملیں گے آپ

میٹنے: (پرانی عورتیں اسے استعمال کرتی تھیں۔ اب سننے میں نہیں آتا)

ع...... ہمارے دل کی حقیقت کے میٹنے کے لیے

میٹوں: ع...... ایسا خودی کو میٹوں وہ حیرت زدہ بنوں

راتیں جگا: ع...... بہت راتیں جگا پائی ہے یہ شب

موئے: ع...... آئے وہ وعدے پہ اور ہم نا امیدی سے موئے

تس: ع...... دیکھو ہم تس پہ آئے جاتے ہیں

جگ اُٹھیں: ع...... شاید نصیب جگ اُٹھیں کچھ اپنے خواب میں

افغاں بجائے فغاں: ع...... فریاد و آہ و نالہ و افغاں کروں نظامؔ

چہ چے: ع...... کسی چہ چے میں دل نہیں لگتا

ملت بمعنی ملاپ، ملن میل جول: ع...... ہے فرق دلوں میں تو سہی غیر سے ملت

چلون بجائے چلمن: ع...... ہم تو دیکھیں تمھیں چلون، کو اُٹھا کر دیکھو

دن بہ دن: ع...... دن بدن اور ہی کچھ حال ہوا جاتا ہے

حیلہ اُٹھایئے: ع...... اب اور سوچ کو کوئی حیلہ اُٹھایئے

آپ سے باہر (بجائے آپے سے باہر): ع...... تو بولے آپ پھر کچھ ہو چلے ہیں آپ سے باہر

دکھے نہ دکھے: ع...... کچھ اور گرد کھے نہ دکھے تو نظر پڑے

ہووے گی: ع...... یا خدا ہووے گی کس طرح سحر آج کی رات

ہووے: ع...... آگے مرا نصیب وفا ہووے یا نہ ہو

ملاوے گا: ع...... کبھی تو تم سے مجھے بھی خدا ملاوے گا

ہوئے گا: ع...... تو بھی ہوئے گا، ہے یقیں خاموش

ہوئیں گے: ع...... رہا یوں ہی غمِ فرقت تو ہم نہ ہوئیں گے

ہو جیے: ع...... منصف ذرا تو ہو جیے کچھ ذرا لحاظ

واو عطف کا استعمال جو ناسخ کے زمانے میں لکھنؤ میں متروک ہو گیا تھا لیکن دہلی اور اس کے زیر اثر لسانی علاقوں میں باقی و مروج تھا۔ نظام کے ہاں یہ صورتیں ملتی ہیں:

راہ ورسمیں:　ع...... نئی واں راہ ورسمیں ہیں وہ آمد شد کہاں اپنی

ع......الٰہی اس مصیبت کی یہ کیسی راہ ورسمیں ہیں

لطف وپیار:　ع......دلاتے ہیں اُنھیں گر یاد لطف وپیار کے دن

لگیں ہیں (بجائے لگے ہیں):　ع...... سو آفتیں لگیں ہیں دلِ مبتلا کے ساتھ

کھول کرکے:　ع...... کبھی وہ نہ دل کھول کر کے ملے

آپی:　ع......آپی ہو سکتے ہیں خفا مجھ سے

آپھی: (آپ ہی)　ع...... کبھی ترے غم میں مجھ کو رونا کبھی پھر آپ ہی ہے چپکے ہونا

مصطفیٰ خاں شیفتہ نے بھی ''آپھی'' استعمال کیا ہے۔

نظام نے ضرورتِ شعری کے لیے معاملہ، خدانخواستا، تذکرا، وعدا، طریقا، اشارا، بندا، شکوا، جنازا، نقشا، ارادہ وغیرہ بجائے ''ہ'' کے ''الف'' سے لکھا اور باندھا ہے جو معائب شعری میں شمار کیا جاتا ہے لیکن ان پرانے اور مقامی اثرات کے علاوہ باقی سب زبان معیاری جدید ٹکسالی اردو ہے۔

حواشی:

[۱] انتخابِ یادگار، امیر مینائی، ص ۳۸۶، تاج المطابع رامپور ۱۲۹۷ھ

[۲] نظام رام پوری پرشاد عارفی کی تحقیقات، شبیر علی خاں شکیب رام پوری، مطبوعہ نقوش، شمارہ ۱۲۲، ص ۱۴۹، لاہور ۱۹۷۷ء

[۳] کلیاتِ نظام مرتبہ کلب علی خاں فائق رام پوری، ص ۵۲۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۴] ایضاً، ص ۲۷

[۵] انتخابِ یادگار، ص ۳۸۶، محولہ بالا

[۶] کلیاتِ نظام، محولہ بالا، ص ۶۲ (حاشیہ)

[۷] نظام رامپوری پرشاد عارفی کی تحقیقات، محولہ بالا، ص ۱۵۸

[۸] انتخابِ یادگار، محولہ بالا، ص ۳۸۷

آٹھواں باب

ظہیر الدین حسین ظہیرؔ دہلوی

[۱۸۳۵ء۔۱۹۱۱ء]

حالات و شاعری

سید ظہیر الدین حسین ظہیر دہلوی[۱] (۱۸۳۵ء–۱۹۱۱ء)، جن کی عرفیت نواب مرزا تھی، [۲] شاہ جلال الدین حیدر حلاج الدولہ، مرصع رقم خان بہادر کے بیٹے تھے۔ [۳] جلال الدین حیدر خطِ نسخ کے کامل اور اسی خط میں بہادر شاہ ظفر کے استاد تھے۔ [۴] ظہیرؔ دہلی میں پیدا ہوئے اور حسبِ دستوران کی تعلیم ساڑھے چار سال کی عمر میں کلامِ مجید سے شروع ہوئی اور بارہ سال کی عمر تک فارسی و عربی کی تحصیل کر کے، گلستان بوستاں کے ساتھ بہارِ دانش، یوسف زلیخا، اور سکندر نامہ وغیرہ کتب درسیہ شیخ صفدر علی سے پڑھیں۔ ان کے علاوہ پنج رُقعہ، سہ نثر ظہوری، ملا طغرا، قصائد عرفی، خاقانی، وقائع نعمت خانِ عالی مختلف استادوں سے اور زبان و کتب عربی سید جعفر علی سے پڑھیں۔ ان کے علاوہ کتبِ سیر و تواریخ کا اپنے شوق سے خود مطالعہ کیا۔ [۵]

ظہیر جب تیرہ سال کے ہوئے تو والد کی سفارش پر بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفرؔ نے اُنھیں داروغائے ماہی مراتب پر ملازم رکھ کر خلعتِ داروغائی عطا کیا اور راقم الدولہ سید ظہیر حسین خاں داروغۂ فوز بیگی کے خطاب سے بھی سرفراز کیا۔ ظہیر کا سال ولادت نہیں ملتا لیکن ''داستانِ غدر'' میں ایک جگہ انھوں نے لکھا ہے کہ ''تیرہ برس سے بائیس سال کی عمر تک نوکری میں حاضری رہا۔ غدر میں جب بادشاہ کے سب ملازموں کو جدا کیا گیا ہے میں بھی جدا ہوا ہوں''۔ [۶] ایک اور جگہ پر یہ بھی لکھا ہے کہ ''غدر سے چار ماہ پیشتر میری شادی ہوئی اس زمانے میں میرا سن کم و زیادہ بائیس سال کے قریب تھا'' [۷] گویا ۱۸۵۷ء میں وہ بائیس سال کے تھے۔ اگر ۱۸۵۷ء میں سے بائیس گھٹا دیے جائیں تو ان کا سالِ ولادت ۱۸۵۷ء–۲۲=۱۸۳۵ مطابق ۱۲۵۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہی ہم نے اختیار کیا ہے۔ اُن کی وفات ۱۷ ربیع الاوّل ۱۳۲۹ھ مطابق مارچ ۱۹۱۱ء کو ہوئی۔ [۸] غریب سہارن پوری نے سنِ عیسوی میں اور ترک علی شاہ ترکی نے سنِ ہجری میں ان کی تاریخ وفات نکالیں۔ غریبؔ سہارن پوری کا شعر یہ ہے:

فکر تاریخِ میر بود غریب   گفت ہاتف ''بعدم رفت ظہیر''   (۱۹۱۱ء)

اور ترک علی شاہ ترکی کا شعر یہ ہے:

گشت ترکی سالِ فوتش آشکار   ''حور'' راچوں جمع کردم با ''ظہیر''   (۱۳۲۹ھ)

حیدر آباد دکن میں مرزا نعمت خان عالی کے احاطے میں دفن ہوئے۔

مکتب کے زمانے میں شاعری کا ذوق پیدا ہوا اور وقت کے ساتھ بڑھتا چلا گیا۔ اب وہ اپنے گھر کے قریب شاہ نصیر کے مکان میں جو مشاعرہ ہوتا تھا اس میں غزلیں پڑھنے لگے۔ ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''اول غزل میں نے اسی مشاعرے میں پڑھی ہے اور جناب شیخ محمد ابراہیم ذوق خاقانی ہند کا جا کر شاگرد ہوا...... میرا سن کم و بیش اس زمانے میں چودہ سال کا ہوگا'' [۹] ''استاد نے غزلیں دیکھ کر فرمایا کہ انشاء اللہ تو شاعر ہوگا'' [۱۰] یہ وہ زمانہ تھا کہ مشاہیر شعرا سے آسمانِ دہلی جگمگا رہا تھا۔ غدر نے ابھی پوری طرح اس تہذیب و معاشرہ کی کمر نہیں توڑی تھی۔ ذوق، غالب، مومن، آزردہ، صہبائی، مصطفیٰ خاں شیفتہ، آغا جان عیش، غلام علی خاں وحشت وغیرہ سے بزم سخن روشن تھی۔ بے شمار ہونہار شعرا مثلاً زین العابدین خاں عارف، مرزا رحیم الدین حیا، نواب مرزا خاں داغ دہلوی، میر مہدی مجروح، امراؤ مرزا انور دہلوی، قربان بیگ سالک، عبدالکریم سوز، غلام مولا قلق سب مشاعروں کی رونق بڑھا رہے تھے۔ اسی ماحول میں ظہیر دہلوی نے مشقِ سخن کی اور رفتہ رفتہ بحیثیت شاعر اپنی حیثیت قائم کی۔ ظہیر نے لکھا ہے کہ ''زمانۂ غدر تک یہ گلزارِ سخن شاداب و سیراب تھا اور یہ خوش نوایانِ چمن ایک جا فراہم ہو کر نواسنجیاں کرتے تھے۔ فقیر بھی اس بوستانِ تاراج شدہ کا ایک نخل خزاں رسیدہ ہے...... زمانۂ غدر کے بعد اس مرقع کا شیرازہ جمعیت درہم برہم ہو کر ورق ورق منتشر ہو گیا'' [۱۱]

غدر کے بعد دلّی والوں کے پیر اکھڑ گئے۔ سینکڑوں ہزاروں بے گناہ دار و رسن کی آزمائش سے گزرے اور ہزاروں ہزار شہر چھوڑ کر چلے گئے۔ ظہیر کا گھر اور مال اثاثہ گوروں نے لوٹ لیا۔ آفات سے بچنے اور جان بچانے کے لیے ظہیر نے بھی دلّی چھوڑ دی اور بریلی ہوتے ہوئے مصیبتیں بھرتے ۱۸۵۸ء میں رام پور پہنچے۔ رام پور اُن کے لیے دارالامان ثابت ہوا۔ داغ دہلوی نے انھیں اور مرزا انور کو نواب رام پور کے داماد کے ہاں ملازم کرا دیا اور نواب صاحب نے انگریزوں سے معافی نامہ دلانے کا بھی وعدہ کیا۔ ظہیر تقریباً چار سال رام پور میں رہے اور جب انگریزوں سے معافی نامہ مل گیا تو وہ اپنی جائیداد واگزاشت کرانے کے لیے دہلی واپس آ گئے۔ وہ جہاں بھی رہے ہمیشہ دلّی کو یاد کرتے رہے۔ دہلی آ کر کنبے کا پیٹ پالنے کے لیے مختلف کام کرتے رہے۔ یہاں رہ کر انھوں نے نقل نویسی کی، چنگی کی ادنیٰ نوکری کی، گھوڑوں کی خرید و فروخت کا کاروبار بھی کیا۔ اسی زمانے میں ''نگارستانِ سخن'' (۱۲۷۹ھ) مرتب کی جس میں ذوق، غالب، مومن کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔ کچھ عرصے بعد بلند شہر سے شائع ہونے والے اخبار ''جلوۂ طور'' کے ایڈیٹر ہو کر وہاں چلے گئے۔ اُن کی تحریروں نے جلد ہی شہرت پائی اور مہاراجا شیودان سنگھ، والیِ ریاست الور نے ان کی تحریریں پڑھ کر اپنے ہاں بلا لیا۔ [۱۲] تین چار سال ریاست الور میں سکون و آرام سے گزرے کہ راجپوت حاسدوں نے ان کے خلاف سازشیں شروع کر دیں اور سرکار میں یہ عرضیاں بھیجنی شروع کیں کہ ''یہ مسلمان لوگ راجہ کو بہکا کر خراب کرتے ہیں اور راجا کو مسلمان کر لیا ہے۔ ان لوگوں کا الور سے اخراج ہونا مناسب ہے'' [۱۳] جب سرکار سے تیسری بار حکم آیا تو ظہیر دہلوی اور دوسروں نے راجا کو سمجھایا بجھایا اور رخصت ہو کر دلّی آ گئے۔ ایک

سال تک الور سے تنخواہ آتی رہی۔ اسی اثنا میں ظہیر نے نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ سے ریاست جے پور میں ملازمت کے لیے کہا۔ شیفتہ نے وہاں خط لکھا اور نواب فیض علی خاں نے انھیں جے پور بلا کر، مہاراجا رام سنگھ کی منظوری سے، تھانہ دار مقرر کر دیا۔[۱۴] وہاں ظہیر نے بڑی محنت، جاں فشانی اور ایمان داری سے کام کیا اور ڈپٹی سپرنٹنڈنٹ کے عہدے تک پہنچے۔ بیس سال جے پور میں ملازمت کی جس کے چند دل چسپ واقعات ''داستانِ غدر'' میں درج کیے ہیں۔[۱۵] مہاراجا کے انتقال کے بعد جب جے پور کے حالات بدلے اور ان کی ملازمت بھی ختم ہوئی تو وہ بھوپال گئے، وہاں مشاعروں میں شریک ہوئے۔ نواب صدیق حسن خان نے مشاعرے میں انھیں بھی بلایا۔ وہاں وہ چار ماہ رہے اور جب اطلاع آئی کہ اُن کے چھوٹے بھائی امراؤ مرزا انور اللہ کو پیارے ہو گئے ہیں تو وہ جے پور واپس آ گئے۔[۱۶] امراؤ مرزا انور کا سالِ وفات ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء ہے۔[۱۷] ظہیر نے لکھا ہے کہ بھوپال میں نواب صدیق حسن خاں سے ملاقات ہوئی۔ حضور نواب شاہ جہاں بیگم کے مواجہہ میں مشاعرہ ہوتا تھا۔ آٹھویں دن روز جمعہ کو شریکِ مشاعرہ ہوتا تھا۔ پانچ سات آدمی شریک جلسہ ہوتے تھے۔ وہاں ایک قصیدہ عید قرباں کا بیگم صاحبہ کے دربار میں پڑھا تھا۔ اس کے صلے میں دو سو روپے عنایت ہوئے تھے۔[۱۸] ٹونک کے نواب احمد علی خاں رونق کو شعر و شاعری سے بڑا شغف تھا۔ وہ صاحبِ دیوان تھے۔ انھوں نے شاگردی اختیار کرنے کے لیے کہا تو انھوں نے امراؤ مرزا انور کو صیغۂ شاعری میں ملازم کرا دیا اور جب جے پور کی ملازمت ختم ہوئی اور امراؤ مرزا انور دہلوی وفات پا گئے تو وہ خود نواب احمد علی خاں رونق سے وابستہ ہو کر ان کی شاعری دیکھنے لگے۔ نواب احمد علی خاں رونق کی وفات کے بعد وہ بڑے نواب صاحب سے وابستہ ہو کر ٹونک آ گئے۔[۱۹] ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''بعد انتقال مہاراجا رام سنگھ جی تین سال تک میں ملازم ریاست جے پور رہا۔ بعد خانہ نشین ہو کر دو ڈھائی سال بے روزگار پریشان و سرگرداں رہا۔ اس کے بعد نواب احمد علی خان رونق کی رفاقت میں چھ سال بسر کیے۔ اس اثنا میں شعر و سخن کا بہت چرچا رہا۔ نواب احمد علی خاں صاحب کے انتقال کے بعد نواب حافظ محمد ابراہیم علی خان صاحب امین الدولہ صولت جنگ فرماں روائے ریاست ٹونک کی طرف سے فقیر کی طلبی ہوئی''[۲۰] یہ زمانہ فراغت اور شعر و شاعری پر پوری توجہ میں گزرا۔ یہاں سے چھٹی لے کر وہ حیدر آباد دکن چلے گئے۔ وہاں راجا بھگوان سہائے ان کے شاگرد ہوئے اور جب ٹونک سے طلبی ہوئی تو وہ واپس آ گئے۔[۲۱]

قیامِ ٹونک کا یہ دور ظہیر کی تخلیقی زندگی کا نقطۂ عروج ہے۔ وہ اب تھانے دار نہیں تھے بلکہ کُل وقتی شاعر تھے۔ اب یہی ان کا مشغلہ اور یہی ان کا پیشہ تھا۔ اسی زمانے میں ان کی شہرت تیزی سے ہر طرف پھیلی۔ اسی زمانے میں ان کا پہلا دیوان ''گلستانِ سخن'' مرتب ہوا۔[۲۲] ظہیر نے لکھا ہے کہ ''زمانۂ ملازمت ٹونک میں خداوند مسبب الاسباب نے اس کے انطباع کے سامان بھی فراہم کر دیے۔ راجا بھگوان داس سہائے بہادر اور خواجہ عبدالرحیم خان صاحب کی کفالت سے وہ چھپ کر تیار ہوا اور تمام اطراف و اکنافِ ہندوستان میں اشاعت پا گیا اور زمانِ انطباع دیوان دوم بھی ترتیب پا گیا مگر بعد اس قدر استطاعت نہ ہوئی کہ وہ بھی

چھپوایا جاتا۔ اب عنایت ایزدی تین دیوان کا ذخیرہ میرے پاس موجود ہے اور ایک جلد کے قریب مرثیے، سلام، رباعیات وغیرہ فراہم ہو گئے ہیں۔ خداوند تعالیٰ اپنے خزانۂ غیب سے کوئی سامان بہم کر دے گا تو وہ بھی طبع ہو جائیں گے۔ ظاہرا تو کوئی سامان نظر نہیں آتا'' [۲۳] اسی زمانے میں ان کے شاگردوں کی تعداد میں حد درجہ اضافہ ہوا۔ ''تمام ہندوستان میں ڈیرا غازی خاں سے لے کے ڈھاکے بنگالے تک اور کوہ شملہ سے لے کر مدراس تک'' [۲۴] اُن کے شاگرد موجود تھے۔ خود لکھتے ہیں کہ ''جابجا میرا کلام پہنچ گیا ہے۔ لوگ کلام کے مشتاق رہتے ہیں۔ ایک آ... ح کی قدر و منزلت کرتے ہیں۔ اصلاحات کو آنکھوں سے لگاتے ہیں۔ کوئی ایسا سخن ور نہیں جو مجھے جانتا نہ ہو۔ جو گل دستہ نیا جاری ہوتا ہے پہلے درخواست میرے پاس آتی ہے۔ اب اس سے زیادہ کیا آسمان پر پہنچنا ہے'' [۲۵]۔

اسی زمانے میں وہ کئی صدموں سے دوچار ہوئے۔ حیدر آباد سے واپس آ کر ٹونک میں تھے کہ منجھلی لڑکی بیمار ہو کر دلی سے جے پور آئی اور پانچ ماہ کی بچی کو چھوڑ کر وفات پا گئی۔ اسی عرصے میں بیوی کو ٹونک سے جے پور پہنچانے کے لیے شکرم میں روانہ ہوئے تو راستے میں ڈاکوؤں نے لوٹ لیا جس میں نہ صرف اُن کا سارا سامان لٹ گیا بلکہ ظہیر شدید زخمی بھی ہوئے لیکن غزلوں، قصائد اور دیوان کے مسودات ایک پتھر کے نیچے دبا کر راستے میں چھوڑ گئے [۲۶]۔ سال بھر بعد گھوڑی فروخت کرنے کے لیے جے پور کے میلے میں گئے تو چائے پکاتے وقت کپڑوں میں آگ لگ گئی اور پیٹ، کمر، شانے اور دونوں ہاتھ بھی جل گئے۔ ان کے داماد میر جیون علی نے شفاخانہ کا علاج کرایا اور تین مہینے میں یہ زخم ٹھیک ہوئے [۲۷]۔ جب وہ ٹونک گئے تو اُن کے پیچھے میر جیون علی بیمار ہو گئے اور پندرہ روز بعد چار چھوٹے چھوٹے بچے چھوڑ کر وفات پا گئے۔ [۲۸] ابھی چھوٹی بیٹی کی شادی کی تیاری ہو رہی تھی کہ ان کے اکلوتے بیٹے کو، جو جے پور میں تھانے دار تھا، دوسرے تھانے دار نے زہر دے دیا اور وہ فوت ہو گیا۔ اس کے بھی دو چھوٹے بچے تھے۔ [۲۹] ظہیر ٹونک میں تھے کہ بعض دوست احباب کی ترغیب پر حیدر آباد دکن جانے کا ارادہ کیا اور چار ماہ کی رخصت لے کر جے پور آئے تو دیکھا کہ بیوی بیمار ہیں۔ آٹھ روز کے اندر اندر ان کا بھی انتقال ہو گیا۔ ان پے در پے صدمات نے ان کی کمر توڑ دی۔ ''ہوش و حواس میں اختلال واقع ہو گیا۔ دل و دماغ منتشر ہو گئے، لطفِ زندگی جاتا رہا۔ بصارت و سماعت میں فرق آ گیا۔ جسم پر سوائے استخوان اور پوست کے گوشت کا نام نہیں رہا'' [۳۰] اس حالت میں انھوں نے حیدر آباد جانے کا ارادہ ترک کر دیا لیکن جب وہاں سے احباب کے خطوں پر خط آئے تو یہ سوچ کر کہ ''میری عمر تو پوری ہو چکی ہے مگر بچوں کا کچھ فکر کرنا چاہیے اور کچھ نہ ہوگا تو ان کے روزگار کی صورت تو نکل آئے گی'' [۳۱] وہ سنہ ۱۹۰۰ میں حیدر آباد چلے گئے لیکن اس فیصلے پر وہ ساری عمر پچھتاتے رہے۔ وہاں ظہیر ملازمت کے انتظار میں اتنے بیٹھے کہ ٹونک کی نوکری بھی جاتی رہی اور ان کا نام دفتر سے جدا کر دیا گیا۔ [۳۲] حیدر آباد دکن کے بارے میں ان کی رائے اسی لیے تلخی لیے ہوئے ہے۔ یہ ان کی زندگی کا ایک ایسا تلخ تجربہ تھا جس کی کڑواہٹ وہ ساری عمر محسوس کرتے رہے اور رہ رہ کر ٹونک و جے پور کے دنوں کو یاد کرتے رہے۔ اسی عالم میں وہ سنہ

۱۹۱۱ء میں وفات پا گئے۔

ظہیرؔ خستہ و آفت رسیدہ بس غنیمت ہے   چراغ صبح گاہی ہے کسی بزمِ سخنداں کا

ظہیر درباری رکھ رکھاؤ اور قاعدے قرینے کے آدمی تھے۔ مہاراجا جے پور اسی لیے اہم کام ان کے سپرد کرتے تھے۔ اپنی سوانح عمری (داستانِ غدر) میں لکھا ہے کہ "حکام بالادست اکثر مہماتِ اہم پر مجھ کو بھیجتے رہتے تھے۔ جانتے تھے کہ یہ کسی حمایتی سے دبنے والا نہیں ہے" [۳۳] وہ سنجیدہ اور کھرے آدمی تھے۔ ایک دن خود مہاراجا کی موجودگی میں جب نواب احمد علی خان رونق نے استاد بنا کر اصلاح کے لیے کہا تو برملا جواب دیا۔ "آپ نے بچشم خود دیکھ لیا کہ مجھے فرصت ہی سارا دن میسر نہیں ہوتی۔ میرا کہنا سننا سب ترک ہو گیا ہے۔ اب میرا چھوٹا بھائی امراؤ مرزا انور مجھ سے بہتر کہتا ہے، آپ اس سے اصلاح لیجیے" [۳۴] ایک اور مہم میں جب ٹھکرانی نے بھائی کہہ کر دعوت کے لیے کہا تو جواب دیا کہ "جب تم نے اپنے منھ سے مجھے بھائی کہا ہے تو ہم لوگوں میں یہ دستور ہے کہ بہن بیٹی بھانجی بھتیجی کا پیسہ سور مردار سمجھتے ہیں۔ یہ دعوت آپ رہنے دیجیے" [۳۵]۔

چالیس سال کے قریب وہ جے پور اور ٹونک میں رہے لیکن دہلی کو ہمیشہ یاد کرتے اور خود کو دہلوی کہنے اور کہلوانے پر فخر کرتے رہے۔ وہ دلّی کے روڑے اور بجھتی تہذیب کی شمع کے پروانے تھے۔ انھوں نے اچھے اور برے دن سب دیکھے اور زندگی کے وہ تجربات حاصل کیے جو ہر نسل کے لوگوں کو میسر نہیں آتے۔ ۱۸۵۷ء کی آگ سے وہ جھلستے ہوئے نکلے۔ امیری کا رنگ بھی دیکھا اور غریبی کا بھی۔ لیکن صبر و شکر سے ان سب آفات کو سہتے رہے۔ بریلی میں انگریزوں کا مخبر سمجھ کر جب باغیوں نے انھیں توپ کے منھ پر باندھ دیا تو بھی وہ صبر و شکر کے ساتھ غیبی امداد کی دعا مانگتے رہے اور غیبی امداد ہی سے اُن کی جان بچی۔

ظہیر کو علم و ادب سے گہری دلچسپی تھی اور ساری عمر اپنے تخلیقی جوہر سے اپنا رنگِ سخن اُبھارنے کی کوشش کرتے رہے۔ وہ نواب مرزا داغ، قربان علی بیگ سالک، مولا بخش قلق اور میر مہدی مجروح کے ہم عصر اور مرزا غالب، حکیم مومن خاں مومن اور شیخ ابراہیم ذوق کے بعد کی نسل کے ممتاز شاعر تھے۔ انھیں نظم اور نثر دونوں پر عبور حاصل تھا۔ ظہیر دہلوی نے نظم و نثر کے درجِ ذیل تصنیفات و تالیفات یادگار چھوڑیں:

(۱) نگارستانِ سخن

اس مجموعے میں ذوق، غالب اور مومن کے کلام کا وہ انتخاب شامل ہے جو ظہیر دہلوی نے کیا تھا۔ بہادر شاہ ظفر کے کہے ہوئے "سہرے" اور ظفر کی مدح میں خود ظہیر کا ایک قصیدہ، جو کسی دیوان میں شامل نہیں ہے، اس مجموعے میں شامل ہے۔ ان کے علاوہ ظہیر کی ایک غزل اور قطعہ بھی شامل مجموعہ ہیں۔ اس مجموعے میں کم و بیش ذوق کی سولہ غزلیں ایسی ہیں جو کسی دیوان میں شامل نہیں ہیں۔ اس انتخاب میں غالب کے دیوان کا بیشتر حصہ شامل ہے اسی لیے امتیاز علی خاں عرشی، عطا کاکوی اور کالی داس گپتا رضا "نگارستانِ سخن" کے

انتخابِ غالب کو دیوانِ غالب کا نیا ایڈیشن کہتے ہیں۔ ''دیوانِ غالب'' کے اُن تینوں ایڈیشنوں میں، جو غالب کی زندگی میں شائع ہوئے، ۱۸۵۲ء میں کہا ہوا ''سہرا'' شامل نہیں تھا اور ''نگارستانِ سخن'' میں پہلی بار شامل ہوا ہے۔ ''نگارستانِ سخن'' لالہ جے نرائن سوداگرِ کتب کی فرمائش پر مرتب کیا گیا تھا جس کے تین جزو مطبع سینٹ اسٹیفنز میں اور باقی حصہ اموجان کے مطبع احمدی میں ۱۲۷۷/۹ھ کو طبع ہو کر شائع ہوا۔ انتخاب کلام غالب میں، وہ غلطیاں عام طور پر موجود ہیں جو دیوانِ غالب، مطبوعہ مطبع احمدی کے ۱۸۶۱ء/ ۱۲۷۸ھ والے ایڈیشن میں ملتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دیوانِ غالب کا یہ انتخاب اسی ایڈیشن (۱۸۶۱ء) سے کیا گیا تھا۔ انتخابِ ذوق کے سلسلے میں یہ الزام کہ ذوق کی وہ غزلیں، جو اُن کے دیوان میں شامل نہیں ہیں، ظہیر دہلوی کی کہی ہوئی ہیں، اس لیے نادرست ہے کہ اس مجموعے کی اشاعت کے وقت کئی شاگردانِ ذوق ابھی زندہ تھے۔ کتابت وطباعت کی اغلاط کے باوجود ذوق، مومن اور غالب کے کلام کا یہ انتخاب ظہیر دہلوی کے مذاقِ سخن کا ایک قابلِ ذکر نمونہ ہے۔

(۲) ''گلستانِ سخن''

گلستانِ سخن ظہیر دہلوی کا پہلا مطبوعہ دیوان ہے جو قیامِ ٹونک کے زمانے میں مرتب (۱۳۱۶ھ) ہوا اور راجا بھگوان سہائے اور خواجہ عبدالرحیم کی کفالت سے مطبع مفید عام آگرہ سے ۱۹۰۵ء میں تقریظات اور داغ و میر مہدی مجروح کے قطعاتِ تاریخ کے ساتھ شائع ہوا۔ اس دیوان میں غزلوں کے علاوہ رباعیات، ایک غزل نما شہر آشوب، چند تضمینیں، قصائد اور قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔

(۳) ''سنبلستانِ عبرت''

''سنبلستانِ عبرت'' ظہیر دہلوی کا دوسرا دیوان ہے جو ۱۳۲۵ھ میں مرتب اور اُن کی وفات کے بعد ۱۳۲۹ھ/ ۱۹۱۱ء میں مطبع کریمی بمبئی سے شائع ہوا۔ غزلوں کے علاوہ اس میں قطعات، اپنے اکلوتے بیٹے سجاد مرزا کی وفات پر لکھا ہوا غزل نما مرثیہ اور تضمینیں شامل ہیں۔ ''سنبلستانِ عبرت'' تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سالِ ترتیب ۱۳۲۵ھ برآمد ہوتا ہے۔

(۴) ''دفترِ خیال''

''دفترِ خیال'' ظہیر دہلوی کا تیسرا دیوان ہے۔ جو ۱۳۲۵ھ میں مرتب ہوا اور ان کی وفات کے بعد ۱۳۳۰ھ/۱۹۱۲ء میں مطبع کریمی بمبئی سے شائع ہوا۔ ''دفترِ خیال'' بھی تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سال ترتیب ۱۳۲۵ھ برآمد ہوتا ہے۔

ان تینوں دواوین میں غزلوں کی تعداد ۴۱۷ ہے۔[۳۶]

(۵) ''اوراقِ کربلا''

یہ مجموعہ ۱۹ مراثی، ۲۲ سلام اور ۳۷ رباعیات پر مشتمل ہے۔ یہ وہی مجموعہ ہے جس کا ذکر ظہیر دہلوی نے ''داستانِ غدر'' میں کیا ہے کہ ''ایک جلد کے قریب مرثیے، سلام، رباعیات وغیرہ فراہم ہو گئے ہیں۔ خداوند تعالیٰ اپنے خزانۂ غیب سے کوئی سامان بہم کر دے گا تو وہ بھی طبع ہو جائیں گے۔ ظاہرا تو کوئی سامان نظر نہیں آتا''۔[۳۷] ''اوراقِ کربلا'' کا یہ مسودہ ظہیر دہلوی کے پڑپوتے صادق میرزا کے پاس کراچی میں محفوظ تھا جسے سید اقبال حسین کاظمی نے سلیقے سے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے۔[۳۸]

(۶) ''قصۂ ممتاز''

۱۸۵۷ء کی بغاوت کے فوراً بعد جب ظہیر دہلوی، دلّی چھوڑ کر، اپنی جان بچانے کے لیے، بریلی سے رام پور پہنچے اور انگریزوں سے معافی نامہ ملنے پر پانچ سال بعد اپنی جائیداد واگزاشت کرانے کے لیے دلّی واپس آئے تو وہ اتنے قلاش تھے کہ ''تھوڑی سی تنخواہ پر'' چنگی ہی میں نوکری کر لی تھی۔ اسی زمانے میں حکیم احسن اللہ خاں کی فرمائش پر دس روپے جُزو کی اُجرت پر ''قصۂ ممتاز، مصنفہ مولوی رفیع الدین فارسی سے اردو میں ترجمہ کیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ ترجمے کا یہ کام وہ ذہنی انتشار کی وجہ سے ایسا نہ کر سکے جیسا حکیم صاحب کو ان سے توقع تھی اسی لیے انھوں نے اس ترجمے کو غالبؔ کے ایک شاگرد مرزا یوسف علی خاں عزیزؔ کو دیا کہ وہ اس کی تصحیح و نظر ثانی کر دیں۔ ''قصۂ ممتاز'' کا موجودہ متن وہی ہے جو عزیزؔ نے تیار کیا تھا۔ یہ قصہ ۱۲۸۵ھ/ ۶۹-۱۸۶۸ء میں میو پریس دہلی سے اور دوسرا ایڈیشن مطبع حسینی دہلی سے شائع ہوا۔

(۷) ''داستانِ غدر''

اردو نثر میں ظہیر کی خودنوشت سوانح عمری ہے جو ۱۹۰۵ء میں لکھی گئی اور جس کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔ ظہیر کی اردو نثر میں ان کا اصل کارنامہ ''داستانِ غدر'' ہے۔ ان کی یہ تصنیف صرف ''داستانِ غدر'' نہیں ہے بلکہ ظہیر دہلوی کی خودنوشت سوانح عمری ہے جس میں ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے حالات خود ظہیر دہلوی کے تعلق سے بیان میں آئے ہیں۔ ظہیر بہادر شاہ ظفر کے دربار سے وابستہ تھے۔ اس بغاوت کی آگ سے وہ خود گزرے تھے اور طرح طرح کی مصیبتیں جھیلی تھیں۔ گوروں نے اُن کا گھر لوٹا تھا۔ وہ وطن سے بے وطن ہوئے تھے۔ جان بچانے کے لیے دلّی چھوڑ کر بریلی ہوتے ہوئے رام پور پہنچے تھے۔ راستے میں انگریزوں کا مخبر سمجھ کر باغیوں نے انھیں توپ کے منہ پر باندھ دیا تھا۔ بغاوت عظیم کی شورش کے وہ عینی شاہد

تھے۔انھوں نے بغاوت کے حالات اسی طرح بیان کیے ہیں جس طرح انھوں نے دیکھے تھے۔

ظہیر دہلوی نے اپنی یہ خودنوشت دوست احباب کے اصرار پر لکھی تھی۔ ''تمہید'' میں خود لکھتے ہیں کہ انھوں نے ''تمامی سرگزشت بطور سوانح عمری روز ولادت سے تا زمانۂ شیخوخیت راست راست بے کم و کاست، بلاتصنع وبلا مبالغہ وبلا تصرف وبلا تحریف جو حوادث سر پر گزرے اور جو واقعات مدۃ العمر میں پیش آئے ہیں قلم برداشتہ بقید تحریر لائے جاتے ہیں'' [۳۹] اسی لیے اس تصنیف کو ''داستانِ غدر'' کا نام دینا کسی طرح صحیح نہیں ہے۔ یہ ہر طرح خودنوشت سوانح عمری ہے جس میں ظہیر نے سچائی کے ساتھ اپنے حالات لکھ کر اسے ایک ناول کی طرح دلچسپ بنادیا ہے۔ یہ ''خودنوشت'' انھوں نے آخری عمر میں لکھی تھی جیسا کہ خود بتایا ہے کہ اب سن میرا ستر سے تجاوز کرگیا، دل ودماغ میں طاقت نہ رہی، قویٰ مضمحل ہوگئے، ہوش وحواس مختل ہوگئے'' [۴۰]۔ظہیر کا سالِ ولادت ۱۸۳۵ء ہے۔اس میں اگر ستر جمع کردیے جائیں تو ''داستانِ غدر'' کے خاتمے کا سال ۱۹۰۵ء برآمد ہوتا ہے۔ ۱۹۱۱ء میں انھوں نے وفات پائی اور یہ کتاب ان کی وفات کے تین سال بعد ۱۹۱۴ء میں پہلی بار آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد کی فرمائش پر مطبع کریمی لاہور سے شائع ہوئی۔اس کا مسودہ ظہیر کے نواسے میر اشتیاق حسین شوق دہلوی نے آغا محمد طاہر کو دیا تھا۔

ظہیر دہلوی کی اس تصنیف سے نہ صرف اس دور کی تاریخ اور اس کی تہذیب ومعاشرت کی ایک کھلی تصویر بلکہ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ اس دور کے لوگ کس طرح سوچتے تھے۔ان کے تہذیبی ومعاشرتی رویے کیا تھے۔ مذہب پر وہ کتنا عقیدہ رکھتے تھے۔ جاگیردارانہ نظام کس طرح ٹوٹ پھوٹ کا شکار تھا اور ریاستوں کی عمل داری میں یہ نظام کس طرح جاری وساری تھا۔عوام وخواص کے سوچنے کے کیا انداز تھے۔ معاشی صورت حال کیا تھی۔ ۱۸۵۷ء میں بغاوت کیوں ہوئی۔ انگریزوں نے بغاوت کے بعد کس طرح مسلمانوں پر ظلم ڈھائے۔انگریزوں کی کامیابی اور مغلوں کی ناکامیابی کے اصل اسباب کیا تھے۔تعلیم کا کیا نظام تھا۔سرکاری امور کس طرح طے پاتے تھے۔کس طرح مسلمان اور دوسری اقوام آپس میں مل جل کر رہتی تھی۔دیسی ریاستوں کا کیا حال تھا۔ظہیر نے لکھا ہے کہ ''ہر اقوام اور فریق اور ہر مذاہب کے آدمی جے پور میں سکونت پذیر ہیں مگر باہم تعصب مذہبی نہیں۔ ہندو مسلمان، شیعہ سنی، انگریز سب باہم شیر وشکر ہیں۔کبھی باہم مذہبی تعصب کا تذکرہ نہیں آتا'' [۴۱] اسی طرح دوسری چھوٹی بڑی معلومات بھی سامنے آتی ہیں مثلاً شاہی زمانے میں روزے کے وقت توپ داغی جاتی تھی۔بادشاہ سوا لاکھ روپیہ ماہوار کی آمدنی سے شاہی کے سارے شعبے اور پورا عملہ فعلہ اسی طرح رکھتا تھا جس طرح پر عظمت وثروت مند مغل بادشاہ رکھتے تھے۔عورتیں پردہ کرتی تھیں لیکن اگر وہ اپنی اوڑھنی کسی کے ہاتھ بھجواتیں تو حاکم وقت اس اوڑھنی کی لاج رکھتے تھے۔خواص اپنے سے کم درجے کے لوگوں سے تُم سے بات کرتے اور اس انداز سے گفتگو کرتے کہ درجے اور طبقے کا فرق واضح رہے مثلاً نواب صاحب نے ظہیر کو حکم دیا کہ ''کل مشاعرہ میں حاضر ہوکر اپنا کلام عرض کرو'' [۴۲] یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ روایتی آلاتِ حرب کے استعمال کی ایسی تربیت شہزادوں کو دی جاتی تھی کہ وہ اس میں خود

اُستاد ہو جاتے تھے۔ بہادر شاہ ظفر شہ سواری، فن سپاہ گری، فن تیر اندازی، سپر و شمشیر، فیل سواری اور فن خوش نویسی میں بے مثل تھے اور ان کے دربار سے اب بھی ایسے صاحب کمال وابستہ تھے جن کا کوئی ثانی نہیں تھا۔ شعر و سخن کا شعبہ بھی قائم تھا اور بہادر شاہ ظفر کے دربار سے حضرت ذوق اور پھر غالب وابستہ تھے۔ شاہی مشاعرے میں ایسے سب شعرا کو دعوت دی جاتی تھی جو اپنے فن میں ممتاز تھے۔ ہمدم نامی گھوڑے اور مولا بخش ہاتھی کا جو قصہ ظہیر نے لکھا ہے اس سے اس تہذیب کا انسانی پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ اسی طرح تقریبات شہر دہلی کی جو تفصیل ظہیر نے بیان کی ہیں وہ اتنی دلچسپ اور ایسے تہذیبی پہلو اپنے اندر رکھتی ہیں کہ مغلیہ تہذیب کے رنگ و مزاج کی زندہ تصویر سامنے آجاتی ہے۔ ''پھول والوں کی سیر'' کا بیان دلچسپ اور پر اثر ہے۔ گرمی کے موسم کی جس طرح منظر کشی کی ہے اس سے موسم گرما نظروں کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ انگریزوں کے بارے میں عام لوگ کیا رائے رکھتے تھے۔ ظہیر نے ریاست جے پور کے جو واقعات و مہمات ''داستانِ غدر'' میں لکھی ہیں، اُن سے جاگیردارانہ نظام کے سماجی و تہذیبی پہلو اور مختلف طبقوں کے طرزِ عمل کی واضح تصویر نمایاں ہوتی ہے۔ یہ سب واقعات اتنے دلچسپ انداز میں بیان کیے گئے ہیں کہ ختم کیے بغیر کتاب کو بند کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ داستانِ غدر ظہیر کی زندگی کا اسی طرح ایک حصہ ہے جس طرح اور دوسرے واقعات ان کی زندگی کا حصہ ہیں۔ ظہیر کی یہ خودنوشت سوانح عمری ہے صرف داستانِ غدر نہیں ہے بلکہ سارے واقعات و حالات ان کی زندگی کا حصہ بن کر بیان میں آئے ہیں۔ عبدالغفور خاں نساخ نے بھی اپنی خودنوشت سوانح عمری لکھی ہے، جس کا ذکر پچھلے صفحات میں آیا ہے لیکن اس میں وہ تہذیبی رچاوٹ، بیان کی وہ تہہ داری اور دلچسپی نہیں ہے جو ظہیر کی خودنوشت میں ہے۔ یہ خودنوشت زبان و بیان کے اعتبار سے بھی انیسویں صدی کی نثر کا ایک خوب صورت نمونہ اور فی الحقیقت ایک شاہ کار ہے۔ اس ''خودنوشت'' میں زبان و بیان کا جوہر عام بول چال کی ٹکسالی زبان سے اخذ کیا گیا ہے اور لکھنے والے کا تہذیبی شعور اس میں ایسا دل فریب رنگ بھرتا ہے کہ اس کی نثر ہمارے دامنِ دل کو پکڑ لیتی ہے مثلاً یہ دو اقتباس دیکھیے:

(۱) ''بندوق ایسی لگاتے تھے کہ باید و شاید۔ بال بیندھا نشانہ اُڑاتے کبھی نشانہ خطا ہی نہ کرتا تھا۔ بارہا ایسا دیکھنے میں آیا ہے کہ جانور اُڑتا ہوا جاتا ہے۔ ہوادار پر بندوق دھری ہے۔ اُٹھائی اور جھونک دی۔ چھتیانے کی حاجت نہیں۔ لوٹ پوٹ ہوا اور ہوادار میں آرہا۔ دریا میں مچھلی یا مگر نے منھ نکالا اور گولی نخرین پر پڑی اور چت ہو گیا''۔ (داستانِ غدر، ص ۳۰)

(۲) ''مجو بیگ کی طرف نگاہِ الطاف ہوئی۔ وہ آگے حاضر ہوئے۔ ان سے دریافت فرمایا کہ وہ دامالی گھوڑا نو خرید تمھاری تفویض ہوا ہے، وہ قابلِ سواری ہے؟ مجو بیگ نے ہاتھ باندھ کے عرض کی حضور کے اقبال سے تیار ہے۔ فی الفور گھوڑا آگے آیا۔ حضور سوار ہوئے۔ سب ملازم رکابِ سعادت میں ہمراہ ہوئے۔ آہستہ آہستہ باتیں کرتے ہوئے نقار خانے کی ڈیوڑھی سے باہر ہو کر ترپولیہ گئے۔ پٹری پر پہنچے۔ گھوڑا گردن جھکائے ہوئے، دہانہ سے کھیلتا ہوا اپنے کو بناتا ہوا، جھومتا چلا جاتا ہے۔ وہاں جا کر مجو بیگ نے نظر بچا کر گھوڑے کے

پچھلے ہاتھ سے چمپکا دیا اور گھوڑا اڑا چکا۔ چونکہ یہ شکار بند پکڑے ہوئے گھوڑے کے ساتھ لپٹے چلے آتے تھے، بادشاہ نے مڑ کر دیکھا اور فرمایا کیا کرتا ہے۔ میں تو خود گھوڑے کو روکے ہوئے چلا آتا ہوں۔ گھوڑے کی چالاکی میں کچھ کسر نہیں ہے۔ لے دیکھ تو بس ذرا رانوں میں مسکا ہے کہ گھوڑے نے بھکے بھرنے شروع کیے۔ ایک پلہ بھرا اسی طرح اُڑتا ہوا گیا ہے جیسے کوئی پرند اُڑتا ہے یا ہرن چوکڑیاں بھرتا ہے۔ بعد تھپکی ہاتھ کی دے کر گھوڑے کو چکار لیا۔ پھر سب لوگوں کو سواری کا حکم دیا۔ سب اپنی اپنی سواریوں پر سوار ہوئے اور حضور نے گھوڑے کو دوگامے قدم پر لگا دیا اور گھوڑے نے کلائیاں مار مار کر اور جھوم جھوم کر دوگامہ چلنا شروع کیا۔ اس طرح تین کوس شہر سے درگاہ ہے، اسی طرح پہنچے اور دروازۂ درگاہ پر گھوڑے سے اُتر کر درگاہ میں داخل ہوئے۔ واپس آتی دفعہ مولا بخش ہاتھی پر سوار ہو کر محل میں تشریف لائے"۔ (داستانِ غدر، ص ۲۱-۲۲)

ان اقتباسات کو پڑھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اردوئے معلیٰ کو ایک سلیقہ مند ادیب اپنے استعمال میں لا رہا ہے۔ اس اظہار میں تنوع ہے اور یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُردو زبان اس دور میں زندگی کے مختلف واقعات، اور پہلوؤں کو بیان کرنے پر قادر ہو چکی تھی۔ یہاں نثر میں پختگی رنگ بھر رہی ہے اور آنے والوں کو اظہار کا راستہ دکھا رہی ہے۔ "داستانِ غدر" بیانیہ نثر کا ایک خوب صورت نمونہ ہے۔ یہاں نثر اپنے بیان میں عربی فارسی انگریزی لفظوں کا سہارا نہیں لے رہی ہے بلکہ روز مرہ کی بول چال میں اپنے مافی الضمیر کو ادا کر رہی ہے۔ خطوطِ غالب اور داستانِ غدر کی نثر کو پڑھ کر کہا جا سکتا ہے کہ شاعر نثر نگار سے زیادہ لفظوں کو پارکھ اور مزاج کا نباض ہوتا ہے۔

ظہیر دہلوی کی نثر شاعرانہ نثر نہیں ہے۔ غالب نے بھی اپنی نثر میں شاعرانہ نثر نہیں لکھی ہے بلکہ اپنی بات کو عام بول چال کی زبان میں، جیسے وہ خود بولتے تھے بیان کر دیا ہے۔ بول چال کی زبان کے استعمال میں ظہیر و غالب دونوں کا تخلیقی عمل ایک ہے۔ اس کا اندازہ ان سطور سے بھی ہوتا ہے جو ظہیر نے اپنی نثر کے بارے میں لکھی ہے۔ ظہیر کہتے ہیں کہ

"عبارت نگاری اور انشا پردازی سے بحث نہیں۔ راست بیانی اور صدق گفتاری سے کام ہے۔ مسجع و مقفیٰ سے طبیعت عاری ہے۔ ہر چند کہ میری طرزِ تحریر آج کل کے عبارت نگاروں کے خلاف ہے، ہوا کرے۔ مجھے اپنے ادائے مطلب سے مراد ہے۔ کسی کی غرب البیانی و رطب اللسانی سے کیا غرض۔ میں اپنی سیدھی سادی روز مرہ کی بول چال میں اپنی سرگزشت لکھ رہا ہوں۔ اخبار نہیں، قصہ خواں نہیں۔ میری جو مادری زبان ہے، شیر خوارگی میں جو الفاظ اپنے پالنے والوں کی زبان سے سنے ہیں وہ میرے ذہن نشین ہو گئے ہیں اور میرے استاد و اتالیق نے جو مجھے تعلیم کیے ہیں وہ نقش کالحجر ہیں۔ میری زبان اور میرے قلم سے وہی کلمے نکلتے ہیں" [۴۳]۔

بول چال کی زبان کی توانائی نے اس نثر میں ایک ایسی روح پھونکی ہے کہ یہ نثر نہ صرف دل فریب و دل کش ہو گئی ہے بلکہ آج بھی اسی طرح زندہ و پُر اثر ہے۔ داستانِ غدر کی اس نثر سے ایسا جان دار اسلوب اُبھرتا ہے جو

آنے والے نثر نگاروں کے لیے ایک نمونہ بن جاتا ہے۔ اس نثر کا اثر خواجہ حسن نظامی، ملا واحدی، شاہد احمد دہلوی اور یوسف بخاری کی نثر میں بھی واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ میر ناصر علی کی نثر سے ظہیر کی نثر الگ ہے حتیٰ کہ ناصر نذیر فراق کی نثر سے کہیں کہیں ملنے کے باوجود، یہ الگ مزاج رکھتی ہے۔ یہ وہ نثر ہے جو مافی الضمیر کو سیدھی سادی روزمرہ کی بول چال میں بیان کرنے کے عمل سے وجود میں آئی ہے۔ یہ وہ بیانیہ نثر ہے جو جدید نثر کا نمونہ ہے اور غالب کے خطوط سے تقریباً نصف صدی بعد لکھی گئی ہے۔ یہ نثر بامحاورہ بھی ہے اور ٹکسالی بھی۔ ساتھ ہی یہ احساس بھی دلاتی ہے کہ یہاں زور ''بات'' پر ہے ''نثر'' لکھنے پر نہیں۔ یہاں اردو جملہ اپنی جڑوں سے آملا ہے اور فارسی اثر کو ترک کرکے اپنی اصل ساخت کی طرف واپس آ گیا ہے۔

زبان خاص اُردوئے معلی اس کو کہتے ہیں   غضب جادو بیاں تم تو ظہیر خوش نوا نکلے

ظہیر کی نثر میں بعض الفاظ اسی املا کے ساتھ لکھے گئے ہیں جس طرح ظہیر بولتے تھے۔ اس املا سے اس دور کے تلفظ کا پتا چلتا ہے۔ مثلاً چانول (چاول)، اون (اُن)، اوتار (اتار)، اُوسے (اُسے)، اُوس (اُس)، سنا (سُنا)، دونو (دونوں)، گھانس (گھاس)۔ ان الفاظ میں واؤ کا استعمال صرف پیش کے بجائے نہیں ہے بلکہ تلفظ میں واؤ کی آواز بھی شامل ہے۔ گھانس میں نُون کی آواز اب بھی سننے میں آتی ہے لیکن معیاری تلفظ میں نون شامل نہیں ہوتا۔

اسی طرح بعض الفاظ کا استعمال آج ہمیں غریب معلوم ہوتا ہے۔ بعض انگریزی الفاظ بھی اُردو کے صوتی نظام میں ڈھل کر استعمال میں آئے ہیں:

شور بور (شرابور): ''اب گھوڑے کا یہ حال ہوگیا کہ پسینوں میں شور بور اور تمام رانوں کے ٹکڑے ہوگئے'' (ص ۲۳)

گنوار دَل، تعلیق پن: ''ان میلوں میں گنوار دَل فراہم ہوتا ہے۔ یہ تعلیق پن کہاں'' (ص ۳۰)

جھرا کرتا ہے: ''جھرنے کے حوض میں پانی تالاب کا بکثرت جھرا کرتا ہے'' (ص ۳۳-۳۴)

سہو محو ہو جانا: ایسی سریلی نفیروں میں ملہار گاتے ہیں کہ آدمی بے اختیار اور سہو محو ہو جاتے ہیں'' (ص ۳۵)

کمپو (کیمپ): ''یہ مقام صدر ہے اور بہت بڑا بھاری کمپو یہاں مقیم ہے'' (ص ۴۷)

پریٹ (پریڈ): ''ایک تاریخ مقرر کرکے پریٹ پر فوج گورے کی جمائی گئی'' (ص ۴۷)

سولجروں (سولجر) ''اور سولجروں کا توپ خانہ اور رسالہ کھڑا کیا گیا'' (ص ۴۷)

تنکے کے اوجھل پہاڑ: ''اب مجھے معلوم ہوا کہ میں کچھ بھی نہیں جانتا تھا اور لوگ بھی ناواقف ہیں۔ تنکے کے اوجھل پہاڑ ہے'' (ص ۱۸۵)

چناچبینا: ''اب کچھ چناچبینا وغیرہ جو کچھ دستیاب ہوا لے کر ناشتا کیا'' (ص ۱۹۴)

صدقے سیلے اُتارنا: ''دیکھتے ہی خوش ہوگئے۔ صدقے سیلے اُتارے گئے'' (ص ۱۹۵)

بری بن جانا: ''اب آپ اپنی خیر چاہیں تو بھینس منگادیں ورنہ آپ تو کیا ہیں ٹھاکر صاحب کو بری بن جائے گی

"(ص ۱۹۷)

گاڑی بان: "اور اپنے گاڑی بان کو بلا کر کہا کہ ان کو گاڑی میں سوار کر کے شاہ آباد پہنچا آؤ" (ص ۱۴۵)
سمجھا سمجھو کر: "غرض کہ بہزار وقت سمجھا سمجھو کر ہم الور سے رخصت ہو کر دتی میں آ بیٹھے" (ص ۱۶۴)

اپنے دور کی تہذیب و معاشرت کے اظہار اور اپنے اسلوبِ نثر کی وجہ سے ظہیر دہلوی کی یہ "خود نوشت" (داستانِ غدر) آج کی طرح آئندہ بھی اہم رہے گی لیکن اس دور میں ان کی اصل اہمیت شاعر کی حیثیت سے تھی۔

ظہیر دہلوی کی شاعری:

ظہیر دہلوی نے چودہ سال کی عمر میں، شاہ نصیر کے شاگرد حافظ قطب الدین مشیر کے مکان پر ہونے والے مشاعرے میں پہلی بار غزل پڑھی گویا اُن کی غزل گوئی کا باقاعدہ آغاز ولادت ۱۸۳۵ء+۱۴=۱۸۴۹ء میں ہوا اور پھر یہ سلسلہ زندگی بھر جاری رہا۔ ظہیر نے جب شاعری کا آغاز کیا تو تین بڑے شاعروں: ذوق، مو ، غالب کی آوازیں فضا میں گونج رہی تھیں اور یہی شعرائے کرام سارے منظر پر چھائے ہوئے تھے۔ ظہیر نے اپنے تخلیقی مزاج کی مناسبت سے سب سے زیادہ اثر مومن خاں مومن کا قبول کیا اور باقی دو شاعروں کے اثرات بھی اپنے طور پر قبول کیے۔ ظہیر نے "داستانِ غدر" میں لکھا ہے کہ "بعد زمانہ غدر کے پانچ چار سال کے بعد جب دہلی واپس آیا ہوں اور چرچا شعر و سخن رہنے لگا تو مفتی صدرالدین آزردہ و نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ اور حافظ غلام رسول صاحب ویران کی صحبت کا بیشتر اتفاق رہا اور گاہ گاہ مرزا اسد اللہ خاں صاحب غالب کی خدمت میں جانے کا اتفاق ہوتا تھا مگر اصلاحِ سخن کسی سے نہیں لی لیکن ان بزرگواروں و دیگر کاملین کے کلام کو دیکھ کر بنظرِ غور استفاضہ حاصل کیا اور اپنی طبیعت کے زور سے ان تینوں اُستادانِ وقت ذوق، مومن، غالب کے کلام کا لُب لباب اخذ کر کے اپنی طرز جداگانہ اختیار کی۔ شیخ صاحب مرحوم (ذوق) کی تو زبان اور محاورات کی پیروی اختیار کی۔ مومن صاحب کے مضامین اور نازک خیالی و سوز و گداز کا اتباع کیا۔ مرزا غالب صاحب کی بندش و ترکیبات کی تقلید اختیار کی" [۴۴] یہ سب اثرات ظہیر کے پہلے دیوان "گلستانِ سخن" (۱۸۹۹ء) میں نظر آتے ہیں لیکن کوئی ایسا جداگانہ طرز نظر نہیں آتا جس کی بنیاد پر ان کے رنگِ سخن کو منفرد یا جدا کہا جا سکے۔ وہ اسی روایتِ سخن کی پیروی کر رہے ہیں جو اس وقت موجود تھی اور اسی لیے وہ "تکرارِ روایت" کے شاعر ہیں۔ شیفتہ بھی اسی روایت کے شاعر تھے لیکن ان کے رنگِ سخن میں ایک الگ پن نظر آتا ہے جو ظہیر دہلوی کے ہاں نمایاں و محسوس نہیں ہوتا۔ "گلستانِ سخن" (دیوانِ اول) میں بیک وقت ناسخ غالب اور خصوصاً مومن کے اثرات کے سائے نظر آتے ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن میں غالب کی شاعری کی پرچھائیاں سی دکھائی دیتی ہیں:

بڑھے دستِ دعا جتنا یہ کافر دور کھنچتا ہے — فلک بھی کوئی گوشہ ہے تمھارے دورِ داماں کا

رندانِ بادہ کش کو بلانا ضرور تھا — واعظ اگر بیانِ شرابِ طہور تھا

آئینہ دیکھتے ہی تحیر میں آ گئے — اتنی سی کائنات پہ اتنا غرور تھا

عشق کیا شے ہے حسن ہے کیا چیز — کچھ اِدھر کی ہے کچھ اُدھر کی آگ

کبھی ظہیر کے شعروں کی آواز خواجہ میر درد کی آواز سے جا ملتی ہے جیسے:

ہستی کی اسیری سے غضب ناک میں دم تھا — جب دام سے چھوٹے تو نہ غم تھا نہ الم تھا

کیں بند اِدھر سے تو اُدھر کھل گئی آنکھیں — جو پردہ اُٹھا چشم سے جلبابِ حرم تھا

تھا روزِ ولادت مرا ہنگامۂ ماتم — مجھ کو تری دوری کا اُسی روز سے غم تھا

اور کبھی ناسخ کا لحن و طرز ظہیر کی شاعری میں در آتا ہے لیکن اس انداز پر بھی غالب و مومن کا سایہ اس طرح پڑ رہا ہے کہ ناسخ کا رنگ غالب و مومن کے طرزِ ادا سے آملتا ہے مثلاً یہ شعر پڑھیے:

تعلق اور تعلق خاطرِ بے داد ساماں کا
شہیدِ تیغِ احساں ہوں نوازش ہائے پنہاں کا
مری وحشت میں شوخی ہے مزاجِ لااُبالی کی
مری خاطر میں عالم ہے تری زلفِ پریشاں کا
میرے ماتم کدہ میں نور و ظلمت سب برابر ہیں
سویدائے شبِ غم ہے سپیدہ صبحِ ہجراں کا
ہم وہ حرماں زدۂ دشتِ طلب ہیں کہ مدام
اپنی شمشیر سے پے کرتے ہیں توسن اپنا

یہ بات یاد رہے کہ ناسخ کے ''طرزِ جدید'' نے غالب و مومن کو بھی متاثر کیا تھا۔ ظہیر نے بھی لکھنؤ اور دہلی کے ان سب رنگوں کا اثر قبول کیا۔ ظہیر نے لکھا ہے کہ ''گھر کے کتب خانہ کو دیکھا تو اہلِ فارس کے دواوین بکثرت نظر آئے...... ان کو دیکھنا شروع کیا...... دیوان ناسخ اور آتش اور واسوخت اور مثنویاں وغیرہ لکھنؤ سے چھپ کر تازہ تازہ دلی میں آ گئی تھیں، شبانہ روز اُن کے دیکھنے کا مشغلہ رہنے لگا......'' [۴۵] ظہیر نے اپنے سے پہلے اور موجود شعرا کے کلام کی خصوصیات سے آگاہی ضرور حاصل کی لیکن سب سے زیادہ وہ مومن خاں مومن سے اس لیے متاثر ہوئے کہ عشق سے پیدا ہونے والا سوز و گداز اور نازک خیالی سے پیدا ہونے والے مضامین ان کے تخلیقی مزاج سے زیادہ قریب تھے۔ اس رنگ میں وہ مومن سے اتنے قریب آ جاتے ہیں کہ اتنے قریب وہ کسی اور شاعر سے نہیں آئے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جن کے مطالعے سے آپ اس قربت کو دیکھ اور محسوس کر سکیں گے:

اعجازِ دلفریبیِ انداز دیکھنا — ہر ہر ادا پہ مجھ کو گمانِ نظر رہا

قاصد بھی کوئی صبرِ دلِ ناشکیب تھا — آتے ہی آتے راہ میں کم بخت مر رہا

ہیں تو کیا ہیں اپنے پیراہن میں ہم　　کیا سمائیں دیدۂ دشمن، میں ہم
نعشِ دشمن پر وہ آئے اشک بار　　نغمہ آمیزی کریں شیون میں ہم
کیا بتائیں طرزِ مومنؔ اے ظہیرؔ　　طاق ہیں لاریب اپنے فن میں ہم
تم تھے جہاں جہاں وہیں دل بھی ضرور تھا　　میں بدگمانیوں سے بہت دُور دُور تھا
گیسوئے عنبریں ہے صبا اور صبا سے ہم　　مہکی ہوئی ہے آج ہوا اور ہوا سے ہم
شوخی سے ایک جا تجھے دم بھر نہیں قرار　　بے چین تجھ سے تیری ادا اور ادا سے ہم
ہم سے وصال میں بھی ہوئے وہ نہ بے حجاب　　لپٹی ہی بدن سے ردا اور ردا سے ہم
پردا اُٹھے کہ نہ اُٹھے مگر اے پردہ نشیں　　آج ہم رسم تکلف کو اُٹھا دیتے ہیں

حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''ظہیرؔ ذوقؔ کے شاگرد ہیں لیکن ان کے کلام میں ذوقؔ کے بجائے مومن خاں کا رنگ زیادہ تر غالب نظر آتا ہے...... خیال کی نزاکت، ترکیبِ فارسی کی خوبی اور اسلوبِ بیان کی جدت سے ان کی اکثر غزلیں اس درجہ مالا مال ہیں کہ ان میں اور مومن خاں کے کلام میں فرق کرنا دشوار ہو جاتا ہے...... جب کبھی ان صفات پر رنگینیٔ الفاظ و نوی ترکیب کی خوبیاں بھی زیادہ ہو جاتی ہیں تو حضرت ظہیرؔ کی غزلوں میں دل پذیری کی وہ شان پیدا ہو جاتی ہے جس کی مثال مرزا نسیم کے سوا اور کسی شاعر کے کلام میں راقم الحروف کی نظر سے نہیں گزری'' [۴۶] اس بات کی مزید وضاحت کے لیے ظہیرؔ کے یہ چند شعر اور دیکھیے تا کہ رنگِ مومن کے اثر کی یہ صورت پوری طرح سامنے آ جائے:

بزم دشمن میں مجھے زیرِ نظر کیوں رکھا　　کوئی ارمان نہ تھا میں کہ نکلنے نہ دیا
زور تم پر نہ چلا کچھ تو تمہارے بدلے　　ہم نے گھر سے شبِ ہجراں کو نکلنے نہ دیا
فتنہ گر شوخیِ حیا کب تک　　دیکھنا اور نہ دیکھنا کب تک
منھ چھپانا پڑے نہ دشمن سے　　اے شبِ غم سحر نہ ہو جائے
اُلجھ کر تو نے دستِ شوق کیوں گستاخ دستی کی　　وہ کافر اور ہی رہنے لگا ہوشیار دامن سے

دیوان اول (گلستانِ سخن) پر سب سے کم اثر اُن کے اپنے اُستاد ذوقؔ کا ہے اور یہ رنگ جب روز مرہ و محاورہ کی شوخی کے ساتھ، خصوصاً ان کے دوسرے دواوین (سنبلستانِ عبرت اور دفترِ خیال) میں اُبھرتا ہے تو وہ اس دور کے مقبول ترین شاعر نواب مرزا داغ دہلوی سے مشابہہ ہو جاتا ہے۔ یہ رنگِ سخن اس دور میں پسندیدگی کے لحاظ سے اس دور کی تخلیقی ضرورت بن گیا تھا۔ ظہیرؔ بھی اس رنگ کو اپنا کر مشاعروں میں اپنی حیثیت و مقبولیت کو برقرار رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس رنگِ سخن پر محبوب چھایا ہوا ہے اور اسی کے معاملات کی شوخیاں پھلجھڑی کی طرح شاعری میں چھوٹتی ہیں اور سننے والے کے فطری جنسی جذبے کو، شائستگی کے دائرے میں رہتے ہوئے، آسودہ کرتی ہیں۔ یہی کام ظہیرؔ اپنی غزل میں کرتے ہیں۔ یہ بات بھی واضح رہے کہ اردو غزل نے انسان کے فطری جنسی جذبے کا ہمیشہ تزکیہ (کیتھارسس) کیا ہے اور اس لیے بھی صنفِ غزل مقبول ترین

صفِ سخن رہی ہے اور ہے۔ ظہیر کے اس رنگ سے واقف ہونے کے لیے یہ چند شعر اور دیکھیے:

غدا جب مہرباں ہوگا تو تم بھی مہرباں ہو گے
کہ بے حکم غدا کوئی کسی کا ہو نہیں سکتا

وعدۂ وصل نئی شرط سے ہوتا ہے ظہیر
بھول کر بھی نہ ہمیں ہاتھ لگانا شبِ وصل

ہم ترے کوچے سے یوں آئے ہیں گرتے پڑتے
جس طرح گھر سے اُٹھائے کوئی بیمار قدم

نہ بیٹھے ہیں نچلے نہ بیٹھیں گے دشمن
یہ موذی تمھارے اُبھارے ہوئے ہیں

پیامی سے کہتے ہیں کس نے کہا تھا
وہ کیوں رات بھر یوں تڑپتے رہے ہیں

الٰہی خیر ہو بے طرح وہ بَن ٹھن کے بیٹھے ہیں
نگاہیں کہہ رہی ہیں منتظر دشمن کے بیٹھے ہیں

ہوتے ہیں گلے شکوے رقیبوں کے مجھی سے
اور اس پہ یہ طرّہ ہے کہ کہنا نہ کسی سے

اندازہ کیجیے کہ یہ رنگ ظہیر کے دیوانِ اول سے کتنا مختلف اور کتنا بدلا ہوا ہے اور اس میں داغ، جلال اور تسلیم کے رنگوں کا کتنا واضح اثر ہے۔ ظہیر دہلوی یہ سب کام اپنی مقبولیت کو برقرار رکھنے کے لیے زمانے کے ساتھ چل کر کرتے رہے اور ''طرزِ جداگانہ'' کے راستے سے ہٹ گئے جس کی شروع میں انھیں تلاش تھی۔ ان شعروں میں بھی انھوں نے دوسرے شعرا کے رنگوں کو ہنرمندی و سلیقہ سے نبھایا ہے لیکن شاعری کی دنیا میں وہ نہ ان شاعروں سے آگے جا سکے جن کا رنگ انھوں نے اختیار کیا تھا اور اپنے پسندیدہ رنگِ سخن کی پیروی اور روایت کی تکرار کے شاعر بن کر رہ گئے۔ روایت کی تکرار کی شاعری میں خرابی یہ ہے کہ تکرار سے وہ مخصوص رنگِ سخن معاشرے میں پھیل کر مقبول اور عام تو ضرور ہو جاتا ہے لیکن تکرار کی روایت کا شاعر جب اس رنگ میں شعر کہتا ہے تو شعر پڑھنے یا سننے والے کا ذہن فوراً اس شاعر کی طرف جاتا ہے جس کے رنگ میں یہ شاعری کی گئی ہے۔ اس میں داد تو ضرور مل جاتی ہے مگر پیروی کرنے والے شاعر کی کوئی اپنی حیثیت قائم نہیں ہوتی اور وہ اس دستکار کی طرح ہو جاتا ہے جو ایک ہی وضع کے ویسے ہی برتن تیار کر رہا ہے جو اس سے پہلے اس کے استاد نے بنائے تھے۔ ظہیر دہلوی بھی تکرار کی روایت کے شاعر ہیں۔ ان کے وہ شعر، جو آج بھی ہمیں یاد ہیں، یہ وہ شعر ہیں جو زیادہ تر ان کے پہلے دیوان ''گلستانِ سخن'' میں شامل ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مختلف رنگوں کو ملا کر ظہیر اپنا الگ رنگ بنانے کی کوشش کر رہے تھے۔ یہ چند شعر اور دیکھیے تو آپ کو اس بات کا اندازہ ہو سکے گا جو میں نے اوپر کی سطور میں کہی ہے:

یوں تو ہوتے ہیں محبت میں جنوں کے آثار
اور کچھ لوگ بھی دیوانہ بنا دیتے ہیں

چاہت کا جب مزا ہے کہ وہ بھی ہو بے قرار
دونوں طرف ہو آگ برابر لگی ہوئی

کوئی پوچھے تو سہی ہم سے ہماری رُوداد
ہم تو خود شوق میں افسانہ بنے بیٹھے ہیں

سچ تو یہ ہے کہ نئی بات میں ہے لطف نیا
عہد پھر توڑیے پھر وعدہ و پیماں کیجیے

بہت معمورۂ ہستی میں اُجڑے گھر نکلتے ہیں
جہاں کھودو وہیں بنیاد کے پتھر نکلتے ہیں

ان اشعار میں بھی شیفتہ اور دوسرے شعرا کی آواز سنائی دیتی ہے لیکن یہاں ظہیر دوسری آوازوں کو اپنی آواز

میں جذب کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں اور اس لیے یہ شعر ہمیں مختلف سے نظر آتے ہیں۔ وہ چونکہ "طرز جداگانہ" کی کوشش سے ہٹ گئی تھے اس لیے آج وہ تکرار روایت کے شاعر بن کر رہ گئے ہیں۔

روایت کی یہی تکرار ظہیر دہلوی کے قصیدوں میں نظر آتی ہے اور اس صنفِ سخن میں بھی انھیں "ذوق زندہ" [۴۷] کہا گیا ہے۔ اسی سے ملتی جلتی صورت اُن کے مراثی میں نظر آتی ہے۔ وہ انیس و دبیر کی روایتِ مرثیہ کی تکرار تو کرتے ہیں لیکن اس سے آگے نہیں جاتے۔

ظہیر کے مراثی:

ظہیر نے اپنی "خودنوشت" میں لکھا ہے کہ "ایک جلد کے قریب مرثیے، سلام، رباعیات وغیرہ فراہم ہو گئے ہیں۔ خداوند تعالیٰ اپنے خزانۂ غیب سے کوئی سامان مہیا کرا دے گا تو وہ بھی طبع ہو جائیں گے" [۴۸] ظہیر دہلوی کا یہ مجموعہ جو ایک نعت، ۲۰ سلاموں، ۳۷ رباعیوں، ایک خمسہ اور ۱۹ مرثیوں پر مشتمل ہے، ان کی وفات کے ۸۶ سال بعد "اوراق کربلا" کے نام سے، پہلی بار اب کراچی سے ۱۹۹۷ء میں شائع ہو گیا ہے۔ [۴۹] اس مخطوطے کا واحد نسخہ ظہیر کے پڑپوتے میرزا صادق کے پاس تھا جو کراچی میں مقیم ہیں۔

"اوراق کربلا" کا پہلا مرثیہ　　ع...... یارب مری زباں ہو روانی میں سلسبیل،

ظہیر دہلوی کے بہترین مرثیوں میں سے ایک ہے۔ اس کا موضوع حضور اکرم ﷺ کی ولادت کا بیان ہے لیکن اس میں جس طرح بار بار "گریز" کر کے واقعۂ کربلا کو شامل کیا گیا ہے ایسا کوئی مرثیہ میری نظر سے نہیں گزرا۔ یہ مرثیہ اپنی تیکنیک اور اپنی بنت و بناوٹ کی وجہ سے بالکل منفرد ہے۔ اس میں شروع کے پانچ بندوں میں اللہ تعالیٰ سے دعا مانگی گئی ہے کہ ان کے کلام میں سلسبیل کی سی روانی پیدا ہو جائے، اس میں بندش موزوں ہوں، مضمون پست اور الفاظ ثقیل نہ ہوں نازک خیالی سے اس میں بلاغت اور زبان کے استعمال سے فصاحت کے دریا بہنے لگیں۔ مرثیے کا ہر بند دل پسند اور قند و نبات کی طرح میٹھا ہو، اس کا ہر لفظ گوہرِ آب دار اور نظم عقدِ ثریا کی طرح ہو اور

ہر شعر اوج میں ہو نہ کچھ آسماں سے کم	ہر مصرعہ بلند نہ ہو کہکشاں سے کم
تیزی میں تیغ برق ہو میری زبان سے کم	ہو نظمِ آسماں مری نظمِ بیاں سے کم
ہر بند مرثیے کا مرے لاجواب ہو	ہر صفحہ ماہتاب ورق آفتاب ہو

اس مرثیے میں ظہیر نے "ساقی ناموں" کی مدد سے ایک طرف خوب صورتی سے گریز کر کے "مولود نامے" کی سماجی و مذہبی ضرورت کو پورا کیا ہے اور پُر اثر انداز میں ولادتِ رسول ﷺ کو بیان کر کے، والدہ حضرت آمنہ کے اُس بیان کو، جس میں غسل کے بعد مہر نبوت کا ذکر آیا، پیش کیا ہے اور پھر بند ۶۶ سے گریز کر کے موضوع کربلا پر آ گئے ہیں۔ یہ "گریز" سودا کے بہترین قصیدوں کے گریز کی یاد تازہ کرتا ہے۔ دس بندوں میں حضرت

امام حسینؓ اور واقعۂ کربلا کا ذکر کر کے پھر نئے گریز سے حضور اکرمؐ کی والدہ ماجدہ کی وفات اور حضورؐ پر اس کے اثر کو بیان کیا ہے۔ اس کے بعد والد ماجد کی وفات (بند نمبر ۹۵) اور پھر حلیۂ رسولؐ کو بیان کیا ہے۔ ظہیر حضرت امام حسینؓ کا ذکر اس طرح لاتے ہیں کہ غم ناکی کی فضا قائم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد حضورؐ کے اولین کرشمے کا ذکر آتا ہے جس میں قلیل مقدار میں کھانا، کثیر تعداد میں مہمانوں کی ضرورت کو پورا کر دیتا ہے۔ یہ اور اس قسم کے دوسرے معجزات اور اسلام کے اصولوں کے اظہار سے، جو حضورؐ اہلِ قریش کو بتاتے ہیں، مرثیہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے بعد معراج کا سارا واقعہ بند بہ بند بیان کیا گیا ہے۔ بند ۱۷۳ سے بند ۱۸۳ تک جنت کا نقشہ پیش کیا ہے۔ پھر بتایا کہ جب حضور منزلِ قوسین میں پہنچے تو دوئی دور ہو گئی ع...... تھا دخل واں دوئی کو نہ ہرگز سوائے نور۔ اور بند ۲۰۸ سے پھر گریز کر کے واقعۂ کربلا پر آ گئے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایسی عظیم ہستی کی آل اولاد سے امت نے یہ سلوک کیا ع ...... رکھا ہے اس کی آل کو محروم آب سے اور پھر واقعۂ کربلا کو بیان کرتے ہوئے حضرت امام حسینؓ کو میدانِ جنگ میں اس طرح کھڑا ہوا دکھاتے ہیں کہ

ستر دو تن تھے خاک پہ بے جاں پڑے ہوئے اور بیچ میں تھے شاہِ شہیداں کھڑے ہوئے

پھر ظہیر ایک ایک لاش کا بیان کرتے ہیں جس سے بَین کے لیے گہری فضا پیدا ہو جاتی ہے لیکن یہاں بھی رسولِ خداؐ کا حوالہ قائم رہتا ہے ع ...... خوفِ خدا نہ پاسِ رسولِ خدا کیا۔ بند ۲۲۰ سے وہ مرثیے کا رُخ نعت نبیؐ کی طرف پھیر دیتے ہیں اور حضور اکرمؐ کی وفات کو بیان کرتے ہیں لیکن یہاں بھی آلِ نبی کا حوالہ برقرار رہتا ہے ع ...... جب روحِ پُرفتوح ہوئی خُلد کو رحیل ع ...... آنکھوں میں اہلِ بیت کے عالم سیاہ تھا۔ پھر اس دعا پر ع ...... طالب نجات کا ہے یہ مداح آپ کا۔ اس بیت پر مرثیہ ختم ہو جاتا ہے:

ہو خاتمہ بخیر تمہارے غلام کا صدقہ حسن حسین علیہ السلام کا

۲۴۵ بندوں کے اس طویل مرثیے میں حضور اکرمؐ کی ولادت و وفات کو واقعۂ کربلا سے پوری طرح ہم رشتہ کیا ہے۔ یہ مرثیہ حمد بھی ہے اور نعت بھی۔ سیرت رسول بھی ہے اور مرثیۂ حسین و آلِ نبی بھی۔ زبان و بیان کے اعتبار سے بھی یہ ایک پُر اثر مرثیہ ہے جس سے ظہیر دہلوی کی قدرتِ بیان اور مشاقی کا پتا چلتا ہے۔ یہ رنگ مرثیہ لکھنؤ کے مرثیے سے مختلف ہے۔ ظہیر کے مرثیے کی فضا سوگوار و پُر الم ضرور رہتی ہے لیکن مرثیہ گو، صرف بَین کی خاطر، من گھڑت قصے یا واقعات کو "روایت تازہ" کہہ کر بیان نہیں کرتا۔ ظہیر کے مراثی لکھنؤ کے مبکی مرثیے کے رنگ و مزاج سے جدا اور الگ ہے۔

اس مرثیے کا اسلوبِ بیان سادہ، رواں اور ثقیل الفاظ سے پاک ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے پاکیزگی کا سا احساس ہوتا ہے۔ ظہیر کے ۱۹ مرثیوں میں یہ سب سے طویل مرثیہ ہے۔

ظہیر دہلوی کے مرثیوں میں بین پر وہ زور نہیں ہے جو میر ضمیر، میاں دلگیر اور میر انیس و مرزا دبیر کے مرثیوں کی پہلی شناخت ہے۔ وہ بین لاتے ہیں لیکن اس طرح کہ مرثیے کی فضا میں غم ناکی اور الم کا لحن شامل ہو جاتا ہے اور سامعین، لکھنوی مجالس کی طرح، زور شور سے آہ و بکا اور ماتم نہیں کرتے۔ لکھنؤ میں وہی مرثیہ

کامیاب سمجھا جاتا تھا جسے سن کر اہلِ مجلس زور شور سے بَین وبُکا کرنے لگیں۔ ظہیر کے مرثیوں میں سارا زور واقعۂ کربلا اور اس روایت پر رہتا ہے جو اُن کے مرثیے کا موضوع ہے۔

ظہیر کے مراثی، مزاج کے اعتبار سے، قصیدے سے زیادہ قریب ہیں۔ مثنوی سے وہ ''ساقی نامہ'' کی تیکنیک لے کر اُسے ''گریز'' کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اسی طرح وہ مرثیے کی ہیئت کے سارے اجزا کو استعمال میں لاتے ہیں۔ اس میں گھوڑے اور تلوار کی مدح بھی آتی ہے، سراپا بھی بیان کیا جاتا ہے، تشبیب میں صبح کا منظر اور میدانِ کربلا میں گرمی کی شدت بھی بیان میں آتی ہے لیکن اس سے وہ مرثیے کو پھیلاتے نہیں ہیں بلکہ دو چار بندوں میں اسے بیان کر کے واقعۂ کربلا کے بیان کو ترجیح دیتے ہیں۔ ان کا اصل ہدف واقعۂ کربلا یا اس شخصیت کے واقعات و حالات کا بیان رہتا ہے جسے انھوں نے اپنے مرثیے کا موضوع بنایا ہے۔

ظہیر دہلوی کا ایک اور قابلِ ذکر مرثیہ ؏...... ''گل گونہ شفق جو ہوا رونمائے صبح'' ہے جس میں حضرت علی اکبر کو موضوعِ مرثیہ بنایا ہے۔ یہاں ظہیر نے مرزا دبیر کے طرزِ ادا میں، میر انیس کی طرح، صبح کی منظر کشی کی ہے۔ اس مرثیے میں وہ انیس و دبیر دونوں کی بیک وقت اسی طرح پیروی کرتے ہیں جس طرح اپنی غزل میں انھوں نے بیک وقت مومن و غالب کی پیروی کر کے اپنا ''جداگانہ طرز'' نکالنے کی کوشش کی تھی۔ جیسے وہ غزل میں اپنا جداگانہ طرز بنانے میں کامیاب نہیں ہوئے اسی طرح اس مرثیے میں وہ انیس و دبیر دونوں کی ایک ساتھ پیروی کر کے اپنا جداگانہ رنگ بنانے کی کوشش ضرور کرتے ہیں لیکن انیس و دبیر سے آگے اور الگ راستہ بنانے میں کامیاب نہیں ہوتے۔ کہیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ دبیر سے قریب آگئے ہیں اور کہیں محسوس ہوتا ہے کہ وہ انیس کے رنگ سے مل گئے ہیں۔ اس مرثیے کے پہلے دو بندوں میں وہ دبیر سے قریب ہیں اور تیسرے، پانچویں اور چھٹے بند میں وہ انیس سے قریب ہو جاتے ہیں۔ طوالت کی وجہ سے ہم سارے بند یہاں نقل نہیں کر سکتے البتہ ایک ایک بند ضرور درج کرتے ہیں تاکہ آپ دیکھ سکیں کہ وہ بیک وقت انیس و دبیر دونوں کے طرزوں کو استعمال کر کے اپنی انفرادیت تلاش کر رہے ہیں۔ ظہیر کا یہ پہلا بند پڑھیے جو دبیر کے رنگ میں ہے۔

گل گونہ شفق جو ہوا رونمائے صبح　　نوشاہِ روزگار نے پہنی قبائے صبح
گردونِ لاجورد پہ پھیلی ضیائے صبح　　تاباں ہوئی تجلّیِ نورِ لقائے صبح
ہر شخص محوِ صنعتِ ربِّ فلق ہوا　　والشمس و والضحیٰ کا جہاں میں سبق ہوا

لیکن یہاں بھی آپ محسوس کریں گے کہ دبیر کے رنگ پر انیس کے رنگ کی ہلکی سی چھوٹ ضرور پڑ رہی ہے۔

اب اسے پڑھ کر مرثیے کا چھٹا بند پڑھیے جو واضح طور پر انیس کے رنگ میں ہے:

وہ سایہ اور وہ نور سہانا سا جابجا　　وہ شورِ کوسِ صبح وہ صحرائے کربلا
وہ نالۂ طیور اذانوں کی وہ صدا　　وہ صوتِ نغمہ سنجیِ مرغانِ نے نوا
اُڑتی سی وہ دھنک کی جھلک سبزہ زار پر　　گل کاریاں تھیں تختۂ مینو نگار پر

لیکن انیس لفظوں کے جماؤ میں ظہیر سے کہیں بہتر نظر آتے ہیں۔ ظہیر نے انیس کے رنگ میں بند تو کہہ لیے ہیں اور وہ انیس جیسے نظر بھی آتے ہیں لیکن ظہیر کے ہاں لفظوں کے جماؤ سے وہ احساسِ جمال پیدا نہیں ہوتا جو انیس کے طرزِ ادا کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ اس بند کا بیت اور خصوصاً چھٹا مصرع پڑھنے والے کو اس طرح اوپر نہیں اُٹھاتا جس طرح انیس کا ''بیت'' ہمیں اپنے ساتھ اُڑا لے جاتا ہے۔ اپنے سارے مراثی میں ظہیر مرثیے کی اسی روایت کی پیروی کرتے ہیں جس کے ممتاز ترین نمائندے انیس و دبیر ہیں اور جو مکی مرثیے کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر آنے والوں کے لیے کوئی راستی کھلا نہیں چھوڑتے بلکہ اس روایت کی سرحد پر ایک اونچی دیوار کھڑی کر دیتے ہیں۔ روایتِ مرثیہ میں زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت اور مشاقی کے باوجود یہی ظہیر کی تخلیقی مجبوری تھی ورنہ اُن کے سارے مرثیے، جدید زبان و بیان کے ساتھ، انیس و دبیر کے بعد کے مرثیہ گویوں میں اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔

حصولِ ثواب، مرثیہ کہنے اور سننے والوں کے لیے، مقصد مرثیہ ہے:

جنت میں جو اس نظم کو دیکھیں گے پیمبر　　　اس مرثیے کا تجھ کو صلہ دیں گے پیمبر

ظہیر کے مرثیوں کو پڑھتے ہوئے واضح طور پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ مرثیہ لکھنؤ کے مرثیے سے کئی باتوں میں مختلف ہے۔ لکھنوی مرثیے میں شخصیاتِ مرثیہ ہر بڑی شخصیت پر چھا جاتی ہے اور مبالغہ آمیز ادراک کے ساتھ، مدح کے زور میں وہ عقیدہ کی حدوں کو بھی بھول جاتے ہیں۔ ظہیر دہلوی کے ہاں رسول اللہ کی اولیت و عظمت واضح طور پر برقرار رہتی ہے۔ ضمیر نے ''معراج نامہ'' میں خود خدا کو حضرت علیؓ کی زبان میں بولتا دکھایا ہے۔ ظہیر اپنے مرثیے ع ...... ''یارب مری زباں ہو روانی میں سلسبیل'' میں یہ بات نہیں کہتے اور صرف فلک پنجم تک حضرت علی کو دکھاتے ہیں۔ اس سے آگے نہیں۔ لکھنوی مرثیے میں زور بین پر رہتا ہے۔ ظہیر کے بین میں وہ شدت نہیں ہوتی بلکہ وہ اپنے بیان سے ساری فضا کو گہری غم ناکی میں ضرور تبدیل کر دیتے ہیں۔ لکھنوی مرثیے میں بین کو شدت کے ساتھ اُبھارنے کی وجہ سے نئے نئے قصے کہانیاں ''تازہ روایت'' کے نام سے وضع کی گئی ہیں۔ ظہیر عام طور پر متداول روایات کو اپنے مرثیوں میں لاتے ہیں۔ لکھنوی مرثیے میں رسومِ مجلس کا پورا خیال رکھا جاتا ہے۔ ظہیر دہلوی کے مرثیے کسی رسم کی ضرورت کو پورا نہیں کرتے بلکہ وہ حصولِ ثواب کے لیے مرثیہ کہتے ہیں اور اکثر آخری بند میں وسیلۂ نجات ہونے کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ مرثیہ کہہ کر وہ اس لیے دعا مانگتے ہیں کہ اس کارِ ثواب سے اب اُن کی دعا کے مستجاب ہونے کا زیادہ امکان ہے: ع ...... ہو خاتمہ بخیر تمھارے غلام کا، ۔ فیضانِ مدح خضر محیط نجات ہے، ع ...... عسرت سے حد بتنگ غلامِ حقیر ہے، امیدوارِ لطف فقیرِ ظہیر ہے، ع ...... امید ہے صلے کی رسالت مآب سے وغیرہ۔ لکھنوی مرثیہ حضرت امام حسین کو مظلوم دکھانے کے لیے اُن کی شخصیت کی عظمت کو بھول جاتا ہے۔ ظہیر عام طور پر اُن کی عظمت کو پیشِ نظر رکھتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی ان کے ہاں بھی اس عظیم ہستی کی عظمت کھل کر سامنے نہیں آتی۔ ظہیر نے اپنے مرثیے

ع ...... ''کیا اخترِ تابندہ ہیں زینب کے جگر بند'' میں جب سب انصار شہید ہو چکے ہیں اور اب اقارب کے فدا

ہونے کی باری آتی ہے تو حضرت امام حسین انھیں رخصت کرتے ہوئے غش پہ غش کھاتے ہوئے دکھائے گئے ہیں:

اور غش پہ غش آتے تھے شہ مطلبی کو | آتے تھے عزیز آپ سے رخصت طلبی کو

ایک مرثیے میں جب دونوں بھانجوں (حضرت عون و محمد) کی شہادت کی خبر آتی ہے تو حضرت امام حسین کو روتے ہوئے مقتل کو جاتے دکھایا ہے: ع ...... ''روتے ہوئے مقتل کو چلے سرور ذی جاہ'' لیکن اس موقع پر جو کچھ حضرت زینب کہتی ہیں اس سے اُن کی شخصیت کی بلند حوصلگی، صبر و شکر کے ساتھ ہمت اور قوتِ برداشت اُبھر کر سامنے آتی ہے:

(۱) زینب نے یہ دو لعل تصدق میں دیے تھے | اے بھائی غلام آپ پہ قربان کیے تھے

یا (۲) ہاں آپ کے یاں خیر سے آنے کی خوشی ہے | بھیا مجھے کب لاشوں کے لانے کی خوشی ہے

لیکن اس کے برخلاف امام حسین کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے: ع ...... ''رونے لگے لاشوں سے لپٹ کر شہِ ذی جاہ''۔ ''تھے گریہ وزاری میں یہاں سبط پیمبر'' ع ...... رقت ہوئی حسینِ علیہ السلام کو۔ ایک مرثیے میں امام حسین فوج یزید کو نصیحت کرتے ہیں تو یہ مصرعے آتے ہیں: ع ...... ''اے ظالمو یہ جور و ستم مستعار ہے'' ع ...... ''بس بس نہ رنج دو شہ عالی مقام کو'' ع ...... بلوا کے آفتوں میں پھنسایا حسین کو''۔ جب اس پند و نصیحت کا کوئی اثر نہ ہوا تو پھر یہ مصرع آتا ہے ع ...... ''لڑنا پڑا امام کو ناچار و ناگزیر''۔ ایک اور مرثیے میں حضرت امام حسین کو گھوڑے کو پانی نظر آتا ہے تو وہ جست کر کے اُدھر چلا جاتا ہے۔ سلطان بحر و بر (حضرت امام حسین) اس سے کہتے ہیں: ع ...... جی بھر کے پی لے آب تو اے اسپ خوش سیر'' اور یہ بیت آتا ہے۔

بیزار زندگی سے ہوں جینے سے یاس ہے | پیاسا ہے تو بھی آب کا مجھ کو بھی پیاس ہے

لکھنوی مرثیہ گو طرح طرح سے یہ روایتِ تازہ بیان کرتے ہیں کہ امام حسین نے سرے سے جنگ ہی نہیں کی اور جب میدانِ جنگ میں گئے تو تلوار نیام میں رکھ لی۔ ظہیر نہ صرف حضرت امام حسین کو بلکہ حضرت حر کو بھی اس طرح سامنے لاتے ہیں کہ انھوں نے بھی میدان جنگ میں کشتیوں کے پشتے لگا دیے اور پھر خود ہی جنگ سے ہاتھ کھینچ لیا:

حُر شوق میں گھوڑے کو اُڑاتا ہوا آیا | اور فرقۂ اشرار سے آخر یہ سنایا
لو یارو ہے اب جنگ سے یاں ہاتھ اُٹھایا | اور شوقِ درِ خُلد میں ہے پاؤں بڑھایا
سر کاٹ لو تم شوق سے یاں ناک میں دم ہے | میں ہاتھ ہلاؤں تو پیمبر کی قسم ہے

میدانِ جنگ میں یہی طور حضرت زینب کی تقریر سن کر حضرت عون و محمد اختیار کرتے ہیں:

بیٹوں نے سنی حضرت زینب کی جو تقریر | بس روک لیا ہاتھ کو، کی میان میں شمشیر
ہر سمت سے آ آ کے ہوئے جمع وہ بے پیر | مظلوموں پہ پڑنے لگے گرز و تبر و تیر

تلواروں پہ تلوار تھی اور بھالوں پہ بھالے اسی طرح سے ٹکڑے ہوئے وہ نازوں کے پالے

اسی طرح لکھنؤ کے مرثیہ گویوں اور ظہیر کی روایات میں بھی فرق ہے مثلاً حضرت علی اکبر لڑائی کو جاتے ہیں تو حضرت عباس انھیں لڑنے کے نکتے سمجھاتے ہیں۔ لکھنؤ کی روایت مرثیہ میں یہ پہلو موجود نہیں ہے۔

لکھنؤ کے مرثیہ گوؤں کی یہ روایت ہے کہ امام حسین میدانِ جنگ میں نہیں لڑے۔ لیکن ظہیر یہ دکھاتے ہیں کہ انھوں نے کشتیوں کے پشتے لگا دیے اور جب نہرِ فرات پر جا کر پینے کے لیے پانی چلّو میں لیا تو فوجِ یزید کی طرف سے یہ آواز آئی:

پیتے ہیں آب آپ تو نہرِ فرات پر واں لوٹ پڑ گئی حرم خوش صفات پر

یہ سن کر ع ...... حضرت نے پانی پھینک دیا بھر کے ایک آہ۔ اور جب یہ پتا چلا کہ یہ جھوٹ اور دھوکا تھا تو انھوں نے ذوالفقار سے میدانِ جنگ کو روزِ حشر کا نقشہ دکھا دیا۔ یہ عمل جاری تھا کہ غیب سے ندا آئی:

جب سامنے سے ہوگئے ناری گریز پا آئی ندائے غیب مرے شیر مرحبا
جیسے لڑے ہو تم کوئی ایسا لڑے گا کیا اب قتل ہی کرو گے کہ وعدہ کو بھی وفا
امت کا نانا جان کی بھی کچھ خیال ہے دوپہر ڈھل چکی ہے قریب زوال ہے

اور پھر یہ آواز آئی:

باندھا ہے گر کمر کو شفاعت کے واسطے کٹوا دو سر کو بخششِ امت کے واسطے

یہ سن کر حضرت امام حسین نے تلوار روک لی

یہ سنتے ہی جناب نے بس روک لی حسام اور تیغ برق دم کو وہیں کرلیا نیام

سولھویں مرثیے ع ...... ''آمد ہے اہلِ بیت کی بازارِ شام میں'' ظہیر زوجۂ حاکم کو مرثیے میں لاتے ہیں۔ زوجۂ حاکم ایک بڑھیا کو بھیجتی ہے جو حضرت زینت سے احوال دریافت کرتی ہے اور حضرت زینب واقعاتِ کربلا کو اپنی زبان سے بیان کرتی ہیں۔ اسی اثنا میں یزید حضرت زینب کو طلب کرتا ہے۔ وہ جانے سے انکار کرتی ہیں تو وہ جبراً انھیں رسی سے باندھ کر لانے کا حکم دیتا ہے۔ وہ مزاحمت کرتی ہیں تو سید سجاد اُن سے کہتے ہیں:

کی عرض یہ پھوپھی سے کہ مخدومۂ انام رکھتا ہے عرض آپ سے یہ آپ کا غلام
کیا یاد آپ کو نہیں فرمودۂ امام رکھیے ہر ایک حال میں صبر و رضا سے کام
بندھوا لو ہاتھ صاحبِ صبر و رضا ہو تم مشکل کشا کی بیٹی ہو مشکل کشا ہو تم

جب یزید سے مکالمہ ہوتا ہے اور وہ کہتا ہے کہ بتاؤ ۔

ع ......اک اک ردا کے واسطے محتاج کون ہے'' ع ...... ''کیوں اب مدد جو بہنوں کی آتے نہیں حسین'' ''آخر نہ سرکشی کی انھیں یہ سزا ملی / سر کٹ گیا بدن سے نہ آب و غذا ملی'' تو حضرت زینب جلال میں آ کر جواب دیتی ہیں ع ...... ''بکتا ہے کیا زبان کو اپنی ذرا سنبھال'' ع ...... کاذب ہے تیرہ روز ہے اور روسیاہ ہے / مرتد ہے بے

حیا ہے سراپا گناہ ہے۔ پھر پوچھتی ہیں: ع ...... ''قرآن ہمارے گھر میں آیا ہے یا تیرے گھر'' ''معراج میں نبی گئے تھے یا تیرے پدر'' ''نانا بتا تو کس کے شہِ مشرقین ہیں / کاذب وہ تیرے جد ہیں کہ جدِ حسین ہیں۔ یہ سن کر یزید نے چھڑی سے امام حسین کے لبوں کو چھوا۔ اس وقت دربار میں ایک سفیر موجود تھا۔ اس نے یزید سے کہا کہ ان لبوں کو رسول اکرم ﷺ بوسہ دیتے تھے۔ یہ کہہ کر وہ امام حسین کے سر کی طرف بڑھا، کلمہ پڑھا اور مسلمان ہوگیا اور وہیں وہ بھی شہیدوں میں شامل ہوگیا۔ یہ روایت لکھنؤ کے مرثیوں میں عام نہیں ہے البتہ اس مکالمے سے حضرت زینب کی شخصیت اُبھر کر سامنے آتی ہے۔ سارے مراثی کو دیکھیے تو وہاں عام طور پر حضرت امام حسین مظلوم، ضعیف، بے بس ولاچار انسان کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ اس کے برخلاف حضرت زینب کی شخصیت و کردار اس معرکے کا مرکزی کردار بن کر اُبھرتا ہے اور اُن کے بعد، اگر معروضی انداز نظر سے دیکھا جائے تو حضرت حُر اور حضرت عباس مرثیہ پڑھنے یا سننے والوں کو عظمت سے ہم کنار نظر آتے ہیں۔

اردو مرثیہ ایک بڑی ادبی صنفِ سخن ہے اور اس لیے تاریخِ ادب میں مرثیہ کا مطالعہ بھی، دوسری اصنافِ سخن کی طرح، ادب و شعر کے حوالے ہی سے کیا جانا چاہیے اور یہی میں نے کیا ہے۔

ظہیر دہلوی کے مرثیے کئی اعتبار سے لکھنؤ کے مرثیے سے الگ ہیں۔ یہاں آپ کو لکھنوی مرثیے کی سی شدت نظر نہیں آئے گی۔ یہاں مبکی رنگ بھی ہلکا ہے اور مبالغہ بھی لکھنؤ کے مرثیوں کے مقابلے میں ہلکا ہے۔ ظہیر دہلوی بین کے لیے نہیں صرف ''ثواب'' کے لیے مرثیہ لکھتے ہیں اور اس لیے انھیں بَین کو پُراثر بنانے کے لیے قصہ گھڑنے یا روایت تازہ کی ضرورت نہیں پڑتی۔ ظہیر کی توجہ، بین سے زیادہ، واقعاتِ کربلا بیان کرنے پر توجہ رہتی ہے۔ ''پیاس'' اُن کا خاص موضوع ہے جو حق و باطل کی اس جنگ کا فیصلہ کُن ہتھیار ثابت ہوتی ہے۔

ظہیر کے مرثیے زبان و بیان اور شاعرانہ خصوصیات کے اعتبار سے بھی پُراثر ہیں۔ آج بھی پڑھے جائیں تو متاثر کرتے ہیں۔ ان میں ادبی شان بھی ہے۔ صنائع بدائع بھی شعر کے اثر کو بڑھاتے ہیں۔ اظہار میں سادگی اور بیان میں زور و روانی بھی ہے۔ روزمرہ و محاورہ بھی صحت کے ساتھ استعمال میں آیا ہے لیکن ظہیر کا مرثیہ مرزا دبیر اور میر انیس کے مرثیے سے آگے نہیں بڑھتا اور جب ہم ظہیر کا انیس و دبیر سے تقابلی مطالعہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ رس جو انیس کے ہاں ہے یا وہ نازک خیالی اور قوتِ بیان جو دبیر کے ہاں نظر آتی ہے ظہیر کے ہاں کم ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کے مراثی، انیس و دبیر کو چھوڑ کر، دوسرے مرثیہ گویوں سے کسی طرح پیچھے نہیں ہیں۔ غزل میں غالب، مومن و ذوق کی موجودگی انھیں اُبھرنے نہیں دیتی اور صنفِ مرثیہ میں انیس و دبیر ان کا راستہ روک دیتے ہیں۔ اسی لیے وہ روایتِ مرثیہ اور روایتِ غزل دونوں میں روایت کی تکرار کے شاعروں کی صف میں کھڑے رہ جاتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی نثر، ان کی غزل، ان کا مرثیہ مل کر ان کی تاریخی اہمیت کو نمایاں کرتے ہیں ان کی خودنوشت سوانح عمری (داستانِ غدر) جو آئندہ بھی زندہ رہے گی، ان کی تخلیقات میں آج سب سے اوپر آجاتی ہے۔

حواشی:

[۱] داستانِ غدر یا طرازِ ظہیری، ظہیر دہلوی، ص۱، کریمی پریس لاہور ۱۹۱۴ء
[۲] ایضاً، ص۳۳
[۳] ایضاً، ص۳
[۴] ایضاً، ص۳
[۵] ایضاً، ص۴
[۶] ایضاً، ص۱۱
[۷] ایضاً، ص۱۰ اور صفحہ ۶۰
[۸] ظہیر دہلوی، حیات وفن، مختار شمیم، ص۱۷، لکھنؤ ۱۹۹۰ء
[۹] داستانِ غدر، ص۵، بحوالہ بالا
[۱۰] ایضاً، ص۶
[۱۱] ایضاً، ص۸
[۱۲] ایضاً، ص۱۵۳-۱۵۶
[۱۳] ایضاً، ص۱۶۴
[۱۴] ایضاً، ص۱۶۵
[۱۵] ایضاً، ص۱۸۱
[۱۶] ایضاً، ص۱۸۵
[۱۷] تلامذۂ غالب، مالک رام
[۱۸] ایضاً، ص۲۰۹
[۱۹] ایضاً، ص۱۸۶
[۲۰] ایضاً، ص۲۱۸-۲۱۹
[۲۱] ایضاً، ص۲۲۲
[۲۲] ایضاً، ص۲۵۱
[۲۳] ایضاً، ص۲۵۱-۲۵۲
[۲۴] ایضاً، ص۲۵۳
[۲۵] ایضاً، ص۲۵۳
[۲۶] ایضاً، ص۲۲۵
[۲۷] ایضاً، ص۲۲۶
[۲۸] ایضاً، ص۲۲۷

[۲۹] ایضاً،ص۲۲۹

[۳۰] ایضاً،ص۲۳۳-۲۳۴

[۳۱] ایضاً،ص۲۴۰

[۳۲] ایضاً،ص۲۴۲

[۳۳] ایضاً،ص۱۸۷

[۳۴] ایضاً،ص۱۸۴

[۳۵] ایضاً،ص۲۰۳

[۳۶] ظہیر دہلوی: حیات وفن، مختار شمیم،ص۹۴،لکھنؤ ۱۹۹۰ء

[۳۷] داستانِ غدر،ص۲۵۲،محولہ بالا

[۳۸] اوراقِ کربلا، مرتبہ سید اقبال حسین کاظمی، مرثیہ فاؤنڈیشن، کراچی ۱۹۹۷ء

[۳۹] داستانِ غدر،ص ا،محولہ بالا

[۴۰] داستانِ غدر،ص ۲۵۳،محولہ بالا

[۴۱] ایضاً،ص۲۱۰

[۴۲] ایضاً،ص۲۱۹

[۴۳] داستانِ غدر،ص ا،محولہ بالا

[۴۴] داستانِ غدر،ص ۵۱-۲۵۰،محولہ بالا

[۴۵] داستانِ غدر،ص ۵،محولہ بالا

[۴۶] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی،ص۲۱۲-۲۱۳، ادارۂ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۴۷] داستانِ غدر،ص ۲۲۰ وص ۲۳۶

[۴۸] ایضاً،ص۳۱۳

[۴۹] اوراقِ کربلا، ظہیر دہلوی، مرتبہ سید اقبال حسین کاظمی، مرثیہ فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۹۷ء

نواں باب

سید شجاع الدین انور دہلوی

سید شجاع الدین نام، انور تخلص، عرفیت امراؤ مرزا، ظہیر دہلوی کے چھوٹے بھائی تھے۔[۱] انور دہلوی (۱۲۶۴ھ[۲]-۱۳۰۲ھ[۲]/۱۸۴۷ء-۱۸۸۵ء) غالب سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔ اکثر اہلِ ادب حتیٰ کہ خود ظہیر دہلوی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''فنِ سخن کا اکتساب شیخ محمد ابراہیم ذوق و مرزا اسد اللہ خاں غالب سے کیا مگر شاید ایک ایک دو دو غزل دکھانے کا اتفاق ہوا ہو''[۳]۔ لفظ ''شاید'' اور ''دکھانے کا اتفاق ہوا ہو'' کے الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ ظہیر دہلوی کو بھی اس بات کا پوری طرح یقین نہیں ہے۔ رہی ذوق کی اُستادی کی بات وہ اس لیے صحیح معلوم نہیں ہوتی کہ ذوق کی وفات (۱۸۵۴ء) کے وقت انور کی عمر صرف سات سال تھی۔

انور دہلوی کی تعلیم، ان کے بڑے بھائی کی طرح، رواجِ زمانہ کے مطابق شروع ہوئی اور ۱۸۵۷ء تک جاری رہی۔ جب ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم نے سارے معاشرے کو بے طرح کر دیا تو انور بھی وطن سے بے وطن ہو کر، پانی پت و بریلی سے ہوتے رام پور پہنچے۔ داغ دہلوی بھی اس زمانے میں وہیں تھے۔ جب ظہیر وانور کے آنے کی انھیں خبر ہوئی تو وہ اسی دن آ کر ملے اور ظہیر وانور دونوں کو نواب یوسف علی خاں کے داماد، محمد رضا خان کی سرکار میں نوکر کرا دیا۔[۴] جب نواب رام پور کے توسط سے ظہیر اور اُن کے خاندان کو انگریزی حکومت سے معافی نامہ مل گیا تو وہ دہلی آ گئے۔[۵] کچھ عرصے بعد انور کے والد بھی اہل وعیال کو لے کر دہلی پہنچ گئے اور امراؤ مرزا انور کو مولوی رجب علی خاں کے چھاپے خانے میں بحیثیت کاتب وخوش نویس پچاس روپے ماہوار پر نوکر رکھوا دیا۔[۶] دہلی کے حالات ابتر تھے۔ سارا خاندان شدید مالی الجھنوں میں گرفتار تھا۔ اسی زمانے میں انور کے والد اور خطِ نسخ میں بہادر شاہ ظفر کے استاد شاہ جلال الدین حیدر الخاطب بہ حلاج الدولہ مرصع رقم خان بہادر کا انتقال ہو گیا۔[۷] دو تین سال بعد ظہیر دہلوی ''جلوۂ طور'' کے ایڈیٹر ہو کر بلند شہر آ گئے اور وہاں سے ریاست الور اور پھر نواب شیفتہ کی سفارش پر ملازم ہو کر جے پور چلے گئے۔[۸] اس تمام عرصے میں انور دہلی میں رہے لیکن جب ایک دن ظہیر دہلوی مہاراجا رام سنگھ کی ڈیوڑھی پر حاضر تھے، نواب احمد علی خاں رونق سے ان کی ملاقات ہوئی۔ وہ ظہیر کی تلاش میں تھے، ان سے بغل گیر ہوئے اور شاگردی اختیار کرنے کے لیے شیرینی تقسیم کی۔ پھر اس سوال پر کہ غزل کی اصلاح کی کیا صورت ہوگی ظہیر دہلوی نے کہا کہ ''آپ نے بچشمِ خود دیکھ لیا کہ مجھے فرصت ہی سارا دن نہیں ہوتی۔ میرا کہنا سننا ترک ہو گیا ہے۔ اب میرا چھوٹا بھائی امراؤ مرزا انور مجھ سے بہتر کہتا ہے۔ آپ اس سے اصلاح لیجیے اور وہ آپ کو دل سے بتائے گا اور وہ اب جے پور آئے گا۔[۹] ظہیر نے انور کو جے پور بلوا کر نواب احمد علی خاں رونق سے ملاقات کرائی اور اصلاح شعر

کا سلسلہ قائم ہو گیا۔ انور نے دل لگا کر کلام پر اصلاح دی اور جو نقص تھے ان کو بتائے تو ایک ماہ بعد نواب صاحب نے ظہیر سے کہا کہ استاد تمھارے بھائی نے میری آنکھوں سے پردہ اُٹھا دیا۔ اب مجھے معلوم ہوا کہ میں کچھ بھی نہیں جانتا تھا اور لوگ بھی ناواقف ہیں۔[۱۰] انور کی استادی اور نواب رونق کی شاگردی کا یہ سلسلہ برسوں جاری رہا کہ اسی عرصے میں ظہیر جے پور کی نوکری سے فارغ ہو گئے اور انور جے پور سے دہلی جا کر ملازم ہو گئے۔ دو تین سال ظہیر بے روزگار رہے۔ اسی اثنا میں وہ بھوپال بھی گئے اور وہیں اپنے چھوٹے بھائی انور دہلوی کے مرنے کی خبر انھیں ملی اور یہ دہلی سے ہوتے جے پور آئے اور نواب رونق سے ملے تو انھوں نے بھی انور دہلوی کی وفات پر رنج و غم کا اظہار کیا اور ظہیر کو یہ کہہ کر کہ اب آپ میرے پاس رہیے، جو سلوک میں انور سے کرتا تھا وہ آپ سے کروں گا، اپنے ہاں ملازم رکھ لیا۔ نواب رونق کے دیوانِ اول کی اصلاح انور نے کی تھی۔ دیوانِ دوم کی اصلاح ظہیر نے کی۔ پہلا دیوان چھپ گیا اور جب دوسرے کے چھپنے کی تیاری تھی کہ خود نواب رونق وفات پا گئے[۱۱]۔ یہ ۱۴ر اکتوبر ۱۸۹۰ء کا واقعہ ہے[۱۲]۔ ''دیوانِ انور'' کی تقریظ میں ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''۱۳۰۲ھ میں، عمر جوانی میں قریب سن چہل سالگی یا کمتر از یں، دارِ فانی سے بمقام دہلی داعیِ اجل کو لبیک کہہ کر رہ گزرے عالم جاودانی ہوئے۔''[۱۳] گویا وفات کے وقت ان کی عمر ۳۸-۳۹ سال کی تھی۔

انور دہلوی (وفات ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء) صابر و شاکر انسان تھے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جو سیاسی و معاشی حالات بگڑے، انور بھی ان کا بری طرح شکار ہوئے۔ صبر و شکر نے ان کے مزاج میں قناعت پیدا کر دی تھی۔ وہ صوفیانہ مزاج رکھتے تھے ان کے بڑے بھائی ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''نفوسِ قدسیہ کے خواص اس کی ذاتِ ستودہ صفات میں پائے جاتے تھے۔ عالم باعمل، سالکِ کامل، عارف باخدا، درویش خوش اوقات، دنیادار تارک الدنیا اسی سے مراد ہے۔''[۱۴] حالی نے لکھا ہے کہ ''خط نسخ میں وہ بلا مبالغہ اپنا نظیر نہ رکھتے تھے۔''[۱۵] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''خصائل و عادات کے لحاظ سے میں ان کو مستثنیٰ لوگوں میں شمار کرتا تھا۔ سادگی و پرہیزگاری و خودداری، ہر حال میں خوش رہنا اور اس اشراف گردی کے زمانہ میں پاسِ وضع کو ہاتھ سے نہ دینا، اُن کی خاص خصلتیں تھیں۔ انھوں نے اس وقت، جب خدا کے سوا کوئی سہارا باقی نہ رہا تھا، اپنے دست و بازو پر بھروسا کیا...... اور جواں مردوں کی طرح اہل و عیال کے لیے دوڑ دھوپ اور تگ و دو میں بسر کی۔''[۱۶] ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ ''گیارہ برس کے سن میں تمام خوش نویسانِ روزگار پر سبقت لے گیا۔ اس عمر میں کتب درسیہ فارسی کو طے کر کے استعداد عربی میں قریب تحصیل کے، سرمایہ بہم پہنچایا۔''[۱۷] فنِ شعر میں انور نے غالب سے رجوع کیا۔ شاعری کا جوہر خلقی و قدرتی تھا۔ حسنِ طبیعت و رسائی فکر اور ذہانت و ذکاوت سے جلد ہی شعر و ادب کی محفلوں میں اپنی حیثیت قائم کر لی۔ جب دیوانِ ذوق کا پہلا ایڈیشن مرتب و شائع ہوا تو حافظ ویران اور ظہیر دہلوی کے ساتھ انور دہلوی بھی اس کام میں شریک تھے۔ مغلیہ تہذیب و اقتدار کا یہ آخری دور اس چراغ کی طرح روشن تھا جو بجھنے سے پہلے تیز روشنی دیتا ہے۔ اس وقت بھی دہلی باکمال ہستیوں سے معمور تھا۔

ہر فن کا آدمی وہاں موجود تھا۔ ذوق، مومن، غالب، شیفتہ جیسے شعرا دادِ سخن دے رہے تھے۔ سالک، مجروح، داغ، ظہیر نیر درخشاں، انور دہلوی، وحشت و حالی بھی بزمِ شعر کی رونق تھے اور اردو شعر و ادب کا چرچا سارے ہندوستان میں ہو رہا تھا۔

انور دہلوی کے باطن کی گہرائیوں میں ایسا تخلیقی اضطراب تھا کہ وہ جوانی ہی میں شورشِ دماغ کا شکار ہو گئے اور ایک دن اسی حالتِ جذب میں اپنے دونوں دیوان چاک کر دیے۔ لالہ سری رام، جنھوں نے متفرق اور پریشان مسودوں سے انور کا دیوان مرتب کر کے "دل فروز" کے نام سے ۱۸۹۹ء میں شائع کیا تھا اور جو انور کے کلام کا آٹھواں حصہ بھی نہیں ہے، لکھا ہے کہ "ان میں سے ایک خاص حمد و نعت اور تصوف کے رنگ میں ڈوبا ہوا تھا۔"[۱۸]

انور پیدائشی شاعر تھے اسی لیے زورِ بیان، روانی و برجستگی ان کے کلام کی خصوصیات ہیں۔ شاعری میں انور نے اپنے لیے بہت مشکل راستہ اختیار کیا۔ انھیں بیک وقت رنگِ مومن بھی پسند تھا اور رنگِ غالب بھی لیکن یہ دونوں شاعر مزاج کے اعتبار سے بالکل الگ اور منفرد تھے اور ساتھ ہی یہ دونوں ایک دوسرے کے کلام کو للچائی ہوئی نظروں سے بھی دیکھتے تھے۔ مومن کے اس شعر کے بدلے:

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا　　　جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

غالب اپنا پورا دیوان دینے کو تیار تھے۔ یہ انتہائی پسندیدگی کا اظہار تھا۔ انور دہلوی ان دونوں کے امتزاج سے اپنا الگ رنگ بنانا چاہتے تھے اور یہ ایک نہایت دشوار کام تھا۔ مصحفی نے میر و سودا کے رنگِ شاعری کے امتزاج سے اپنی غزل کے ایک حصے میں برسوں کی ریاضت کے بعد کامیابی حاصل کی تھی۔ انور بھی، مصحفی کی طرح، اپنے دور کے دو بڑے شاعروں کے امتزاج سے اپنا ایک الگ رنگ پیدا کرنے کی ایسی ہی کوشش کرتے ہیں اور کسی حد تک کامیابی بھی حاصل کرتے ہیں۔ ان کے مزاج کے اضطراب، شورشِ دماغ اور حالتِ جذب اسی کیفیت کا اثر تھا۔ اپنے دور میں ان کی شہرت کا سبب یہ بھی تھا کہ انھوں نے غالب و مومن کے رنگ کے امتزاج سے اپنا رنگِ خاص پیدا کیا تھا۔ انور دہلوی کی غزل کو دیکھیے تو اس کے فکر و خیال اور طرزِ ادا پر مومن کا اثر زیادہ نمایاں ہے لیکن استعارے سے بننے والی تراکیب پر غالب کا اثر و رنگ نمایاں ہے۔ اسی لیے ان کی غزل پڑھتے ہوئے مومن و غالب دونوں تخلیق کے دریچے سے جھانکتے نظر آتے ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے انور دہلوی کے یہ چند شعر پڑھیے:

ہائے کیا کیا نہ وہ اس گریہ پہ نازاں ہوگا　　　جس کی آنکھوں پہ ترا گوشۂ داماں ہوگا

تو اور عدو سے گرمیِ ہنگامہ ہائے ہائے　　　میں اور یاس سے تری محفل کو دیکھنا

حد سے گزر گیا ہے قلق انتظار کا　　　کھلتا ہے آج پردہ ترے پردہ دار کا

جو نقشِ فنا ہوں تو وہ دل پہ انور　　　کھنچی اور ایک بدگمانی کی صورت

پرسش سیاہ کاریِ انور کی ہے وہاں　　　ہوگی شبِ فراق بھی روزِ جزا کے ساتھ

مختصر حال دردِ دل یہ ہے ۔۔۔۔ موت اے چارہ گر نہیں آتی

اور یہ شعر تو ان کا ضرب المثل ہے جو آج بھی بار بار سننے میں آتا ہے:

نہ میں سمجھا نہ آپ آئے کہیں سے ۔۔۔۔ پسینہ پوچھیے اپنی جبیں سے

ان اشعار میں آپ بیک وقت غالب و مومن کی آوازوں کو سنتے تو ہیں لیکن یہ آوازیں ایک دوسرے میں جذب ہو کر ہی ہمیں اپنے ہونے کا احساس دلاتی ہیں۔ اگر ہم الگ الگ ان کو سننے کی کوشش کریں تو ہمیں الگ سے غالب کی یا مومن کی آواز سنائی نہیں دیتی۔ یہ ملی جلی آوازیں ایک ایسے کورس کی طرح ہیں جس میں دو متضاد آوازیں ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو کر احساسِ جمال کے ساتھ لطف دے رہی ہیں۔ مگر یہ آوازیں کبھی کبھار ہی انور کی غزل میں امتزاج کے عمل سے گزرتی ہیں اور جب انور ان دو آوازوں کے امتزاج میں کامیاب نہیں ہوتے تو پھر یہ دونوں آوازیں واضح طور پر الگ الگ سنائی دینے لگتی ہیں مثلاً یہ چند شعر اور دیکھیے جن میں غالب کی آواز واضح اور نمایاں ہے اور شعر پڑھتے ہوئے ہمارا دھیان از خود، خیال، طرز اور ترکیب کے تعلق سے غالب کی طرف جاتا ہے:

ہاتھ سنبھلا رکھیو اے مشاطۂ جادو طراز ۔۔۔۔ اک جہانِ دل ہے بستہ طرۂ طرار کا

ناخنِ شمشیرِ قاتل کو دعا دیتے ہیں ہم ۔۔۔۔ عقدہ کھولا خوب انور مردنِ دشوار کا

اللہ رے فرطِ شوقِ اسیری کہ شوق میں ۔۔۔۔ پہروں اُٹھا اُٹھا کے سلاسل کو دیکھنا

لائے ہیں میرے قتل پہ تم کو کشاں کشاں ۔۔۔۔ گستاخ ہیں رقیب تمھاری جناب میں

دل ہے تو ساتھ دل کے ہے سامانِ صد شکست ۔۔۔۔ جاتی ہے یادِ زلفِ شکن در شکن کہاں

غیر کی ہم سخنی مرگ ہے اور مرگ مراد ۔۔۔۔ بات اس کی مرے مطلب کو ادا کرتی ہے

کیسی حیا کہاں کی وفا پاسِ خلق کیا ۔۔۔۔ ہاں یہ سہی کہ آپ کو آنا یہاں نہ تھا

ساقی نہ پوچھ داروئے افسردہ خاطری ۔۔۔۔ آتش ملا دی آب کے بدلے شراب میں

قہر ہیں مستی میں وہ انگڑائیاں ۔۔۔۔ خالی ہاتھوں لڑتے ہیں تلوار سے

یہ اثر انور دہلوی کی غزل کی ان تراکیب میں بھی نمایاں ہے جو ان کے کلام میں نظر آتی ہیں۔ جیسے ہر شخص کی اپنی آواز اور اپنا لہجہ ہوتا ہے، یہی صورت شاعری اور اس کے طرز میں ہوتی ہے۔ یہاں غالب کی آواز انور کی آواز میں اور انور کی آواز غالب کی آواز میں سنائی دیتی ہے اور یہی فرق ہے جو ہمیں ان اشعار میں نظر آتا ہے۔ اب انور کی وہ چند تراکیب بھی دیکھیے جن میں غالب کا اثر نمایاں ہے مگر یہ تراکیب غالب کی طرح کی ہوتی ہوئی بھی انور کے اپنے استعارتی رنگ و مزاج ہی کا حصہ رہتی ہیں مثلاً تیغِ نگاہِ یار، طرۂ طرار، ناخنِ شمشیرِ قاتل، فرطِ شوقِ اسیری، گرمیٔ ہنگامہ، ہنگامۂ صحرائے قیامت، پروردۂ آغوشِ غم، بتِ خود بیں، حسنِ نظارہ سوز، سامانِ صد شکست، دلِ بیداد فن، نفس دم زدن، جلوۂ بے خود فگن، تقلیدِ خوش گفتاریٔ منصور، جلوۂ رخسارِ آتشیں، آفتِ رہِ صد کارواں، داروئے افسردہ خاطری، یادِ بتِ برگشتہ مژگاں، بحرِ الفتِ ساقی، شمعِ بزمِ خود نمائی، چشمِ مدعا بیں،

زینت بزم فراموشی، نقشِ یادِ مدعی وغیرہ۔ان تراکیب میں غالب کی تراکیب کا اثر واضح ہے اور ان تراکیب میں موجود استعارے میں بھی غالب کا مزاج رنگ دکھارہا ہے۔غالب کا اثر ان تراکیب کے ساتھ انور دہلوی کے طرز و خیال میں بھی موجود ہے۔انور کے ہاں اس کی وہی حیثیت ہے جو خود غالب کے لیے طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنے کی تھی۔

انور دہلوی کبھی مومن کی آواز کو اپنی آواز میں ڈھالتے ہیں اور کبھی غالب کی آواز کو اپنی آواز میں سناتے ہیں لیکن ان دونوں آوازوں میں سے -------اور آواز میں طرزِ ادا، لہجہ، خیال و فکر سب شامل ہوتے ہیں-------انور بھی، اپنے بھائی ظہیر دہلوی کی طرح، مومن سے زیادہ قریب ہیں۔مومن کی عشقیہ شاعری کا طرز اور خیال، معاملہ بندی، چھپے ہوئے طنز کے ساتھ، انور کا بھی پسندیدہ رنگ ہے، اسی لیے ان کے کلام میں یہ رنگ غالب سے کہیں زیادہ نمایاں ہے۔انور کے درجِ ذیل اشعار کو پڑھتے ہوئے آپ کا دھیان بار بار مومن کی طرف جائے گا لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوگا کہ یہاں مومن کی آواز تو ضرور شامل ہے لیکن یہ آواز انور کی آواز میں سنائی دے رہی ہے۔انور دہلوی مومن خاں مومن کے ساتھ بہہ نہیں جاتے بلکہ اپنے وجود کو تھامے رہتے ہیں۔وہ غالب یا مومن کے رنگ و طرز کو دہراتے نہیں ہیں بلکہ اسے اپنا کر ایک نیا رنگ بنانے کی کوشش کرتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔اب یہ چند شعر دیکھیے:

نظر ملتے ہی وہ کچھ ہوگیا جو کچھ کے ہونا تھا　　پشیماں ہو رہا ہے دیدۂ انجام بیں کیا کیا

کچھ خبر ہوتی تو میں اپنی خبر کیوں رکھتا　　یہ بھی ایک بے خبری تھی کہ خبردار رہا

بلائے درد کو دل پر خوشی خوشی لیجے　　بڑا گناہ ہے الفت میں دل چرانے کا

پامال اک جہاں ہے اور پھر جفا نہیں　　کھلتے ہی کچھ یہ معنی ناز و ادا نہیں

نہیں انجم یہ رو رو کر کسی کے یادِ دنداں میں
بھرے ہیں ہم نے موتی دامنِ شب ہائے ہجراں میں

اے جانِ زار کچھ تو رہے پاس ہمدمی　　لب تک تو آ وصالِ صنم کی دعا کے ساتھ

ے بے طلب ملی تو ہوئی یار کی طلب　　بندوں کے ناز بھی ہیں نرالے خدا کے ساتھ

کم بخت کوئی دم تو رہے گا نظر سے دور　　خوش ہوں جو اُن کے در پہ عدو پاسباں رہے

ادھر لاؤ ذرا دستِ حنائی　　پکڑ دیں چور دل کا ہم یہیں سے

دل میں کیوں کھٹکا رہائی کا رہے　　مول لے لیجے قفس صیاد سے

شب کو بغل میں تھا بھی تو وہ دل ستاں نہ تھا　　شوخی یہ کہہ رہی تھی کہ یہاں تھا وہاں نہ تھا

کیسی حیا کہاں کی وفا پاسِ خلق کیا　　ہاں یہ سہی کہ آپ کو آنا یہاں نہ تھا

انور یہ ایک قہر ہے اس خود پسند کا　　یوں آئینہ میں عکسِ مقابل کو دیکھنا

قاصد تو نام لیتے ہی اک برق بن گیا　　مضمون اضطراب تو کچھ لکھ دیا نہیں

انور وہ قتل کرتے ہیں دیتا ہوں میں دعا — اک ربط بھی ہے اپنی وفا کو جفا کے ساتھ
دل میں کیوں کھٹکا رہائی کا رہے — مول لے لیجے قفس صیاد سے
غیر کی ہم سخنی مرگ ہے اور مرگ مراد — بات اس کو مرے مطلب کو ادا کرتی ہے
اس وقت ہم کہیں گے تمھیں جانِ نازکی — جب دستِ ظلم تم سے اُٹھایا نہ جائے گا

یوں تو حضرت نسیم دہلوی نے بھی رنگِ مومن کو اپنایا لیکن یہ رنگ جو انور دہلوی کے ہاں بنا ہے، اس کو مومن کا کوئی شاگرد یا معاصر نہیں پہنچتا۔ یہ بات واضح رہے کہ انور نے مومن و غالب کے رنگ کو اس لیے اختیار نہیں کیا کہ وہ صرف ان جیسا شعر کہنا چاہتے تھے بلکہ یہ سارا عمل اپنے ان دونوں محبوب و پسندیدہ شاعروں کے طرزوں کو ملا کر اپنا جدا طرز نکالنے کی کوشش کا نتیجہ تھا۔ امتزاج کا یہ عمل ان کے ہاں تسلسل کے ساتھ نظر آتا ہے لیکن یہ امتزاج ادھورا رہ گیا۔ جو کچھ انور نے اس تعلق سے کیا وہ آنے والے شعرا کے لیے ایک نمونہ، ایک مثال ہے اور امتزاج کا یہ امکان آج بھی دعوتِ شوق دے رہا ہے۔ طرز کی جدت انور کے کلام کی بنیادی خصوصیت ہے اور زورِ بیان، نازک خیالی، مضمون آفرینی اور دقت پسندی اس طرز میں رنگ بھرتے ہیں۔ چھپا ہوا طنز اس میں لطف پیدا کرتا ہے۔ محاورے کا ایسا استعمال کہ وہ شعر کا جزو بن کر اظہار میں چاشنی پیدا کر دیتا ہے۔ محاورہ سے وہ رعایتِ لفظی اور ایہام دونوں کا کام لے کر کلام کو تازہ دم کر دیتے ہیں:

چمن میں قصد ہوا بھی جو ان کو آنے کا — تو غنچہ آپ میں پھولا نہیں سمانے کا
تمھارے آنے کے وعدے پہ کون جاتا ہے — یہاں خیال نہیں خواب میں بھی آنے کا
ہوا بھی دیں گے نہ ہم دل کی بھول کر تم کو — مآل سوچ گئے ہیں نظر چرانے کا
ہیں نقش دل میں غیر کی جادو بیانیاں — باتوں میں لے گیا انھیں گھر تک لگا کے ساتھ
بیزار ہیں اور پھر مجھے آنکھوں سے گرا کر — ہر جا سرِ تسلیم جھکانے نہیں دیتے

محاورہ، رعایتِ لفظی و معنوی اور صنعتِ ایہام کا استعمال بھی مومن کے مزاجِ شاعری سے انور کے ہاں آیا ہے۔ مشکل سے مشکل زمین میں وہ سہ غزلہ کہہ دیتے ہیں اور معیارِ شاعری اور رنگِ سخن برقرار رہتا ہے۔ آفریں، شرمگیں، آستیں قافیہ اور کیا کیا ردیف میں ان کی مشہور سہ غزلوں کو مثال میں پیش کیا جاسکتا ہے جس کی پہلی غزل کا مطلع یہ ہے:

تری صورت کو دیکھا اور آنکھیں کھل گئیں کیا کیا
نظر آیا جمالِ معنیٔ حسن آفریں کیا کیا

اسی طرح ایک ہی قافیے کو وہ طرح طرح سے باندھتے ہیں جس سے معنی کا تنوع اور خیال کی وسعت سامنے آتی ہے۔ ظہیر دہلوی نے اسی لیے انھیں ''مومن ثانی'' کہا ہے لیکن یہ بات پوری طرح اس لیے صحیح نہیں ہے کہ انور مومن کے رنگ میں اپنی آواز شامل کر کے یا غالب اور مومن کی آوازوں کو ملا کر اپنی آواز میں شامل کر کے ایک اپنا الگ رنگ بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ صرف مومن یا غالب جیسا شعر کہنے پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ

عمل امتزاج سے گزار کر اسے پکھ اور سا بنا دیتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی شاعری میں ایک رونق ایک تازگی محسوس ہوتی ہے۔ زبان پر قدرت، کلام میں برجستگی و روانی، بیان میں زور اور صفائی ان کے کلام کی خصوصیات ہیں۔ ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ متروکات شاعری کے علاوہ اور جو لفظ ثقیل و کریہہ، غیر فصیح دیکھا اسے دور کر کے آئینۂ زبان اردو کو زنگِ کراہت و سقاہت سے بالکل پاک و مجلی کر دیا۔ ہائے مخفی کا بمقابل قافیہ الف کے لانا بالکل ترک کر دیا مثلاً پروانہ، کاشانہ اور آنا جانا کا استعمال شاگردوں تک سے ترک کرا دیا اور اشباع "یا" بھی ناجائز کر دیا مثلاً پردہ نشیں و پردا نشیں علیٰ ہذا ایسے الفاظ ہیں۔ تشبیہ، مثال وغیرہ کو ترک کر کے اس کے عوض استعارہ اور ابہام کو قائم کیا۔"[۱۹] تصوف کا اثر و رنگ بھی ان کے مزاج سے قریب ہے اور ان کی غزل میں نمایاں ہے۔ اس دور میں جب متعدد شعرا داد سخن دے رہے تھے انور اپنے رنگِ سخن سے اس دور میں بھی اور آج بھی امتیاز رکھتے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو انور دہلوی الطاف حسین حالی اور حسرت موہانی کی غزل کے پیش روؤں میں سے ایک ہیں۔

حواشی:

[۱] داستانِ غدر، ظہیر دہلوی، ص ۸ و ص ۱۳، کریمی پریس لاہور ۱۹۱۴ء

[۲] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۲۲۶، ادارۂ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۳] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۳۹، لاہور ۱۳۱۶ھ/ ۱۸۹۹ء

[۴] داستانِ غدر، ص ۱۵۰، بحوالہ بالا

[۵] ایضاً، ص ۱۵۲

[۶] ایضاً

[۷] داستانِ غدر، ص ۳، ص ۱۵۵، بحوالہ بالا

[۸] ایضاً، ص ۱۵۶، ۱۶۴-۱۶۵

[۹] ایضاً، ص ۱۸۴

[۱۰] ایضاً، ۱۸۴-۱۸۵

[۱۱] داستانِ غدر، ص ۱۸۵، بحوالہ بالا

[۱۲] تذکرہ شعرائے جے پور، احترام الدین احمد شاغل، ص ۲۴۷، انجمن ترقی اردو علی گڑھ، ۱۹۵۸ء

[۱۳] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۳۹، رفاہِ عام لاہور ۱۸۹۹ء

[۱۴] ایضاً، ص ۱۳۹

[۱۵] مقالاتِ حالی، حصہ دوم، الطاف حسین حالی، ص ۱۷۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ء

[۱۶] ایضاً، ص ۱۷۵

[۱۷] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۳۹، رفاہِ عام پریس لاہور ۱۸۹۹ء

[۱۸] خمخانۂ جاوید، جلد اول، تالیف لالہ سری رام، ص ۳۸۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۰۸ء

[۱۹] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۵۰، رفاہِ عام پریس لاہور ۱۸۹۹ء

عمل امتزاج سے گزار کر اسے کچھ اور سا بنا دیتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی ان کی شاعری میں ایک رونق ایک تازگی محسوس ہوتی ہے۔ زبان پر قدرت، کلام میں برجستگی و روانی، بیان میں زور اور صفائی ان کے کلام کی خصوصیات ہیں۔ ظہیر دہلوی نے لکھا ہے کہ متروکات شاعری کے علاوہ اور جو لفظ ثقیل و کریہہ، غیر فصیح دیکھا اسے دور کر کے آئینۂ زبان اردو کو رنگِ کراہت و سقاہت سے بالکل پاک و مجلی کر دیا۔ ہائے مختفہ کا بمقابل قافیہ الف کے لانا بالکل ترک کر دیا مثلاً پروانہ، کا شانہ اور آنا جانا کا استعمال شاگردوں تک سے ترک کرا دیا اور اشباہ ''یا'' بھی ناجائز کر دیا مثلاً پردہ نشیں و پردانشیں علیٰ ہذا بہت سے ایسے الفاظ ہیں۔ تشبیہہ مثال وغیرہ کو ترک کر کے اس کے عوض استعارہ اور ابہام کو قائم کیا۔'' [۱۹] تصوف کا اثر و رنگ بھی ان کے مزاج سے قریب ہے اور ان کی غزل میں نمایاں ہے۔ اس دور میں جب متعدد شعرا دادِ سخن دے رہے تھے انور اپنے رنگِ سخن سے اس دور میں بھی اور آج بھی امتیاز رکھتے ہیں۔ اگر دیکھا جائے تو انور دہلوی الطاف حسین حالی اور حسرت موہانی کی غزل کے پیش روؤں میں سے ایک ہیں۔

حواشی:

[۱] داستانِ غدر، ظہیر دہلوی، ص ۸ و ص ۱۳، کریمی پریس لاہور ۱۹۱۴ء

[۲] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۲۲۶، ادارۂ یادگارِ غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۳] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۴۹، لاہور ۱۳۱۶ھ/۱۸۹۹ء

[۴] داستانِ غدر، ص ۱۵۰، بحولہ بالا

[۵] ایضاً، ص ۱۵۲

[۶] ایضاً

[۷] داستانِ غدر، ص ۳، ص ۱۵۵، بحولہ بالا

[۸] ایضاً، ص ۱۵۶، ۱۶۴-۱۶۵

[۹] ایضاً، ص ۱۸۴

[۱۰] ایضاً، ۱۸۴-۱۸۵

[۱۱] داستانِ غدر، ص ۱۸۵، بحولہ بالا

[۱۲] تذکرہ شعرائے جے پور، احترام الدین احمد شاغل، ص ۲۴۷، انجمن ترقی اردو، علی گڑھ، ۱۹۵۸ء

[۱۳] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۴۹، رفاہِ عام لاہور ۱۸۹۹ء

[۱۴] ایضاً، ص ۱۴۹

[۱۵] مقالاتِ حالی، حصہ دوم، الطاف حسین حالی، ص ۱۷۴، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۶ء

[۱۶] ایضاً، ص ۱۷۵

[۱۷] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۴۹، رفاہِ عام پریس لاہور ۱۸۹۹ء

[۱۸] خمخانۂ جاوید، جلد اول، تالیف لالہ سری رام، ص ۳۸۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۰۸ء

[۱۹] دل فروز معروف بہ دیوانِ انور، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۱۵۰، رفاہِ عام پریس لاہور ۱۸۹۹ء

فصل دوم

اردو مرثیہ: پس منظر، روایت وارتقا (پانچ باب)

اردو مرثیہ کا نقطۂ عروج (دو باب)

روایت کی تکرار کے دوسرے مرثیہ گو (چھ باب)

فصل دوم:

پہلا باب

اردو مرثیہ: پس منظر، ارتقا و روایت
انیسؔ و دبیرؔ کے پیش رو:

انیسویں صدی اردو مرثیے کے عروج کی صدی ہے اور سلطنتِ اودھ کا دور اس کا نقطۂ عروج ہے۔ جیسا کہ ہم جلد اول اور جلد دوم میں لکھ آئے ہیں کہ اُردو مرثیہ مختلف ہیئتوں میں سولھویں، سترھویں اور اٹھارویں صدی میں بھی ملتا ہے اور تسلسل سے اس کی واضح شناخت یہ رہی ہے کہ اس میں حضرت امام حسین کی شہادت پر شاعر اپنے غم و رقت انگیز جذبات کا اظہار کر کے اہلِ مجلس میں غم و رقت کے جذبات پیدا کرتا ہے تا کہ وہ بین و ماتم کی طرف رجوع ہو کر ثواب حاصل کر سکیں۔ بین و ماتم مرثیے کا بنیادی مقصد ہے۔

مرثیہ عام لغوی معنی میں اس ''نظم'' کو کہتے ہیں جس میں کسی مرنے والے کی مدح و تعریف کی گئی ہو۔ اس تعریف کی رُو سے مرثیہ دو قسموں میں بٹ جاتا ہے۔ ایک وہ غیر مذہبی مرثیہ جو کسی عظیم ہستی یا کسی دل بند کے مرنے پر دل سوزی کے ساتھ لکھا گیا ہو اور جس میں اس کی منفرد خوبیوں کو سراہا گیا ہو جیسے گیارھویں صدی ہجری (سولھویں صدی عیسوی) کے فارسی شاعر فرخیؔ کا وہ مرثیہ جو سلطان محمود کی وفات پر لکھا گیا تھا یا شیخ سعدی کا وہ مرثیہ جو خلیفہ مستعصم باللہ کی وفات پر لکھا گیا یا اُردو میں الطاف حسین حالیؔ کے وہ مرثیے جو مرزا غالبؔ اور حکیم محمود خاں کی وفات پر لکھے گئے یا غالب کی وہ غزل: ع...... ''لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور'' جو اُن کے بھانجے عارف کی وفات پر لکھی گئی یا وہ نظمیں جو سر راس مسعود اور جسٹس شاہ دین کی وفات پر اقبالؔ نے لکھیں۔ دوسری قسم کا مرثیہ وہ ہے جس میں حضرت امام حسین کی شہادت کو موضوعِ سخن بنا کر ان کی اور ان کے انصاروں کی مدح سرائی، مذہبی عقیدت اور غم و الم کے جذبات کے ساتھ، کی گئی ہو۔ اس طرح اردو میں صنفِ مرثیہ اُن نظموں سے مخصوص ہو گیا جن میں واقعاتِ کربلا کا الم ناک ذکر کیا گیا ہو۔ یہ مرثیہ مجلسِ عزا سے وابستہ ہو کر اپنے ارتقائی منازل سے گزرا۔ اس مرثیے کی بنیاد مجلسِ عزا ہے اور اس کا مقصد بھی وہی ہے جو مجلسِ عزا کا ہوتا ہے۔ آج ہم لفظ ''مرثیہ'' انھیں معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ اس لیے یہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلی قسم کے مرثیوں کے لیے لفظ ''نوحہ'' استعمال کیا جائے۔ مرثیہ میں بھی قصیدہ کی طرح مدح سرائی ہوتی ہے لیکن یہ مدح سرائی حضرت امام حسین اور ان کے انصار تک محدود ہے۔ قصیدہ اور مرثیہ میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ قصیدے میں زندہ شخص کی اور مرثیے میں مرحوم و مغفور کی مدح کی جاتی ہے جس میں مذہبی جذبات شامل ہوتے ہیں۔ ان تمام پہلوؤں کو سامنے رکھ کر غور کیا جائے تو اردو مرثیہ ایک مذہبی نظم ہے جس میں عقیدہ کی

حرارت شامل ہوتی ہے۔ اس کے پڑھنے اور سننے سے ثوابِ دارین حاصل ہوتا ہے اور رونا، بین کرنا مثاب ہے۔ اسی لیے سبکی مرثیے اہلِ مجلس میں سب سے زیادہ کامیاب سمجھے جاتے ہیں۔ اگر مرثیہ گو اس پہلو کو نظر انداز یا کم کردے تو وہ مرثیہ، خواہ شاعری کے اعتبار سے کتنا ہی بلند ہو، کامیاب نہیں ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ اردو مرثیے میں یہی پہلو، مجلسِ عزا کے تقاضوں کے مطابق، نمایاں اور غالب رہتا ہے۔

اٹھارھویں صدی کے شاعر سید عبدالولی عزلت (وفات ۱۷۷۵ء) نے جب مرثیے کے بارے میں یہ شعر لکھا:

خام مضموں مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا پختہ ورد آمیز عزلت نت تو احوالات بول

تو مرثیہ گو رضا نے کہا کہ ادبی و شعری سطح مرثیے کے لیے بے ضرورت ہے۔ اس کا اصل مقصد تو "مظلوم بے سر" کے بیان سے اشک بار کرنا ہے" [۱]

اے عزیزاں گرچہ عزلت مرثیے میں یوں کہا "خام مضموں مرثیہ لکھنے سوں چپ رہنا بھلا"

لیکن اس مظلوم بے سر کا بیاں کرنا روا تا کہ سن کر یو بیاں ہوویں محباں اشک بار

یہی صورت مرزا رفیع سودا کو اس وقت پیش آئی جب محمد تقی تقی مرثیہ گو نے سودا کے مراثی پر یہ اعتراض کیا کہ ان کے مرثیے سن کر رونا نہیں آتا۔ سودا نے "سبیلِ ہدایت" لکھ کر اس اعتراض کا جواب دیا کہ واقعی مرثیہ کہنے کا آئین فنِ شاعری سے الگ ہے۔ شعر میں جو چیز رد کی جاتی ہے، مرثیے میں وہ روا رکھی جاتی ہے۔ مرثیے کا اصل فن یہ ہے کہ مضمونِ واحد کو ہزار رنگ میں معنی سے ربط پیدا کرے، نہ کہ صرف عوام کو رُلانے کے لیے مرثیہ کہا جائے [۲] بگڑا شاعر مرثیہ گو اسی لیے زبان زدِ خاص و عام تھا۔ مرثیے میں نہ کوئی فن کا جوہر تلاش کرتا تھا، نہ فنی اغلاط پر کسی کی نظر جاتی تھی اور اس سے معاشرے میں عزت و احترام بھی آسانی سے حاصل ہو جاتا تھا۔ اسی لیے سعادت خاں ناصر نے اس فن کو غزل سے سہل قرار دیا اور لکھا: "اگرچہ مرثیہ گوئی سہل اور غزل گوئی دشوار لیکن حاصل دین و دنیا اس میں ہے۔ اب سہل اور دشوار کو تمیز کیا چاہیے۔ ایک دن وہ شاعر ائمہ ہدا (خلیق، میر مستحسن) شیخ ناسخ کی صحبت میں گیا اور حسبِ استدعا ایک بند مرثیے کا پڑھا کہ اس میں گرہ یہ تھی:

ع...... لیلاف پڑھی اور اسے دودھ پلایا۔ شیخ نے کہا کہ آپ نے آیہ کلام اللہ کو غلط باندھا ہے۔ میر صاحب (خلیق) نے کہا: یہ ضرورت شاعری کے باعث نہ آسکا۔ شیخ نے کہا: کیا دشوار ہے یوں کہیے: ع...... پڑھ پڑھ کے لایلاف اُسے دودھ پلایا" [۳] مرثیہ گویوں کی اسی روش کو دیکھ کر قائم چاند پوری (م ۱۲۰۸ھ/ ۹۴-۱۷۹۳ء) نے مرزا علی قلی ندیم کے احوال مین لکھا کہ: "مرثیہ بالفعل کہ گفتن احوالِ بے ادبانہ دلنشین مردم است" [۴] عزلت، رضا، سودا، تقی اور سعادت خاں ناصر و خلیق کے محولہ بالا متضاد فنی زاویوں سے انیسویں صدی میں یہ شعور پیدا ہوا کہ مرثیے کی ادبی شان بڑھائی جائے، اُسے فنی نقائص اور شعری سقم سے پاک کیا جائے، وہ ربط و تسلسل پیدا کیا جائے جو قصیدہ میں ہوتا ہے اور مضمونِ واحد کا ہزار رنگ میں معنی سے ربط

پیدا کیا جائے۔ اسی وجہ سے میر ضمیر، خلیق، دلگیر اور فصیح کے مرثیے فنِ شعر کے اعتبار سے ممتاز ہو گئے اور پھر اسی روایت کو میر انیس اور مرزا دبیر نے نقطۂ عروج تک پہنچا دیا۔ بین و بکا اب بھی مرثیہ کی بنیادی و مذہبی ضرورت تھی لیکن اب وہ ادبی و فنی صفات اور شعری خصوصیات سے بھی معمور ہو گیا اور اسی لیے انیسویں صدی کا مرثیہ تاریخ ادب کا اہم حصہ ہے۔

دکن میں اردو مرثیے کی طویل روایت ہے۔ شاہی اور مرزا اور دوسرے شاعروں کے مرثیے شمال میں بھی بہت مقبول تھے۔ قائم نے مرزا کے بارے میں لکھا کہ ''بریں پنجاہ سال ابیاتِ مرثیہ اش در بلاد ہندوستان اشتہار داشت'' [۵] اور شاہی کے بارے میں میر حسن نے لکھا کہ ''بیشتر مرثیہ می گفت۔ در ولایت ہندوستان دست بدست می آوردند'' [۶] لیکن شمال میں مرثیہ عام طور پر فارسی میں لکھا جاتا تھا اور مجلس خوانی بھی فارسی زبان میں ہوتی تھی جو عام طور پر اہلِ مجلس کی سمجھ میں نہیں آتی تھی۔ واعظ کاشفی کی ''روضۃ الشہدا'' فارسی میں تھی اور فارسی ہی میں پڑھی جاتی تھی۔ دکنی مرثیوں کو دیکھ کر رفتہ رفتہ شمال والوں کو بھی یہ خیال آیا کہ مرثیے اردو میں لکھے جانے چاہئیں تاکہ عوام و خواص، مرد اور عورت تک پہنچ سکیں۔ فضلی نے ''کربل کتھا'' میں بتایا کہ اسے اردو میں لکھنے کی وجہ یہ ہے کہ ''معانی اس کے (یعنی فارسی روضۃ الشہدا کے) نساء و عورات کی سمجھ میں نہ آتے تھے'' [۷] اٹھارویں صدی میں بے شمار ایسے شعرا سامنے آتے ہیں جو اردو میں مرثیہ گوئی کر رہے ہیں۔ یہی روایت انیسویں صدی میں پختہ تر ہو کر اردو مرثیے کو بامِ عروج پر لے جاتی ہے۔ روایت یوں ہی قدم قدم چلتی ہے اور کوہِ گراں کی چوٹی کو چھو لیتی ہے۔ یہی اردو مرثیے کے ساتھ ہوا۔

اٹھارھویں صدی تک اردو مرثیے کی کوئی خاص ہیئت مقرر نہیں تھی۔ مرثیہ عام طور پر غزل کی ہیئت میں لکھا جاتا تھا۔ رفتہ رفتہ مثلث، مثنوی، مربع اور مخمس کی ہیئت میں بھی لکھا جانے لگا۔ محمد تقی میرؔ کے ۴۴ مرثیوں میں سے زیادہ تر مرثیے مربع ہی کی ہیئت میں ملتے ہیں۔ صرف تین مرثیے مسدس اور تین غزل کی ہیئت میں ہیں [۸]۔ سوداؔ کے زمانے تک مرثیہ چار چار مصرعوں کے بندوں پر مشتمل ہوتا تھا۔ سودا کے زیادہ تر مرثیے اسی ہیئت میں ہیں لیکن انھوں نے منفردہ، مستزاد منفردہ، مثلث، مخمس، ترکیب بند، ترجیع بند، مسدس ترکیب بند، مسدس دہرہ بند میں بھی مرثیے لکھے ہیں [۹]۔ مسدس کی ہیئت میں سوداؔ کے مرثیے میرؔ کے مقابلے میں زیادہ جان دار ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مسدس ہی وہ اصل ہیئت ہے جس میں واسوخت کی طرح، مرثیے کا اثر بڑھ جاتا ہے۔ سودا کی استعمال کردہ یہی ہیئت میر خلیق، میر ضمیر و دلگیر وغیرہ سے ہوتی میر انیس اور مرزا دبیر کے ہاں اپنے کمال کو پہنچ جاتی ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ حیدریؔ پہلے مرثیہ گو ہیں جنھوں نے مسدس کو مرثیے کے لیے متعین کیا لیکن اس رائے کو حتمی قرار نہیں دیا جا سکتا۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ مسدس صنفِ مرثیہ میں اثر و تاثیر پیدا کرنے کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ اس میں پہلے چار مصرع ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بیت کے دو مصرع دوسرے قافیہ ردیف میں

ہوتے ہیں۔ غور سے دیکھیے تو بیت طبلے کی تھاپ کا کام کرتی ہے جس سے اثر بڑھ جاتا ہے اور بات بھی پھیل کر سامنے آجاتی ہے۔ بہت سے مرثیے ہماری نظر سے ایسے گزرے جو مربع تو ہیں لیکن جن میں دوسری بحر کے بیت کوئی فارسی شعر یا دوہے کو جوڑ دیا گیا ہے۔ ممکن ہے اسی سے مرثیہ کو مسدس میں لکھنے کا خیال آیا ہو۔ مسدس میں بیت کے ردیف قافیے مختلف ہوتے ہیں لیکن بحر ایک ہوتی ہے۔ فنی نقطۂ نظر سے بیت سے شاعر کو آسانی ہو جاتی ہے۔ مسدس سننے یا پڑھنے والے بات کی تکمیل کے لیے چھٹے مصرع کا انتظار کرتے ہیں۔ چار مصرع بات کو پھیلاتے اور زور و اثر پیدا کرتے ہیں اور پانچویں مصرع میں سننے والا مستعد ہو کر چھٹے مصرع کو سنتا ہے اور اس پہلو کو قبول کر لیتا ہے [۱۰]۔

سودا کے ہاں قصیدے، غزل اور مثنوی کے اثرات و رنگ، مرثیے میں گھلتے ملتے نظر آتے ہیں۔ واقعات کی ترتیب اور ربط و تسلسل کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ مرثیہ ان کے ہاتھ میں آ کر اپنا راستہ تلاش کر رہا ہے۔ یہی صورت اور زیادہ واضح ہو کر میر ضمیر کے ہاں نظر آتی ہے۔ دکن میں مرثیہ زیادہ تر گانے کے لیے لکھا جاتا تھا اور اس میں غنائی رنگ نمایاں تھا۔ شاہی نے اپنے مرثیے مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق تحریر کیے تھے اور ہر مرثیے کے ساتھ ان راگ راگنیوں کے نام بھی درج کیے تھے جن میں ان کو گا کر پیش کیا جانا چاہیے لیکن شمالی ہندوستان میں مرثیے پڑھنے کا رجحان تحت اللفظ کی طرف تھا۔

جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے دکن میں بھی مثلاً مرزا کے ہاں واقعات کربلا، شہادت امام حسین، ظلم یزید، شمر کا ظلم، حضرت زینب کی آہ و زاری، شاہ دلدل سوار، جگر گوشۂ رسول، ساقی کوثر حسین، حضرت فاطمہ، حضرت علی وغیرہ بیان میں آتے ہیں۔ میر کے ہاں حضرت قاسم کی شادی، حضرت عابد کی اسیری، علی اصغر کی پیاس، خاندانِ حسین کی عورات کی بے حرمتی کے موضوعات پیرایۂ اظہار میں آتے ہیں۔ یہی موضوعات آگے چل کر زیادہ تفصیل و جزئیات کے ساتھ پیش ہوتے ہیں۔ میر تک شمال کے مرثیوں میں وہ رنگ ابھرتا ہے جو آگے چل کر مرثیہ گویوں کے ہاں داستانی شکل اختیار کر لیتا ہے اور انیسویں صدی میں اردو مرثیہ ایک طرح سے منظوم داستان بن جاتا ہے اور واقعات کربلا کے مختلف پہلو اور شخصیات موضوع مرثیہ بن کر داستانی روپ میں سامنے آتے ہیں۔

موضوعات کے تعلق سے، قدیم سے جدید تک، مرثیوں کے مطالعے سے، ایک دلچسپ بات یہ سامنے آتی ہے کہ کربلا کے واقعات مجلسِ عزا کے تقاضوں اور ضرورت کے ساتھ بدلتے جاتے ہیں۔ مرثیوں میں واقعات کی صحت پر زور نہیں ہے بلکہ تخیل سے وہ سب باتیں اور پہلو شامل و تخلیق کیے جا رہے ہیں جن سے مرثیے میں نیا پن اور مبکی اثر پیدا ہو سکے۔ مبکی اثر اور نئے نئے موضوعات کی تلاش نے، جن سے اہلِ مجلس کی تشفی ہو سکے، تاریخ کو عام طور پر نظر انداز کیا ہے اور تخیل سے ایسے ایسے رنگ بھرے ہیں جن کی داد دینی چاہیے۔ موضوعات کی تلاش میں جب ہم دسویں صدی ہجری کی مثنوی، جس کا موضوع واقعۂ کربلا اور شہادت

امام حسین ہے۔ ''نوسرہار'' [۱۱] (۹۰۹ھ/۱۵۰۳ء) مصنفہ اشرف بیابانی کو دیکھتے ہیں تو وہاں واقعات کربلا کو اس طرح بیان کیا ہے جو آج کے مروجہ واقعہ سے مختلف ہیں۔ یہاں یزید اپنے سیاسی استحکام کے لیے جنگ کرتا ہے لیکن در پردہ اس کا مقصد کچھ اور بھی ہے۔ یزید کی پیدائش کا واقعہ بھی دلچسپ ہے۔ مثنوی میں بتایا گیا ہے کہ حضرت معاویہ لاولد تھے اور انھوں نے عورت کے پاس نہ جانے کا عہد کر لیا تھا۔ ایک رات جب وہ پیشاب کے لیے اُٹھے تو عضو تناسل پر کسی زہریلے بچھو نے کاٹ لیا۔ طبیبوں نے مشورہ دیا کہ جب تک وہ کسی عورت کے پاس نہیں جائیں گے آرام نہ ہوگا۔ مجبوراً وہ ایک باندی سے ملے۔ نتیجے میں حمل قرار پایا اور یزید تولد ہوا۔ اسی طرح حضرت حُر کے بجائے یزید کا لڑکا امام حسین سے مل جاتا ہے اور اپنے باپ کی فوجوں سے جنگ کرتا ہے۔ روشن علی نے ''عاشور نامہ'' (۱۱۰۰ھ/۸۹-۱۶۸۸ء) میں واقعاتِ کربلا اور ''جنگ نامہ محمد حنیف'' کو ملا کر ایک کر دیا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی دکھایا ہے کہ محمد حنیف ظالم یزید کو ہلاک کر دیتے ہیں اور اس طرح ''عاشور نامہ'' سننے والا نہ صرف اطمینان کا سانس لیتا ہے بلکہ ٹریجیڈی بھی کامیڈی میں بدل جاتی ہے۔ رقت اور مبکی اثر پیدا کرنے کے لیے میاں دلگیر (وفات ۱۲۶۴ھ/۱۸۴۷ء) نے، جیسا ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری نے لکھا ہے کہ ایک مرثیے میں یہ واقعہ نظم کیا ہے کہ ''یزید نے عمر سعد کے مشورے سے دو ظالموں کی نگرانی میں سر حسین کو مدینہ میں حضرت صغریٰ کے پاس بھیجا۔ جب مدینے میں امام حسین کے طرف داروں کو معلوم ہوا تو انھوں نے سر حسین کو رسول اللہ کے روضے میں دفن کر دیا۔ دلگیر غالباً پہلے مرثیہ گو ہیں جنھوں نے یہ واقعہ حدیث کی روشنی میں نظم کیا لیکن انھوں نے راوی یا کتاب کا حوالہ نہیں دیا'' [۱۲] اسی طرح مرزا جعفر علی فصیح نے ایک مرثیے میں بتایا ہے کہ ''امام حسین کی شہادت کے بعد فوجِ اعدا نے اہلِ بیت کے خیمے نذرِ آتش کیے۔ امام زین العابدین جو بیمار تھے ان کو بیڑیاں پہنائیں، اہلِ حرم کو اونٹوں پر سوار کیا اور اونٹوں کی مہار عابد بیمار تھامے ہوئے تھے۔ دشوار گذار راستہ پاپیادہ چلتے چلتے پیروں میں چھالے پڑ گئے تھے۔ مرثیہ بے حد مبکی اور رقت آمیز ہے'' [۱۳] واقعاتِ کربلا میں یہ ساری تبدیلیاں مبکی اثر پیدا کرنے کے لیے کی جاتی رہی ہیں۔ حضرت قاسم کے بارے میں میر تقی میر کا مرثیہ موجود ہے۔ میر ضمیر نے بھی اسی موضوع پر مرثیہ کہا ہے۔ واقعہ یہ بیان کیا جاتا ہے کہ حضرت قاسم کی شادی اسی معرکے کے دوران کی جاتی ہے اور مشہور شامی پہلوان ارزق سے لڑنے کے لیے حضرت قاسم میدانِ جنگ میں آتے ہیں سہرا اُسی طرح بندھا ہوا ہے اور یہ بند آتا ہے:

جب یہ پسرِ سعد نے ارزق کو سنایا　　اس کے پسرِ خورد نے گھوڑے کو بڑھایا
تب سہرے کو قاسم نے بھی منہ پر سے ہٹایا　　نیزہ لیا مرکب کو اُڑاتا ہوا آیا
نکلے یہ پرے سے وہ بڑھا دوسری صف سے
نیزوں کی انی چلنے لگی دونوں طرف سے

غور کیجیے نہ میدانِ جنگ میں اس طرح شادی ہوتی ہے کہ ساری رسمیں ادا ہوں اور نہ کوئی سہرا باندھ کر لڑنے کے

لیے میدان جنگ میں اُترتا ہے۔ میر ضمیر نے صرف مبکی اثر پیدا کرنے کے لیے یہ عمل کیا ہے۔ مبکی اثر پیدا کرنے اور بڑھانے کے لیے مرثیہ گویوں نے تخیل کے ایسے گھوڑے دوڑائے ہیں کہ مرثیے کی موضوعاتی و فنی حیثیت مجروح ہوتی ہے۔ مرثیے کی تاریخ شاہد ہے کہ مرثیے میں، تخیل کی پرواز سے، مرثیہ گویوں نے جزئیات میں جا کر، نئے نئے قصے کہانیاں بنائی ہیں اور واقعۂ کربلا کو داستانی رنگ دے کر اس میں انیسویں صدی اور خصوصاً لکھنؤ و دہلی کی معاشرت و کلچر کو سمو دیا ہے۔ جیسا کہ میں نے ابھی کہا ہے کہ اگر حضرت قاسم کی شادی کا ذکر کیا ہے تو شادی کی ساری رسمیں ادا کی ہیں۔ اسی طرح ظلم و جبر کو مبالغے کے ساتھ پیش کر کے مبکی اثر پیدا کیا ہے۔ حضرت اکبر اور حضرت اصغر کے میدانِ جنگ میں جانے کو، مبالغے کے ساتھ، اس طرح اُبھارا ہے کہ رقت طاری ہو جائے۔ حضرت زینب کا کردار، اسی مبکی اثر کے تعلق سے، مرثیہ گوئی میں اسی لیے نہایت اہم ہو جاتا ہے۔ اس دور کے کلچر میں پھوپھی کو بڑی اہمیت حاصل تھی اور یہی تہذیبی اہمیت حضرت زینب کے کردار کو نمایاں کرتی ہے۔ یہ سب واقعات، تخیل جزئیات کے ساتھ مرثیے میں بار بار اور طرح طرح سے بیان کرنے سے ''عقیدے'' کا جزو بن گئے اور مرثیہ سننے والے ان واقعات اور قصہ کہانیوں کو درست ماننے لگے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے لکھا ہے کہ ''مرثیہ گو جدت اور تنوع کے لیے واقعات میں نئے پہلو پیدا کرتا ہے اور مضامین ایزاد کرتا ہے۔ یہ مضامین کس حد تک وقت اور حالات کے مطابق ہیں انھیں پر اس کی کامیابی و ناکامی کا انحصار ہوتا ہے''[۱۴] ڈاکٹر جعفر رضا نے لکھا ہے کہ ''ان مرثیہ گویوں کی فن کارانہ تحقیقات کا اعجاز سمجھنا چاہیے کہ ان کے بیان کردہ کردار و اشخاص اور واقعات و حالات کو اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ انھیں تاریخ و حدیث کا مرتبہ حاصل ہو گیا۔ ان کے دور میں اور آج تک واقعۂ کربلا کا ذکر اسی ماحول و پس منظر کے مطابق کیا جاتا ہے جو مرثیوں کی فضا میں سامعین محسوس کرتے ہیں''[۱۵]۔ یہ فرضی واقعات اسی لیے ''عقیدے'' کا حصہ بن گئے ہیں۔ ادبی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو مبکی اثر پیدا کرنے کی اس کوشش نے مرثیے کو تخلیقی سطح پر نقصان پہنچایا ہے۔ لکھنوی معاشرت کے روپ میں امام حسینؑ، اہلِ بیت اور انصاروں کو پیش کرنے کی اصل وجہ بھی یہی تھی کہ اس سے مبکی اثر پیدا کرنا آسان تھا۔ سودا نے ''سبیلِ ہدایت'' میں جو اپنا نقطۂ نظر واضح کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ''پس لازم ہے کہ مرثیہ درنظر رکھ کر مرثیہ کہے نہ کہ برائے گریہ عوام اپنے تئیں ماخوذ کرے''[۱۶] تو اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ سودا مرثیے کو قصیدہ کی طرح عظمتوں سے ہم کنار کرنا چاہتے تھے اور اس میں وہ ربط و ترتیب اور وہ فنی اثر پیدا کرنا چاہتے تھے جس سے ان کے دور کا مرثیہ محروم تھا۔ انھوں نے اسی نقطۂ نظر سے محمد تقی تقی (میر تقی میر نہیں) کے ایک سلام اور مرثیے کا تجزیہ کیا ہے۔ اس دور میں مرثیہ کی سب سے اہم خدمت سودا نے کی۔ مرثیے کی روایت کے مختلف اجزا گزشتہ دو ڈھائی سو سال سے موجود تھے لیکن ان میں ربط و ترتیب کا کوئی اصول مقرر نہ تھا۔ سودا نے ہر واقعہ پر الگ الگ مربوط مرثیے لکھنے اور واقعہ کربلا کو جزئیات کے ذریعے طول دینے اور مؤثر بنانے کی بنیاد رکھی۔ مرثیے کو قصیدے کی طرح تشبیب سے متعارف کرایا۔ تسلسل اور ربط پر زور

دیا۔ مکالمے سے بھی فنی اثر پیدا کرنے کا کام لیا۔ دشتِ کربلا کی مؤثر تصویریں پیش کیں۔ اہل بیت کو ہندوستانی اور خصوصاً لکھنوی معاشرت میں پیش کرنے کا عمل مثلاً آرسی مصحف، رنگ کھیلنا، کنگن بندھوانا وغیرہ کی رسمیں بھی حضرت قاسم والے مرثیے میں موجود ہیں۔ انھوں نے شعوری طور پر مرثیے کو ادبی بنانے کا کام کیا۔ رزمیہ عنصر کو نمایاں کیا۔ اکثر مرثیوں میں مسدس کی ہیئت استعمال کی۔ سوداؔ کے ہاں مرثیے عامیانہ جذباتیت سے آگے بڑھ کر ایک مخصوص ادراک کا اظہار کرتا ہے۔ ان کے طرز میں قصیدہ، مثنوی اور غزل کے رنگ حسبِ ضرورت استعمال میں آئے ہیں'' [۱۷] یہ اور اسی قسم کے دوسرے اثرات سودا کے بعد کے مرثیہ گو یوں مثلاً میر ضمیر اور میر خلیق وغیرہ سے ہوتے اور سنورتے میر انیس و مرزا دبیر کے ہاں عروج کمال کو پہنچ گئے۔ ان دونوں نے مرثیے کے کم و بیش سارے روایتی امکانات کو سمیٹ کر ایک ایسی صورت دی کہ اردو مرثیہ اور انیس و دبیر ایک ہی تصویر کے دو رُخ بن گئے۔

اُردو صنفِ مرثیہ اردو شاعری کی کئی اصناف کا امتزاج ہے اور اس میں کامیاب ہونے کے لیے قصیدہ گو، غزل گو اور مثنوی نگار سب ہی کی قابلیت کا ہونا ضروری ہے۔ ایسا کوئی مرثیہ گو نہیں ہوا جو ان تینوں اصناف پر پوری قدرت رکھتا ہو اور ایسا اس لیے ممکن نہ ہوا کہ مرثیے میں متضاد عناصر جمع ہو گئے ہیں۔ ہر مرثیے کا چونکہ ایک بندھا ٹکا روایتی ڈھانچا ہوتا ہے جس میں چہرہ ہوتا ہے، بزم و رزم ہوتی ہے اور مختلف اجزا کا ملاپ ہوتا ہے اس لیے مرثیے کی الگ الگ قسمیں نہیں ہو سکتیں۔ میر انیس ان عناصر پر قدرت رکھتے ہیں جو مثنوی سے تعلق رکھتی ہیں اور ان کا رنگ بیان بھی اسی کے مطابق ہے۔ مرزا دبیر ان عناصر میں کامل ہیں جو قصیدے سے تعلق رکھتے ہیں اور ان کا رنگ و آہنگ بھی قصیدے کی طرح کا ہے۔ رزم کے لیے یہ پُر شکوہ و شاندار طرز نہایت مناسب ہے۔ اس لیے مرثیہ گوئی میں ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا مناسب نہیں ہے۔ صنف مرثیہ میں ان دونوں کے نام ایک ساتھ لیے جائیں گے اور یہ دونوں ساتھ رہیں گے۔ مرزا دبیر کا لکھا ہوا قطعہ تاریخ وفات مزارِ انیس کی لوح پر کندہ ہے اور اسی ازلی رشتے کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔

ہم نے مرثیے کا مطالعہ مذہبی نظم کے طور پر نہیں کیا۔ ایسے مطالعوں سے تو کتابیں بھری پڑی ہیں۔ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی پہلے شخص ہیں جنھوں نے اردو مرثیے کا معروضی مطالعہ ادب و شعر کے عالمی معیار و اقدار کے حوالے سے کیا ہے۔ ان کی تصنیف ''مرثیہ نگاری اور میر انیس'' اسی لیے ایک اہم کتاب ہے۔

اردو شاعری نے فارسی شاعری کے اثرات دل کھول کر قبول کیے ہیں۔ ساری اصناف سخن فارسی سے آئی ہیں لیکن اردو مرثیہ نے قصیدے اور مثنوی کے امتزاج سے جو روپ مرثیے کو دیا وہ نہ فارسی شاعری سے تعلق رکھتا ہے اور نہ عربی شاعری سے۔ یہ صنفِ سخن پوری طرح ہندوستان کی سرزمین سے تعلق رکھتی ہے۔ اردو مرثیے کا ہندوستان کی سرزمین پر پیدا ہونے والی ان سماجی و مذہبی رسموں سے بھی گہرا تعلق ہے جو مسلمانوں کے شیعہ فرقے سے مخصوص ہیں مثلاً ہر شیعہ کا یہ دینی و سماجی فریضہ ہے کہ وہ محرم کے زمانے میں

مجلسیں منعقد کرے اور اگر کسی میں اس کی مقدرت نہ ہو تو دوسروں کے ہاں مجلسوں میں شریک ہو۔ لکھنؤ میں آصف الدولہ کی گہری شیعیت اور غفران مآب سید محمد باقر کی شیعہ فرقے کو دوسرے فرقوں سے الگ منظم کرنے کی کامیاب کوشش نے محرم کی رسموں کو بہت زیادہ اہمیت دے دی۔ ہر رئیس کے گھر پر بڑی مجلس ہوتی۔ محرم کے دس دنوں میں سے ہر دن حضرت امام حسین اور ان کے انصاروں کے لیے مخصوص کر دیا گیا۔ ان دنوں کے لئے الگ مرثیے اور ماتم کہے جاتے مثلاً محرم کی ساتویں تاریخ حضرت قاسم سے مخصوص کر دی گئی۔ اس دن امام حسین کی صاحبزادی سے ان کی شادی کی تمام رسمیں جیسے مہندی، ساچق، کنگن وغیرہ بڑی شان سے ادا کی جاتیں۔ آج بھی امام باڑہ حسین آباد لکھنؤ میں یہ تمام رسمیں ادا کی جاتی ہیں۔ اس دن کے لیے مرثیہ نگار حضرت قاسم کے حالات کو موضوع سخن بنا کر مرثیے لکھتے۔ پانچویں تاریخ حضرت حُر سے منسوب کر دی گئی۔ آٹھویں حضرت عباس سے، نویں حضرت علی اکبر اور حضرت علی اصغر سے اور دسویں یعنی عشرہ حضرت امام حسین سے منسوب و مخصوص کر دیا گیا۔ اس دن حضرت امام حسین کے حال کا مرثیہ پڑھا جاتا جس میں حضرت زینب کے ''بین'' کو خاص مقام حاصل تھا۔ اس کے علاوہ ہر امام کی وفات پر مجلس ہوتی اور اس میں مرثیہ پڑھا جاتا۔ اس طرح مرثیے کا موضوع، اس کی نوعیت، اس کی ہیئت وغیرہ محرم اور مجلس سے وابستہ ہوتی چلی گئیں اور اردو مرثیہ محرم و مجلس کی ضرورت اور تقاضوں کے سانچے میں ڈھلتا چلا گیا۔

بین اور مبکی اثر سولھویں، سترھویں اور اٹھارھویں صدی کے مرثیے کی طرح انیسویں صدی کے مرثیے کی بھی مجلسی ضرورت تھی۔ اس ضرورت کو انیس و دبیر کا ہر مرثیہ، جو مجلس کے لیے لکھا گیا ہے، پوری کرتا ہے۔ اس دور میں مجلس عزا عام طور پر تین چار گھنٹے چلتی تھی اور ظاہر ہے کہ تمام وقت سامعین کو رُلاتے رکھنا ناممکن عمل ہے۔ اسی لیے مرثیے میں قصیدے کی سی ترتیب و تعمیر کا التزام کیا گیا۔ قصیدے کی تشبیب کی طرح مرثیے کا ''چہرہ'' ہوتا جس میں بہار، منظر، یا کسی عام موضوع کا شعوری طور پر التزام کیا جاتا۔ پھر سراپا بیان کیا جاتا اور ممدوح کے فضائل بیان کر کے مدح کی جاتی۔ رزمیہ شاعری کے رسوم یعنی جنگ کے حالات اور نقشہ، گھوڑے اور تلوار کی روایتی مبالغہ آمیز انداز میں، تعریف کی جاتی اور آخر میں مصائب بیان کیے جاتے۔ اس ترتیب و تعمیر نے مرثیے کو ایک نیا رنگ دیا اور اسی وجہ سے مرثیہ، مجلس عزا سے وابستہ ہو کر بھی، ادبی فن پارے کی طرح سنا اور پڑھا گیا۔ میر انیس و مرزا دبیر کے مرثیے اسی لیے اردو ادب کا بہترین سرمایہ ہیں۔ یہ بات یاد رہے جیسا کہ ٹی ایس ایلیٹ نے بھی کہا ہے کہ ''اس بات کا تعین کہ کوئی چیز ادب ہے یا نہیں صرف ادبی معیار سے کیا جا سکتا ہے'' [۱۸] اور انیسویں صدی کے مرثیے میں، انیس و دبیر کے تعلق سے، یہ معیار و خصوصیت موجود ہے۔

حواشی:

[۱] تاریخ ادب اردو، جمیل جالبی، جلد دوم، ص ۳۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۲] ایضاً ص ۶۶۴ اور ''سبیل ہدایت'' مشمولہ کلیاتِ سودا، جلد دوم، ص ۴۳۳، نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء

[۳] تذکرہ خوش معرکۂ زیبا، جلد اول مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۹۷-۳۹۸ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۴] مخزنِ نکات، قائم چاند پوری، مرتبہ اقتدا حسن، ص ۶۲ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء ترجمہ: مرثیہ کہ بالفعل ادب سے عاری نظم ہے لوگوں کو مرغوب ہے''۔

[۵] مخزن نکات، محولہ بالا، ص ۱۵

[۶] تذکرہ شعرائے اردو، میر حسن، ص ۹۳، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۴۰ء

[۷] کربل کتھا، فضلِ علی فضلی، مرتبہ مالک رام و مختار الدین احمد، ص ۳۷، ادارہ تحقیقات اردو پٹنہ ۱۹۶۵ء

[۸] تاریخ ادب اردو جلد دوم، ص ۶۴۴ محولہ بالا

[۹] ایضاً، ص ۷۰۸-۷۰۹

[۱۰] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۱۵۳-۱۵۷، ادارۂ فروغ اردو لکھنؤ ۱۹۶۴ء

[۱۱] نوسرہار، اشرف بیابانی، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی

[۱۲] ''اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا'' ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۴۹۲، نظامی پریس لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۱۳] ایضاً، ص ۵۱۸-۵۱۹

[۱۴] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۲۸۵، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۱۵] دبستانِ عشق کی مرثیہ گوئی، ڈاکٹر جعفر رضا، ص ۵۴، نیشنل کتاب گھر، الہ آباد ۱۹۷۳

[۱۶] سبیل ہدایت، کلیات سودا جلد دوم، ص ۴۳۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء

[۱۷] تاریخ ادب اردو، جلد دوم، طبع دوم، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۷۰۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۷ء

[۱۸] ایلیٹ کے مضامین، ترجمہ و مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی میں مشمولہ مضمون مذہب اور ادب، ص ۲۲۳، رائرز بک کلب کراچی

دوسرا باب

میر مستحسن خلیق

میر مستحسن خلیق (۱۱۸۱ھ-۱۲۶۰ھ/ ۸-۱۷۶۷ء-۱۸۴۴ء) بڑے باپ کے بیٹے اور بڑے بیٹے کے باپ تھے۔ مثنوی ''سحر البیان'' کے خالق میر حسن ان کے والد اور میر انیس ان کے بیٹے تھے۔ میر خلیق کے چار بیٹے تھے اور چاروں: میر ببر علی انیس، میر احسن خلق، میر احسان مخلوق، میر محسن محسن شاعر تھے [۱] میر مستحسن خلیق فیض آباد میں پیدا ہوئے اور وہیں تعلیم پائی سولہ سال کی عمر سے شعر گوئی شروع کی [۲]۔ پہلے درست و نادرست اپنے والد کو دکھاتے تھے لیکن جب میر حسن کی مصحفی سے چند ملاقاتیں ہوئیں تو انھوں نے بیٹے سے کہا کہ وہ اپنا کلام مصحفی کو دکھایا کرے۔ خلیق مصحفی کے شاگرد ہو گئے اور ان سے مشورۂ سخن کرنے لگے۔ مصحفی نے اسی زمانے میں اس جوہرِ قابل کو پرکھ لیا اور کہا کہ ''اگر زمانہ فرصت خواہد داد خوب خواہد گفت'' [۳] مصحفی نے اپنا ''تذکرۂ ہندی'' بھی میر خلیق کے اصرار پر لکھنا شروع کیا۔ دیباچہ میں اس بات کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا کہ ''بہ تکلیفِ میر مستحسن خلیق خلف میر حسن...... قدم دریں بادیۂ پُر خار گذاشت'' [۴]

میر خلیق کا سالِ ولادت نہیں ملتا۔ مصحفی نے بھی صرف یہ لکھا ہے کہ ''از شانزدہ سالگی شوقِ شعر پیدا کردہ و درست و نادرستش را والد بزرگواش (میر حسن) برائے پاسِ خاطر پسر درست کردہ می داد ... و چوں دراں ایام فقیر تازہ وارد ایں شہر بود مشارٌ الیہ بعد ملاقاتِ چند بسیار محظوظ شدہ...... آں عزیز (میر خلیق) را پیش من فرستاد'' [۵] مصحفی دوسری بار ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے اور ایسے آئے کہ یہیں کے ہو رہے۔ تاریخوں میں آیا ہے کہ ۵ر جمادی الثانی ۱۱۹۸ھ اور ۱۰ر شوال ۱۱۹۸ھ کے درمیان کسی تاریخ کو غلام علی خاں شاہ عالم ثانی کی سفارت لے کر لکھنؤ آئے۔ اس قافلے میں مصحفی شامل تھے۔ شوال ہجری سال کا دسواں مہینہ ہے۔ اگر میر حسن سے مصحفی کی یہ چند ملاقاتیں ۱۱۹۸ھ کے آخر اور ۱۱۹۹ھ کے شروع تک جاری رہیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ میر خلیق نے ۱۱۹۹ھ میں زانوئے تلمذ تہ کیا۔ سولہ سال کی عمر سے وہ شعر کہہ رہے تھے اور اپنے والد کو دکھا رہے تھے تو اس عمل پر کم و بیش دو سال تو گزر چکے ہوں گے۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ میر خلیق ''در عالم خوردی زیادہ از ذہنش معلوم می شد'' [۶] اس صورت میں اگر میر خلیق کی عمر ۱۸ سال قیاس کی جائے تو سالِ تلمذ ۱۱۹۹ھ سے عمر بوقتِ تلمذ ۱۸ گھٹانے سے سالِ ولادت ۱۱۸۱ھ سامنے آتا ہے۔

اب اس بات کو ایک اور طرح سے دیکھیے۔ ''تذکرۂ ہندی'' میر خلیق کے اصرار پر مصحفی نے شروع کیا: ''اما بتکلیف میر مستحسن خلیق...... طوعاو کرہا قدم دریں بادیۂ پُر خار گذاشت'' [۷] یہ تذکرہ ۱۲۰۱ھ میں

شروع اور ۱۲۰۹ھ میں ختم ہوا۔ اگر قیاس کیا جائے کہ خلق کا تذکرہ ۱۲۰۱ھ میں لکھا گیا تھا جب شعر کہتے انھیں چار سال ہو گئے تھے۔ دو سال شاگرد ہونے سے پہلے اور دو سال شاگرد ہونے کے بعد تو گویا ۱۲۰۱ھ میں ان کی عمر ۲۰ سال تھی۔ ۱۲۰۱ھ سے ۲۰ گھٹا دیے جائیں تو بھی سال ولادت ۱۱۸۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ میں نے قیاساً خلیق کا سال ولادت یہی اختیار کیا ہے۔

فیض آباد میں خلیق نے اپنی ذہانت اور شعر گوئی کی خداداد صلاحیت سے جلد ہی اپنی حیثیت منوالی۔ بہت سے نئے شاعر، جن میں علی اوسط رشک، نواب سید محمد خاں رند بھی شامل تھے، اپنا کلام دکھانے لگے۔ خلیق فیض آباد میں نواب مرزا محمد تقی خاں ترقی کی سرکار میں ملازم تھے اور ۱۲۳۱ھ میں جب ترقی نے وفات پائی تو خلیق فیض آباد ہی میں تھے۔ سعادت یار خاں رنگین ان سے فیض آباد میں ہی ملے تھے جیسا کہ انھوں نے ''امتحان رنگین'' میں لکھا ہے اور وہیں انھوں نے اپنی پسندیدہ مثنوی ''سحر البیان'' کے اشکال دریافت کر کے اطمینان حاصل کیا تھا جیسا رنگین نے ''مجالس رنگیں'' میں لکھا ہے۔ اسی زمانے میں غالباً تلاشِ روزگار میں خلیق فرخ آباد چلے گئے اور رند ۱۲۴۰ھ/۱۸۲۴ء میں لکھنؤ چلے آئے اور وہاں آتش کے شاگرد ہو کر، وفا تخلص ترک کر کے رند تخلص اختیار کیا اور سارا پچھلا کلام، جیسا کہ رند نے اپنے دیوان ''گلدستۂ عشق'' میں لکھا ہے کہ ''روبروئے اخوانِ زمان بالتمام درچاہ انداختم'' [۸] اور آتش کی شاگردی ماہ رجب ۱۲۴۸ھ سے لے کر طبع دیوان تک جو کچھ کہا وہ اس میں داخل کیا'' [۹] فیض آباد میں جو ضخیم دیوان وفا یعنی رند نے مرتب کیا تھا اور جو زیادہ تر مراثی و سلام و رباعیات در عزائے مولا حسین پر مشتمل تھا، یہی وہ کلام تھا جو وفا نے خلیق کو دکھایا تھا اور یہ بھی لکھا کہ ''خلیق در فن مرثیہ گوئی عدیل و نظیر ندارند'' [۱۰] میر خلیق یوں تو فیض آباد میں رہے لیکن وقتے وقتے سے لکھنؤ ان کا آنا جانا رہا۔ اشپرنگر نے اودھ کیٹلاگ میں لکھا ہے کہ ''میر خلیق لکھنؤ میں راجا ٹکیٹ رائے کے ہاں معلم تھے [۱۱]۔ لیکن جب مرثیہ گوئی میں ان کی شہرت پھیلی تو وہ مرثیہ خوانی کے لیے لکھنؤ آئے اور وہاں رہتے رہے۔ اب مرثیہ خوانی ہی ان کا ذریعۂ معاش بن چکا تھا۔

میر خلیق کی شرافتِ نفسی اور وضع داری کی سب نے تعریف کی ہے۔ میر قدرت اللہ قاسم نے انھیں ''شیریں گفتار، پاکیزہ کردار، حسن الخلق والخلق'' [۱۲] لکھا ہے۔ سعادت خاں ناصر نے انھیں شاعر نام ور، سخنور لئیق، سید برگزیدہ'' [۱۳] اور علی اوسط رشک نے اپنے قطعہ تاریخِ وفات کے دوسرے مصرع میں انھیں ''عطوف و شفیق اُستاد'' لکھا ہے۔

میر مستحسن خلیق نے ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء میں وفات پائی۔ ان کے شاگرد علی اوسط رشک نے تاریخ وفات کہی:

میر مستحسن خلیق افسوس　　بس عطوف و شفیق بود اُستاد
خوش بیاں شاعر زباں دانے　　خاص دریں طریق بود اُستاد

رشکؔ نالید و گفت تاریخش　　ہائے اے ہے خلیق بود اُستاد

آخری مصرع سے ۱۲۶۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ناسخ کے شاگرد مرزا مہدی کوثر کے شاگرد خواجہ مصاحب علی راوؔی کے قطعہ تاریخ وفات کے چوتھے مصرع سے اگر ہمزہ کو چھوڑ کر صرف "ے" کے دس شمار کیے جائیں تو اس چوتھے مصرع: "ہاتفِ غیب نے کہا میر خلیق مر گئے" کے آخری تین لفظوں سے بھی، ۱۲۶۱ھ کی تصدیق ہوتی ہے۔[۱۴]

عبدالغفور خاں نساخ نے "سخنِ شعرا" [۱۵] میں اور محسن علی محسن لکھنوی نے "سراپا سخن" [۱۶] میں خلیق کو صاحبِ دیوان لکھا ہے لیکن یہ دیوان کہیں نہیں ملا۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب خلیق مرثیے کی طرف آئے تو انھوں نے اردو دیوان کو نظر انداز کر دیا۔ البتہ ان کی متفرق غزلیں مختلف بیاضوں میں مل جاتی ہیں۔ "تذکرہ ہندی" میں مصحفی نے پانچ پانچ اشعار کی دو غزلوں کے علاوہ سات متفرق شعر دیے ہیں۔ سعادت خاں ناصر نے "خوش معرکۂ زیبا" میں اور نساخ نے "سخنِ شعرا" میں سات سات شعر اور قدرت اللہ قاسم نے "مجموعۂ نغز" میں شیفتہ نے "گلشن بے خار" میں، کریم الدین نے "طبقات الشعرائے ہند" میں اور کلب حسین نادر نے "تذکرۂ نادر" میں پانچ پانچ شعر اور محسن لکھنوی نے "پہلو" کے تحت "سراپا سخن" میں دو شعر دیے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے غلام مہدی لکھنوی کے ضخیم مجموعۂ غزلیات کے قلمی نسخے سے خلیق کی چودہ غزلوں کے ایک سو چار شعر اور تلاش کیے ہیں [۱۷]۔ لیکن اگر مکرر اشعار کو الگ کر دیا جائے تو ۴۱ شعر رہ جاتے ہیں۔ اکبر حیدری کاشمیری نے شاہ کمال کے تذکرے "مجمع الانتخاب" سے ۷۵ شعر اور نکالے ہیں جن میں سے ۷۰ شعر غیر مطبوعہ ہیں [۱۸] ان کے علاوہ اکبر حیدری نے "مجمع الاشعار" میں درج پانچ اور غزلیں دریافت کی ہیں اور بتایا ہے کہ اس طرح خلیق کی غزلوں کے اشعار کی تعداد ۱۳۶ ہو جاتی ہے [۱۹]۔

ان اشعار کو سامنے رکھ کر جب ہم خلیق کی غزل کو دیکھتے ہیں تو انُ کے اشعار میں خارجیت غالب ہے۔ انداز بیانیہ ہے اور شعر گہرے احساس و جذبہ سے عاری ہے۔ خلیق ویسی ہی غزلیں کہہ رہے ہیں جیسی سارے معاشرے میں کہی جا رہی ہیں۔ یہاں خلیق اسی روایت کی تکرار کر رہے ہیں۔ ان کے اشعار میں مضمون آفرینی کا تو پتا چلتا ہے لیکن اس میں احساس و جذبہ شامل نہیں ہے اور اسی لیے ان کے کلام میں باسی پن کی باس آتی ہے:

کہا جو میں نے اے گل کچھ وفا کر　　تو وو ں ہی ہنس پڑا وہ کھکھلا کر

عاشق کو تیرے کل سے تھی جاں کنی کی حالت　　سب دیکھنے کو آئے اللہ تو نہ آیا

گلشن میں یہ کس شخص کا ہے ڈھیر جو بلبل　　منقار میں لے جا کے کئی پھول دھر آئی

مثلِ آئینہ ہے اس رشکِ قمر کا پہلو　　صاف اِدھر سے نظر آتا ہے اُدھر کا پہلو

افعی زلف کے کاٹے کی دوا ہو نہ سکی　　آ کے سرمار گئے سینکڑوں منتر والے

یہ چند شعر اور دیکھیے:

بازی گہِ طفلاں ہے جہاں کچھ نہ عجب کر		کیا کیا نہ بگڑ جائے گا کیا کیا نہ بنے گا
گویا زبان شمع جو ہوتی تو پوچھتا		کٹتی ہے ہجر یار میں کیوں کر تمام رات
جہاں میں خاک عمارت بنایئے کیا کیا		مکان ڈھے گئے ہیں اور مکیں پریشاں ہیں
کارخانہ یہی ہے ایک گیا ایک آیا		نہیں رہتی کبھی منزل گہِ دُنیا خالی
میں وہ حیرت زدۂ وحشت ِ محبت ہوں خلیق		سالہا سال ہوئے جس کو وطن سے نکلے
سب کہوں گا میں جو کچھ تو نے کہا پر ناصح		یاد رہتی ہے وہاں جا کے یہ تقریر کسے

خلیق مضمون نکالتے اور زبان بھی مضمون کے مطابق لانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن شعر پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ ان کی غزلوں کے شعر میں وہ ارتکاز نہیں ہے جو غزل کے اچھے شعر کی اصل پہچان ہے مثلاً یہ دو شعر دیکھیے اور ان کے قافیے ردیف پر غور کیجیے تو قافیہ اکھڑا اکھڑا سا معلوم ہوگا:

وصل کی شب نے ہوئی معشوق کی اب تک نصیب
کاوش غم سے نہایت مجھ کو شیون ہوگیا

کیجیے لخت ِ دل بھی اپنا نثار		ہائے تو بھی انھیں سپاس نہیں

تعقید سے بھی اکثر شعر کا اثر زائل ہو جاتا ہے مثلاً یہ مصرع دیکھیے: کون سی ساعت بد ہم تھے چمن سے نکلے لیکن بعض خوب صورت تراکیب شعر میں ایسی آتی ہیں جو اچھی لگتی ہیں مثلاً یارانِ عدم رفتہ، کشتہ آرزوئے وصل، طاقت تحریک زباں، کشتہ انداز بتاں، حسرت زدۂ دشت محبت وغیرہ۔

خلیق کی غزل میں بہت سے الفاظ ایسے آئے ہیں جو اب متروک ہو چکے ہیں مثلاً اس مصرع میں۔ ''ہنس دیا یار نے جو رات خلیق'' ''نے'' زائد اور اس طرح استعمال میں نہیں آتا۔ اسی طرح ''ٹک'': ع...... ''آشیاں ہم نے ٹک اونچا جو بنایا ہوتا'' یا ع...... ''تو ووں ہی ہنس پڑا وہ کھکھلا کر'' میں ''ووں'' کا استعمال خلیق کے زمانہ میں بھی متروک ہو چکا تھا۔ اسی طرح ''دھاک بیٹھنا یا بٹھانا'' محاورہ ہے خلیق نے دھاک اُڑانا یا اُڑنا باندھا ہے۔ ع...... ''عالم میں یہ جنوں کی مرے دھاک اُڑ گئی'' ''ولے'' کا استعمال شاہ حاتم کے زمانے ہی میں متروک ہو چکا تھا لیکن خلیق نے اپنی غزلوں میں اسے استعمال کیا ہے: ع...... ''حسن یوسف کے جو قائل ہیں رہیں دنگ ولے''۔

غزل بڑی ظالم صنف سخن ہے۔ اس میں بظاہر وہ سب کچھ ہو چکا ہے جو ہو سکتا تھا لیکن بڑا ذہن، بڑا شاعر تکرار روایت سے بچ کر جب روایت کی دیوار کو ڈھاتا ہے تو دیوار کے ہٹتے ہی تخلیق کا کھلا میدان سامنے آ جاتا ہے۔ ناسخ کے دور میں آتش کی غزل کے ایک حصے میں یہی دیوار ڈھائی تھی اور یہی کام غالب کی غزل نے کیا تھا۔ اقبال کی غزل بھی ایک نیا میدان سامنے لاتی ہے۔ خلیق صرف روایت کی تکرار کرتے ہیں اور پھر

غزل کو چھوڑ کر سلام و مرثیہ کی طرف چلے جاتے ہیں جس سے معاش کا مسئلہ بھی حل ہو جاتا ہے، ثواب دارین بھی حاصل ہوتا ہے اور عزت و احترام اور شہرت و ناموری بھی ہاتھ آتی ہے:

تو ذاکرِ سرور ہے خلیق اس لیے سب لوگ　　　　کرتے ہیں تری عزت و توقیر زیادہ

اور آج وہ اسی حیثیت میں جانے اور پہچانے جاتے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ ''سلام'' غزل کی ہیئت ہی میں لکھے جاتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر خلیق نے غزل گوئی کی پیاس سلام گوئی سے بجھالی۔ ان کا ایک ردیف وار ''دیوانِ سلام'' راجا صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں مخزون ہے۔ جس میں ۸۸ سلام شامل ہیں۔ [۲۰] خلیق کے جو ''سلام ہماری نظر سے گزرے ان میں تسلسل بیان کی نظمیہ خصوصیت موجود و نمایاں ہے۔ ان کے سلام یک موضوعی ہیں جن میں صرف واقعاتِ کربلا کو موضوعِ سخن بنایا ہے اور کوئی اخلاقی یا زندگی کی کوئی اور پہلو نہیں ہے۔ مطلعوں کا بھی یہی رنگ ہے۔ خلیق کے سلاموں پر مبکی اثر بہت واضح ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ''خلیق کے سلاموں کا خاص مقصد رونا رُلانا ہے''۔

بیسویں صدی کی دو تین دہائیوں تک عام خیال یہ تھا کہ میر خلیق کا سارا کلام ضائع ہو گیا۔ محمد حسین آزاد کا یہ خیال تھا کہ ان کے بہت سے مرثیے اور سلام ان کے بیٹوں میر انیس وغیرہ کے کام آ گئے۔ آزاد کی روایت کے مطابق بڑھاپے میں وہ جس بیٹے کے ہاں جاتے، وہیں اپنا کہا ہوا کلام چھوڑ آتے [۲۱]۔ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے لکھا ہے کہ میر غلام علی فیض آبادی نے، جو منتخب مجموعہ ''ذخیرۂ ثواب'' مطبوعہ ۱۲۹۷ھ کے نام سے مرتب کیا تھا اس مجموعے میں کل سات مرثیے اور سولہ سلام تھے، جن میں سے تین خلیق سے منسوب کیے گئے تھے، ان میں سے ایک بھی خلیق کی تصنیف نہیں ہے۔ پہلا مرثیہ میر نفیس کا، تیسرا میر مونس کا اور بقیہ پانچ مرثیے میر انیس کے ہیں [۲۲]۔

میر خلیق کے کم و بیش سارے مرثیے قلمی صورت میں اب تک غیر مطبوعہ حالت میں محفوظ ہیں۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب کے کتب خانے میں مراثی خلیق کی چار ضخیم جلدیں، قلمی صورت میں محفوظ ہیں۔ جلد اول میں ۳۰، جلد دوم میں ۲۱ + ۶۹ = ۹۰، جلد سوم میں ۶۷ اور جلد چہارم میں ۱۷ مرثیے محفوظ ہیں۔ ان کے علاوہ راجا صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں مراثی کی جو جلد محفوظ ہے اس میں ۲۷ مرثیے ہیں اور خود اکبر حیدری کاشمیری کے کتب خانے میں، جو مراثی محفوظ ہیں، ان کی تعداد ۹ ہے اور ''دیوانِ سلام'' میں ۸۸ سلام محفوظ ہیں۔ ان میں سے بہت سوں پر تاریخ کتابت بھی درج ہے اور کئی مرثیے مکرر آ گئے ہیں [۲۳]۔ مراثی میر خلیق کا پہلا مجموعہ ۱۹۹۷ء میں کراچی سے شائع ہوا ہے جس میں کل ۳۴ مرثیے شامل ہیں [۲۴]۔ ان تمام معلومات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ غزلوں اور سلاموں کے علاوہ میر خلیق نے ڈھائی سو کے قریب مرثیے ضرور تصنیف کیے ہیں اور یہ تعداد یقیناً بہت بڑی ہے۔

میر خلیق کے سلاموں کی طرح ان کے مرثیوں پر بَین اور مبکی انداز چھایا ہوا ہے اور یہی ان کے

مرثیوں کا حقیقی رنگ اور مزاج ہے۔ مرثیے کا مقصد بھی یہی ہے کہ واقعاتِ کربلا کو ایسے درد انگیز انداز میں پیش کیا جائے کہ سننے والوں پر رقت طاری ہو جائے اور وہ بین سے متاثر کریں۔ جو مرثیہ جتنا رُلانے گا اتنا ہی کامیاب سمجھا جائے گا اور اس کی بنیادی وجہ یہی ہے کہ بین سے ثواب حاصل ہوتا ہے جس سے عاقبت سنورتی ہے۔ میر خلیق نے اسی مقصد کو سامنے رکھ کر مرثیہ لکھا اور اسی لیے اس دور میں ان کے مرثیے بہت مقبول تھے۔ واجد علی شاہ اختر نے ایک مقطع میں اسی طرف اشارہ کیا ہے:

حاسد حسد سے روئے جو اختر تو کیا عجب　　رُتبہ ملے غزل کو سلام خلیق کا

خلیق کے مرثیوں کو پڑھیے تو ان میں میر ضمیر جیسی بلند آہنگی نہیں ہے بلکہ دھیما، دبا دبا سا لہجہ ہے۔ ایسا لہجہ جس پر رقت طاری ہے۔ ''ضمیر کے یہاں رزمیہ اور بیانیہ عناصر خلیق سے زیادہ اور خلیق کے یہاں رثائی عناصر ضمیر سے زیادہ ہوتے ہیں'' [۴۵]

میر خلیق کے مرثیوں کو پڑھ کر یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مرثیے کی وہ جدید صورت، جو میر ضمیر کے ہاں اُبھرتی ہے خلیق کے ہاں اس صورت میں نہیں اُبھرتی اور آئندہ نسل کے مرثیہ گویوں کو اس طرح متاثر نہیں کرتی جس طرح میر ضمیر کے مرثیے کرتے ہیں۔ میر خلیق کے مرثیے یک موضوعی ہیں۔ ان کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ان میں کوئی ایسی کسر ہے، جو اپنی ساری خوبیوں کے باوجود، اس ادبی سطح پر نہیں پہنچاتی جس پر میر ضمیر یا انیس و دبیر کے مرثیے پہنچاتے ہیں۔ خلیق مرثیے میں جزئیات لاتے ہیں، تفصیل سے ہر اُس پہلو کو ابھارتے ہیں جو بین کی طرف سننے والے کو لے جائے۔ ان کا مرثیہ اسی رُخ پر چلتا ہے۔ مسیح الزماں نے لکھا ہے کہ ''میر خلیق نے ''بین میں، رخصت کی طرح، گھریلو زندگی کے مناظر اور واقعات کے پہلو نکال کر انھوں نے ایسے گھرانے کا نقشہ پیش کیا ہے جہاں کسی کے مرنے یا لاش آنے پر شور و واویلا بلند ہوتا ہے، ایسے موقع پر مختلف رشتے دار کس کس طرح اپنی محبت کا اظہار کرتے ہیں، کیسی باتیں کر کے خود روئے اور دوسروں کو رُلاتے ہیں۔ انھیں تفصیلات سے بین کا حصہ بھی بڑھتا ہے اور لوگوں کو متاثر کرنے کا موقع بھی زیادہ ملتا ہے'' ۔[۴۶]

یہی میر خلیق کا مزاج ہے اور اسی لیے ان کے ہاں رزم کا بیان یا تو ہوتا نہیں ہے اور ہوتا ہے تو وہ کمزور و بے اثر ہوتا ہے۔ وہ ''رزم'' کے نہیں ''بین'' کے شاعر تھے مثلاً ان کے اس مرثیے کو پڑھیے ع...... ''ہاں آمدِ برادرِ شاہِ شہید ہے'' جو ۱۲۹ بندوں پر مشتمل ہے۔ شروع ہی سے بین کا مزاج اس پہ حاوی رہتا ہے اور چودھویں بند ہی سے یہ رنگ غالب آ جاتا ہے [۴۷]:

زینب کے لال قتل ہوئے ہم نے کیا کیا　　دل کو پکڑ کے رہ گئے جب کچھ نہ بس چلا
قاسم بھی آگے آنکھوں کے پامال ہو گیا　　اب تم جو مرنے جاتے ہوا ے بھائی مہ لقا
آرام اس الم سے نہیں پائے گا حسین　　ہاتھوں سے دل کو تھام کے رہ جائے گا حسین

اے بھائی تم تو بھائی ہو یہ رنج ہے بجا　　غیروں سے ہوتا ہے جو محبت کا مرتبا
فرقت جواں میں ہوتی ہے گاہے بصد بکا　　جینے سے ہاتھ اُٹھاتے ہیں وہ غم کے مبتلا
تنہا سپاہِ کیں میں ہمیں چھوڑ کے چلے　　تم تو ہمارا بند کمر توڑ کے چلے
بھیا سکینہ پیاسی کو ہے غش بھی آ گیا　　کہتی ہے آنکھ کھول کے ہر دم چچا چچا
چھاتی لگاتے جاؤ اُسے تم پہ میں فدا　　پُرسہ تو دے لو بیوہ بھتیجی کو اک ذرا
وہ کیا ہے اس کی جان کو جویاں محن نہیں　　گمرا کا حال غیر ہے ابن حسن نہیں

اس طویل مرثیے میں ''سراپا'' بھی آتا ہے مگر ۴۴ ویں بند سے اور جبین سے شروع ہو کر ناف کمر سے ہوتا زرہ، خود، چار آئینے، ذوالفقار، سپر تک جاتا ہے۔ اس میں ''رجز'' بھی آتا ہے لیکن شاعر کو اس بات کا خیال سرے سے نہیں آتا کہ وہ حضرت امام حسین اور حضرت عباس کے کردار و شخصیت کو انسانی عظمتوں سے ہم کنار دکھائے۔ یہاں حضرت امام حسین اور حضرت عباس دونوں ذہنی طور پر کمزور انسان نظر آتے ہیں اور کوئی بلند و عظیم اخلاق شخصیت کے طور پر سامنے نہیں آتے۔ شمر سے حضرت عباس کا مکالمہ دیکھیے جو رجز کے بعد آتا ہے اور فنی ترتیب کے لحاظ سے جس کی یہ جگہ نہیں ہے:

عباس نے یہ شمر سے اس دم کیا کلام　　گر باز آئے قتل سے شہ کے سپاہِ شام
کرتا ہوں مُہر اس پہ تم سب کا ہوں غلام　　مانند خادموں کے کروں گا تمھارا کام
تم نے جو کچھ کیا مجھے اس کا گلہ نہیں　　نعلین بھی اُٹھانے میں مجھ کو حیا نہیں [۲۸]

یہاں میر خلیق اس لکھنوی معاشرت کی ترجمانی کر رہے ہیں جو اندر سے کھوکھلی ہو گئی تھی اور انگریزی اقتدار کے دباؤ میں رہ کر وہ خود سے چھپتی اور خود سے بھاگنے کی نفسیاتی بیماری میں مبتلا تھی۔ یہاں مرثیے میں حضرت امام حسین کا وہ کردار اُبھر کر سامنے نہیں آتا جو اصل میں اُن کا تھا۔ وہ تو یہاں کمزور، زوال پذیر لکھنوی معاشرت میں ڈوبے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یہاں حضرت امام حسین کے کردار میں وہ مردانہ پن بھی نہیں ہے جس سے زمین کا سینہ دہل جاتا ہے۔ یاد رہے کہ حضرت امام حسین نے ایک عظیم انسانی مقصد کے لیے جامِ شہادت پیا تھا۔ حضرت امام حسین فرماتے ہیں: دیکھیے مرثیہ ع...... جب بندہ وہ چکے میداں میں پرے فوجِ ستم کے

ایسا نہ ہو سب ٹوٹ پڑیں خیمے پہ آ کر　　لُوٹی گئی بانو بھی تو اتنا نہیں کچھ ڈر
بے پردہ نہ ہوئے کہیں زینب مری خواہر　　بہنوں کا مجھے پاس ہے زہرا کے برابر
جیتا ہوں ابھی تو یہ گوارا مجھے کب ہے　　ناموس کو اعدا نے جو دیکھا تو غضب ہے

مسیح الزماں نے لکھا ہے کہ ایک مرثیے ع...... ''عباس نے دیکھا کہ بلکتی ہے سکینہ'' میں جہاں کم سن حضرت سکینہ کے ''منھ سے صبر و ضبط کی سنجیدہ باتیں کہلوائی ہیں وہاں جناب زینب، جناب رباب، جناب ام کلثوم وغیرہ جیسی بزرگ خواتین اس مرثیے میں اس طرح فریاد و نالہ کرتی ہیں کہ ان میں وہ عظمت مفقود ہے جواُن

کے لیے مناسب ہے۔ ایک دوسرے مرثیے میں جس کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے: ع ...... ''قید ہو آئے حرم شاہ کے جب کوفے میں'' خلیق نے یہ مضمون باندھا ہے کہ اہلِ حرم کے بارے میں جب تماشائی استفسار کرتے ہیں تو یہ لوگ اپنا نام و نسب چھپاتی ہیں اور اپنے کو رسول کے گھرانے کی لونڈیاں ظاہر کرتی ہیں حالانکہ اسی مرثیے میں اس سے تقریباً بیس بند پہلے جب حضرت عابد تماشائیوں کے انبوہ کو مخاطب کرتے ہیں تو وہ صاف صاف اپنے نسب اور رشتوں کا اظہار کر دیتے ہیں'' [۲۹]۔ یہ تضاد بھی اس لیے ہے کہ میر خلیق نے بین کو اہمیت دی اور باقی دوسرے اجزا کو اس لیے شامل کر دیا کہ وہ مرثیے کا حصہ سمجھے جاتے تھے۔ ''بین'' مرثیہ کی مذہبی ضرورت ہے لیکن یہی بین مرثیے کی ادبی و فنی حیثیت کو مجروح و متاثر کرتا ہے۔

اکیسویں صدی میں اردو مرثیہ گویوں کے سامنے یہ مسئلہ رہے گا کہ اگر وہ بین سے توجہ ہٹاتے ہیں تو مرثیہ گوئی کا وہ مقصد، جس کے لیے مرثیہ کہا جا رہا ہے، فوت ہو جائے گا اور اگر بین کو مطمعِ نظر بناتے ہیں، جیسا کہ مرثیے کی تاریخ سے واضح ہوتا ہے تو اس کی ادبی حیثیت باقی نہیں رہتی۔ مرثیہ ادب کی تاریخ میں ادبی حیثیت ہی سے قائم رہ سکتا ہے۔ اس مسئلے کے حل پر مرثیے کے مستقبل کا دار و مدار ہے۔

اس دور کے مرثیے پر لکھنوی معاشرت و کلچر چھایا ہوا ہے۔ یہی کلچر میر خلیق کے مرثیوں کے تار و پود میں بنی ہوئی ہے۔ سانحۂ کربلا کے سارے کردار بھی اسی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ مرثیوں کو پڑھ کر اکثر یہ خیال آتا ہے کہ شاید کربلا کا سانحہ یہیں کہیں لکھنؤ میں پیش آیا تھا، کوفے میں نہیں۔ یہ لکھنوی معاشرت مرثیوں کے مزاج میں رچی ہوئی ہے۔ یہ ان کے لہجے، اظہارِ بیان اور لفظیات و رمزیات میں بھی ہے اور ان کے محاورے اور روزمرہ میں بھی موجود ہے۔ مرثیہ گو اپنی بات کو اسی رنگ میں رنگتا ہے اور جس کی وجہ سے ''بین'' کا اثر گہرا ہو جاتا ہے مثلاً خلیق کے اس مرثیے کو لیجیے جس کا پہلا مصرع ''ہاں آمد برادرِ شاہِ شہید ہے'' اور یہ بند دیکھیے:

کہتی ہے سر کو پیٹ کے وہ غم کی مبتلا　　　اے دل تو رانڈ ہونے کا زنہار غم نہ کھا
وارث ابھی بہت ہیں مرے سر پہ خوف کیا　　　دو بھائی ہیں خدا کے دیے میرے مہ لقا
مشکل پڑی تو کیا ہوا مشکل کشا تو ہیں　　　دولہا اگر نہیں مرے بابا چچا تو ہیں

سر کو پیٹنا، رانڈ ہونے کا خیال، وارثوں کا سر پہ ہونا، دولہا کا تصور، بابا چچا کا رشتہ اور ان سب کے امتزاج سے ایک مانوس دیکھی بھالی سی تصویر کا سامنے آنا، یہ سب اس معاشرت کا نتیجہ ہے جس میں سامعین اور مرثیہ گو دونوں اپنی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ ایسی مثالوں سے میر خلیق کے مرثیے بھرے پڑے ہیں۔ یہ چند مثالیں اور دیکھیے:

گھبرا کو کس طرح سے بھلا منہ دکھاؤں میں　　　رنڈ سالہ بھی نہیں ہے جو جا کر پنہاؤں میں

رنڈ سالہ اس لباس کو کہتے ہیں جو رانڈ (بیوہ) کو پہنایا جاتا ہے اور یہ خالص ہندوستانی رسم ہے اور یہی مزاج

سارے مرثیوں کو روح میں سمویا ہوا ہے:

جناب فضہ نے: چادر کو پھینک کھول دیے اپنے سر کے بال

جناب زینب موت کی دعا مانگتی ہیں　　ع...... نکلے بدن سے جان تو چھوٹوں عذاب سے

رومال رکھ کر رونا:　　ع...... رومال رکھ کے رو دیں گے اب چشم زار پر

کچھ کھانے کے سونا:　　ع...... کچھ کھا کے سو رہیں گے کہ اہلِ وفا ہیں وہ

جھولے میں حضرت اصغر پڑے ہیں:　　ع...... جھولے میں ہے تڑپ رہا دیکھو وہ مہ لقا

حضرت زینب کہتی ہیں:　　ع...... میں جوتیاں اُٹھاؤں گی بانوئے شاہ کی

دانتوں میں انگلی دبا کر کہنا:　　ع...... انگلی دبا کے دانتوں میں شبیر نے کہا

وارث کو میرے واسطے کھو بیٹھی ہیں چچا

میر خلیق کا ایک اور مرثیہ ؎ جب بندھ چکے میداں میں پرے فوج ستم کے'' لیجیے۔ عون ومحمد (پسران حضرت زینب) کے منھ سے یہ فقرہ ادا ہوتا ہے: ع...... ''اللہ کرے ماموں کا حق ہم سے ادا ہو'' یا یہ شعر:

تحت الحنکیں باندھ لیں شملوں کے سرے کھول　　ہتھو انس کے ڈھالوں کو پکڑ نیچے انڈول

ع...... کوئی وار کے پانی پہ کوئی لیوے بلائیں

حضرت اکبر حضرت عون ومحمد سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں:

ع...... تم دونوں ہو میری پھپھی اماں کے کلیجے

ع...... ہوگا پھپھی جان کو بیٹوں کا بڑا غم

حضرت زینب کہتی ہیں: ؎ تم پوچھنے مت آئیو مجھ کو کہہ جلی سے

حضرت امام حسین حضرت اکبر سے کہتے ہیں جب وہ حضرت عون ومحمد کو میدان جنگ میں بھیجنے کی اجازت طلب کرتے ہیں۔

تھی اس کو ہوس بیاہ میں دونوں کا رچاؤں
اور ایک ہی دن دونوں کو نوشاہ بناؤں
جب سہرے بندھیں دونوں کو گھوڑے پہ چڑھاؤں
دو دولہا کی دو دلہنیں گھر بیاہ کے لاؤں
تم چاہتے ہو دونوں گلے رن میں کٹا دو
سب آرزوئیں خاک میں زینب کی ملا دو

اسی طرح ع...... تم دودھ جو بخشاتے تھے مجھ کو کہہ جلی سے

خلیق کا ایک اور مرثیہ لیجیے: ع...... ان میں جب شبیر کے انصار سب مارے گئے
حضرت امام حسن کے بیٹے حضرت قاسم کی میدان کارزار میں جانے سے پہلے فاطمہ کبرا (بنت امام حسین) سے شادی کی جاتی ہے۔ خلیق نے اس موضوع پر کئی مرثیے لکھے ہیں۔ اس مرثیے میں بھی شادی بیاہ کی ساری رسمیں ادا کی جاتی ہیں۔ آج بھی حسین آباد کے امام باڑے میں یہ سب رسمیں ادا کی جاتی ہیں۔

حضرت زینب اپنی بھاوج حضرت شہر بانو (زوجہ حضرت امام حسین) سے فاطمہ کبرا کو بیاہ کا جوڑا پہنانے کے لیے کہتی ہیں:

عقد ہے بیٹی سے تیری قاسم نوشاہ کا فاطمہ کبرا کو پہنا جلد جوڑا بیاہ کا

اسی طرح سہرے کی بلائیں لینا اور دولہا کا جواب میں تسلیم کرنا:

بی بیاں دولہا کے سہرے کی بلائیں لیتی تھیں جس کو وہ تسلیم کرتا سب دعائیں دیتی تھیں

حضرت شہر بانو بیٹی فاطمہ کبرا کو سینے سے لگاتی ہیں۔ بلائیں لے کر کنگھی کرتی ہیں۔ ماتھے پر افشاں چنتی ہیں اور آنکھوں میں سرمہ لگاتی ہیں اور سوہے کپڑے پہنچاتی ہیں:

پھر بلائیں لے کے شانہ اس کے بالوں میں کیا
ماتھے پر افشاں چنی اور سرمہ آنکھوں میں دیا
سوہے کپڑے جب پہنائے کہہ کے یہ اک آہ کی
اب تو ہے دلہن پھر آگے مرضی جو اللہ کی

یہ پوری معاشرت اور یہ کلچر مرثیہ گو اس لیے مرثیے میں لاتے ہیں کہ ہندوستان کے رسم و رواج کی فضا میں سامعین کو رُلایا جا سکے۔ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو سامعین کے دلوں پر وہ اثر نہ ہوتا جو رلانے کے لیے اس طرح ہو سکتا تھا۔ رُلانا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ دنیا میں دو مذاہب ایسے ہیں جن میں رونا کار ثواب ہے۔ ایک یہودی مذہب کے پیرو جو دیوارِ گریہ کو پکڑ کر روتے اور بکا کرتے ہیں اور دوسرے شیعہ حضرات جو ذاکروں کے بیان اور مرثیہ سن کر بین کر کے ثواب حاصل کرتے ہیں۔ دونوں کے ہاں یہ رونا عبادت کا درجہ رکھتا ہے۔ میر خلیق اسی لیے بینیہ مرثیے پر خود بھی فخر کرتے ہیں:

مرثیہ ایسا کس نے سنا ہے بین نئے مضمون نیا ہے

''بین'' میر خلیق کے مراثی کا عام رنگ ہے۔

میر خلیق کے مرثیوں کی ایک خصوصیت ان کی زبان ہے۔ وہ عام طور پر جس روانی سے اپنی بات کہتے ہیں اس سے مرثیے میں اثرِ بیان بڑھ جاتا ہے۔ زبان و بیان کی یہ خصوصیت انھیں اپنے باپ میر حسن سے ورثے میں ملی ہے۔ مرثیہ پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ بیان کا چشمہ تیزی سے بہہ رہا ہے۔ ان کے مرثیے میں تسلسل خیال بھی اثر آفرینی کو بڑھا دیتا ہے اور جب وہ جزئیات سے مرثیے کو آگے بڑھاتے

ہیں تو اسی تسلسلِ بیان سے قصہ پن پیدا ہو جاتا ہے جو ان کے مرثیے کو دلچسپ بنا دیتا ہے۔ ع...... ''اقلیم بلاغت سے قلم باج ستاں ہے'' والے مرثیے میں وہ خود بھی اپنے مرثیے کی اسی خصوصیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

اقلیمِ بلاغت سے قلم باج ستاں ہے		کیا سر بہ فلک فوج فصاحت کا نشاں ہے
کیا طبع ہے کیا ذہن ہے کیا حسن بیاں ہے		کوثر سے جسے پاک کیا ہے وہ زباں ہے
اتنی صفتیں پاؤں یہ رتبہ مرا کب ہے		یہ مدحتِ لختِ دلِ حیدر کا سبب ہے

خلیق کے ہاں صحتِ محاورہ ہے، زبان میں صفائی و شائستگی ہے۔ روزمرہ کا لطف ہے۔ خوب صورت تراکیب جیسے خضرِ راہِ فراست، سرتاج نورِ مہر، سر رشتۂ وفا، آہوئے دشت صبر وغیرہ اور پر اثر بندشِ الفاظ ملتی ہیں۔ زبان میں سادگی ہے۔ وہ روزمرہ کی بول چال کی زبان استعمال کرتے ہیں جس سے اثر آفرینی بڑھ جاتی ہے۔ لیکن ایک بات قابلِ توجہ یہ ہے کہ خلیق چوں کہ اپنے گھر کی زبان مرثیے میں لاتے ہیں اسی لیے ان کے ہاں دوسرے معاصر مرثیہ گویوں: میر ضمیر، میاں دلگیر اور مرزا فصیح سے زیادہ زبان میں قدامت ہے اور اسی لیے ان کے سلاموں، غزلوں اور مرثیوں میں وہ الفاظ و افعال ملتے ہیں جو میر ضمیر کے ہاں نظر نہیں آتے۔

لسانی مطالعہ:

مذکر، مؤنث کا فرق : ع...... ہرگز کسی طرح کی نہ انکار کیجیے
تلک : ع...... میں جیتی جب تلک ہوں یہ جیتا ہے جب تلک
ہوئیں گے : ع...... پہلے ہمیں میدان ہوئیں گے اُتارے
ہوئے گا : ع...... ہرگز نہ ہوگا یہ کبھی ہرگز نہ ہوئے گا
دیوے گا : ع...... پرسا کوئی حسین کا تم کو نہ دیوے گا
عجب ہوا : ع...... عباس نام دار ہمیں پر عجب ہوا
لیوے : ع...... کوئی وار کے پانی پہ کوئی لیوے بلائیں
واں : ع...... جا کے واں خلعت حسن کا اس کو پہناؤ بہن
آویں گی : ع...... آویں گی اسی راہ سے سب بی بیاں قیدی
لوہو (لہو) : ع...... وہ لوہو گرا دیں گے پسینے پہ تمہارے
لڑیاں (لڑیں) : ع...... نیزوں کی سنانوں سے سنانیں جوں ہی لڑیاں
جھڑیاں (جھڑیں) : ع...... تا چرخ شرارے گئے چنگاریاں جھڑیاں
پکڑیاں (پکڑیں) : ع...... جھنجھلا کے تب ان لڑکوں نے تلواریں پکڑیاں

کبھو　:　ع...... اور کہار ورد کے مجھ سے نہ ہوئے گا کبھو

یاں　:　ع...... وہ ہوتے تو کبھو نہ ہمیں یاں اُتارتے

بعض مقام پر اس قسم کے متروک الفاظ استعمال کرنے کے علاوہ بحیثیت مجموعی خلیق کی زبان وہی ہے جو انیس کے مرثیوں کی زبان ہے اور یہ آج ہی کی زبان ہے۔

میر خلیق نے میر ضمیر کے مرثیے کا ایک شعر اپنے مرثیے کے مقطع میں بطور بیت استعمال کیا ہے اور کہا ہے کہ ع...... قولِ ضمیر سے ہے مگر دل کو آسرا۔ یہی میر ضمیر میر خلیق کی طرح مصحفی کے شاگرد اور مرزا دبیر کے استاد تھے۔ اگلے صفحات میں ہم انھیں کی خدمات کا جائزہ لیں گے۔

حواشی:

[۱] مجمع الانتخاب، شاہ کمال

[۲] تذکرۂ ہندی، مصحفی، ص ۹۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء

[۳] ایضاً، ۹۰-۹۱

[۴] ایضاً ص ۳

[۵] ایضاً ص ۹۰

[۶] ایضاً ص ۹۰

[۷] ایضاً ص ۳

[۸] گلدستۂ عشق، نواب سید محمد خاں رند، ص ۱۶۸، مطبع نول کشور کانپور، جون ۱۸۹۵ء طبع ہشتم

[۹] ایضاً

[۱۰] ایضاً

[11]A catalogue of the Arabic, Persian, Hindustany Manuscripts of the libraries of the king of Oudh, A springer, vol 1, P249, Calcutta 1854

[۱۲] مجموعۂ نغز، قدرت اللہ قاسم، ص ۲۳۶-۲۳۷، مرتبہ محمود شیرانی، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۳۰ء

[۱۳] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خان ناصر، جلد اول مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۹۷ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۴] ایضاً، جلد دوم، ص ۲۹۵ مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۷۲ء

[۱۵] سخن شعرا، عبدالغفور نساخ، ص ۱۵۰، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۱۶] سراپا سخن، سید محسن علی محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر افتدا حسن، ص ۴۰، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۷] اسلاف میر انیس، مسعود حسن رضوی ادیب ص ۱۴۵-۱۴۸، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۷۰ء

[۱۸] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۳۴۰ لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۱۹] ایضاً ص ۳۴۱

[۲۰] مراثی میر خلیق مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، ص ۴۷، مرثیہ فاؤنڈیشن کراچی ۱۹۹۷ء

[۲۱] آب حیات، محمد حسین آزاد، ص ۳۸۶، آزاد بک ڈپو (بارو ہم) لاہور

[۲۲] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۳۳۸-۳۵۱، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۲۳] ایضاً ص ۳۷۸-۳۹۵

[۲۴] مراثی میر خلیق، مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، مرثیہ فاؤنڈیشن، کراچی دسمبر ۱۹۹۷ء

[۲۵] مرثیہ خوانی کا فن، ڈاکٹر نیر مسعود، ص ۱۴، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور ۱۹۸۹ء

[۲۶] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۲۰۹، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۲۷] مراثی میر خلیق، ص ۱۰۲-۱۰۳، بحوالہ بالا

[۲۸] ایضاً بند ص ۱۰۴

[۲۹] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۱۹۶، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

تیسرا باب

مظفر حسین ضمیر

میر ضمیر عمر میں میر خلیق سے چھوٹے تھے۔ نام مظفر حسین اور تخلص ضمیر تھا۔ قادر حسین خاں کے بیٹے تھے [۱] اور قادر حسین اصلاً پنگھوڑ نزد سلطان پور، ضلع گوڑگاؤں کے باشندے تھے [۲] تلاشِ روزگار میں فیض آباد آ گئے اور بہو بیگم کے داروغہ میاں الماس علی خاں خواجہ سراء (م ۱۲۲۳ھ/۱۸۰۸ء) کے ملازموں میں شامل ہو گئے۔

مظفر حسین ضمیر (۱۲۰۱ھ-۱۲۷۲ھ/ ۷-۱۷۸۶ء-۱۸۵۵ء) جو عرف عام میں میر ضمیر کہلاتے تھے، مرثیہ گو کی حیثیت سے اس لیے نامور ہیں کہ انھوں نے اس صنفِ سخن میں وہ شان پیدا کی جو اب تک قصیدے اور مثنوی میں نظر آتی تھی۔ میر ضمیر غلام ہمدانی مصحفی کے شاگرد تھے۔

ضمیر کا سال پیدائش نہیں ملتا اور مختلف محققوں نے مختلف تاریخیں دی ہیں جو موجود شواہد کی روشنی میں درست نظر نہیں آتیں۔ مصحفی نے اپنے تذکرے ''ریاض الفصحا'' میں لکھا ہے کہ اس وقت ''عمرش سی سالہ خواہد بود'' [۳] اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مصحفی نے میر ضمیر کا ترجمہ کس سن میں لکھا؟ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ مظفر حسین ضمیر شاگردی اختیار کرنے کے لیے شیخ محمد بخش واجد کے ہمراہ آئے اور شیرنی تقسیم کی۔ شاگردی اختیار کرتے وقت ضمیر ''ارادہ آں داشت کہ ہر گاہ نظم کردنِ شعر را بیاموزم، مرثیہ وسلام جناب سید الشہداء علیہ السلام گفتہ باشم'' [۴] اس وقت وہ شاعری تو کر رہے تھے لیکن مرثیہ وسلام کہنے کے لیے فنِ شاعری کے گر سیکھنا چاہتے تھے۔ میر ضمیر کی شاعری کی آغاز دس سال کی عمر سے ہوا جیسا کہ مثنوی ''مظہر العجائب'' میں خود انھوں نے بھی بتایا ہے:

شعر کہنے کا اس کو شوق ہوا	سن وہ سا لگی سے ذوق ہوا
جا کے بزم مشاعرہ میں مدام	پڑھا کرتا تھا عاشقانہ کلام
اسی اثناء میں کی درست تمام	مثنوی ''نسخۂ محبت'' نام
ذاکری کا خیال و ذوق نہ تھا	مجھے کچھ مرثیہ کا شوق نہ تھا
گہہ قصیدے کہے مخمس و فرد	مثنوی ہائے پُر فسانۂ درد

مصحفی نے ضمیر کے ترجمہ میں یہ بھی لکھا ہے کہ جب یہ غرض پوری ہو گئی اور مرثیے کہے تو مرثیہ گوئی میں شہرت و نام پایا۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں: ''آخر چوں بغایت رسید، نامے درمرثیہ گوئی برآورد'' [۵] اس جملے سے معلوم ہوا

کہ مصحفی نے یہ ترجمہ اس وقت لکھا جب میر ضمیر مرثیہ گوئی میں نام پیدا کر چکے تھے۔ اس طرح یہ اندراج آغازِ تذکرہ ریاض الفصحا ۱۲۲۱ھ تو نہیں ہوسکتا۔ ناموری میں مسلسل کوشش و کاوش کے بعد دس بارہ سال تو لگے ہوں گے۔ اگر ناموری کی منزل تک پہنچنے میں میر ضمیر کو دس سال لگے تو گویا یہ اندراج مصحفی نے ۱۲۲۱ھ (سالِ آغاز ریاض الفصحا) +۱۰=۱۲۳۱ھ میں کیا اور اس وقت میر ضمیر کی عمر تیس سال ہوگی۔ مصحفی کے الفاظ یہ ہیں:
''عمرش سی سال خواہد بود'' ظاہر ہے کہ عمر کا یہ اندازہ مصحفی نے خود اپنے شاگرد میر ضمیر سے دریافت کر کے لکھا ہوگا۔ اسی طرح سالِ اندراج ۱۲۳۱ھ کے وقت میر ضمیر کی عمر تیس سال تھی۔ اب اگر ۱۲۳۱ھ سے ۳۰ گھٹا دیے جائیں تو میر ضمیر کا سالِ ولادت ۱۲۰۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ ''تذکرۂ ہندی'' میں ضمیر کا ترجمہ شامل نہیں ہے۔ تذکرۂ ہندی کا سالِ آغاز ۱۲۰۱ھ اور سالِ اختتام ۱۲۰۹ھ ہے۔

اب یہ سوال بھی سامنے آتا ہے کہ غزل، قصیدہ، مثنوی کہتے کہتے میر ضمیر کو مرثیہ گوئی کی طرف توجہ کیوں ہوئی۔ اس کی دو وجہ خود انھوں نے اپنی مثنوی ''مظہر العجائب'' میں بیان کی ہیں۔ ایک واقعہ یہ تھا کہ ان کے پڑوسی غلام علی کو مجلس عشرہ کے لیے جب کوئی ذاکر نہ ملا تو وہ گھبرائے ہوئے میر ضمیر کے پاس آئے۔ مراثی کی ایک بیاض ان کے ہاتھ میں تھی اور انھوں نے ہاتھ جوڑ کر درخواست کی کہ اس میں سے کوئی مرثیہ آپ پڑھ دیجیے۔ ضمیر نے عذر کیا تو انھوں نے کہا کہ قیامت کے دن رسول اکرم ﷺ سے اس انکار کی شکایت کروں گا۔ یہ سن کر میر ضمیر لرز اُٹھے اور بیاض سے مرثیہ گو گدا کا ایک مرثیہ پڑھ دیا۔ اس مرثیے کا یہ اثر ہوا کہ سامعین بین کرنے لگے۔ ضمیر اس محفل سے اتنے متاثر ہوئے کہ خود بھی مرثیے کی طرف رجوع ہو گئے۔ خود کہتے ہیں:

نہ رہا شغل مجھ کو پھر کوئی	ہوگیا صرف ِ مرثیہ گوئی
کروں ابیات کا گر آج شمار	ہوں گے البتہ سی و چار ہزار

اسی زمانے میں وہ مصحفی کے شاگرد ہوئے تا کہ ان سے علم شاعری سیکھ کر مرثیے کے فن میں کمال حاصل کرسکیں مسیح الزماں نے ضمیر کی مرثیہ گوئی کا آغاز سال ۱۲۲۰ھ متعین کیا ہے [۶] اور ہم نے مصحفی سے ان کی شاگردی اختیار کرنے کا سال ۱۲۲۱ھ متعین کیا ہے اور اسی سے ضمیر کے سالِ ولادت تک پہنچے ہیں۔ شاگردی اختیار کرتے وقت ضمیر کی عمر بیس سال تھی اور تیس سال کی عمر تک بحیثیت مرثیہ گو ان کا نام اور شہرت پھیل چکی تھی۔

مرثیہ گوئی کے آغاز کی دوسری وجہ ضمیر نے یہ بتائی ہے کہ اسی زمانے میں ایک اور واقعہ پیش آیا کہ میر ضمیر چاشت کے وقت میرزا ظفر علی کے گھر گئے جو نہ صرف عالم و فاضل اور حکیم تھے بلکہ متقی و پرہیزگار انسان بھی تھے۔ انھوں نے کہا:

آپ میں نے سنا کہ شاعر ہیں	بلکہ اس فن میں خوب ماہر ہیں
اگر اس کے عوض کہیں تو بجا	مرثیہ ہائے سید الشہدا

اور اپنے گھر دوشنبہ کی مجلس میں شرکت کی دعوت دی۔ ضمیر گئے تو وہاں شہر کے سب بڑے ذاکر جمع تھے۔ ایک

کے بعد ان کی باری آئی اور پہلی بار ضمیر نے اپنا مرثیہ اسی مجلس میں پڑھا:

سنو یہ عرض اے شہِ دلگیر	آج پڑھتا ہے پہلے روز ضمیر
نہ تو پھر مرثیہ کا لوں گا نام	ورنہ کرتا ہوں آج سے میں سلام

اور پھر وہ مرثیہ شروع کیا جس میں حضرت فاطمہ صغرا کا حال بیان کیا گیا تھا۔ جب مرثیہ اپنے عروج کو پہنچا تو آہ و بکا سے ساری محفل گریہ وزاری کرنے لگی اور یہ عالم ہوا کہ یہ مجلس ہی ضمیر کے مرثیے پر ختم ہوگئی۔ اس کے بعد ضمیر نے پہلی شاعری ترک کردی اور صرف مرثیے کے ہو کر رہ گئے:

نہ رہا شغل مجھ کو پھر کوئی	ہوگیا صرف مرثیہ گوئی
کروں ابیات کا جو آج شمار	ہوں گے البتہ سی و چار ہزار
طرز یہ مرثیوں کی ٹھہرائی	کہ سراپا ہو اور صف آرائی
پایا میرے کلام نے وہ رواج	کہ نہیں کچھ بیان کا محتاج

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ضمیر کی مرثیہ گوئی کا آغاز ۱۲۴۰ھ کے قریب ہوا۔ اس وقت ضمیر کو شعر کہتے دس سال ہو گئے تھے اور وہ اب تک قصیدہ، مخمس، فرد، مثنوی، غزل کہہ رہے تھے۔ ۱۲۲۰ھ-۱۲۲۱ھ میں وہ مصحفی کے شاگرد ہوئے اور شاعری کا فن ان سے حاصل کر کے پوری طرح مرثیہ گوئی پر لگ گئے اور جب ان کی عمر تیس سال تھی انھوں نے مرثیہ گوئی میں نام پیدا کر لیا تھا اور یہی وہ زمانہ تھا جب مصحفی نے اپنے تذکرے ''ریاض الفصحا'' میں ان کا ترجمہ درج کیا تھا۔

میر ضمیر دبلے پتلے انسان اور مختلف فنون سے آگاہ تھے۔ مصحفی نے انھیں ''جوان منحنی و ذوفنون'' لکھا ہے۔ عربی و فارسی زبانوں سے خوب واقف تھے جس کا ثبوت وہ عربی اشعار بھی ہیں جو انھوں نے اپنی مثنوی ''مظہر العجائب'' کے آغاز میں لکھے ہیں۔ ان کے علاوہ انھوں نے بعض مستند عربی کتابوں سے بھی استفادہ کیا ہے [۷]۔ فارسی زبان میں ان کا ایک مسدس مرثیہ ''دیوانِ مراثی'' مطبوعہ نول کشور میں موجود ہے۔ غالب نے جب اپنا قصیدہ اور عرض داشت قطب الدولہ کی معرفت واجد علی شاہ کی خدمت میں بھجوائے تو واجد علی شاہ نے میر ضمیر سے اسے پڑھ کر سنانے کے لیے کہا۔ غالب نے اس کا ذکر اپنے ایک خط بنام نواب محمد علی خاں عرف میرزا حیدر میں کیا ہے [۸]۔ سعادت خاں ناصر نے ضمیر کو ''شیریں سخن، خوش تقریر اور جلیس بے نظیر کہا ہے [۹] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ضمیر نصیر الدین حیدر بادشاہ کے عہد سے لے کر واجد علی شاہ کے عہد تک معزز و ممتاز رہے۔ ان کی غزل میں سحر کا انداز تھا اور مرثیہ گوئی بمنزلۂ اعجاز تھی [۱۰] مختلف اصناف میں ان کے کلام کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ وہ قادر الکلام و پرگو شاعر تھے اور جس کام میں لگ جاتے اسے اپنے طور پر بہترین طریقے سے انجام دیتے۔ انھوں نے مثنویاں اور غزلیں بھی لکھیں لیکن ان کا نام آج تک مرثیہ گوئی کے تعلق سے زندہ و باقی ہے۔ افسوس کا مقام ہے کہ ضمیر کے سارے مراثی آج تک شائع نہیں ہوئے۔

میر ضمیر نے ۲۳ محرم ۱۲۷۲ھ مطابق ۶ نومبر ۱۸۵۵ء کو وفات پائی کئی شعرا نے قطعات و تاریخ وفات لکھے۔ اس وقت تک اودھ کی شاہی قائم تھی اور واجد علی شاہ کے معزول کیے جانے میں ابھی چند مہینے باقی تھے۔ مہدی علی خاں قبول نے کہا:

ذاکر عالی نسب والا حسب یعنی ضمیر　　رفت حسب الحکم خالق چوں ز عالم آہ وائے
سال فوتش صوری و ہم معنوی گفتم قبول　　شنبہ و بست و سیم از محرم آہ وائے

(۱۲۷۲ھ/۱۸۵۵ء)

مرزا حاتم علی مہر نے ایسا مصرع تاریخ تلاش کیا جس سے ہجری و عیسوی دونوں تاریخیں نکلتی ہیں:

مرثیہ گو جناب میر ضمیر　　جن کا شہرہ جہاں میں ہے ہر سو
تھا مظفر حسین نام اُن کا　　ذاکرِ ذکرِ شاہِ تشنہ گلو
سوئے جنت گئے وہ جب اے مہر　　خامہ ٔ فکر کے بہے آنسو
ہجری اور عیسوی لکھی تاریخ　　"جا کے حیدر سے مل ضمیر اب تو"

اس قطعہ کے آخری مصرع سے سن عیسوی ۱۸۵۵ء برآمد ہوتا ہے اور جیسا اس مصرع میں اشارہ کیا ہے کہ ضمیر (۱۰۵۰) کو حیدر (۲۲۲) سے ملانے سے ۱۲۷۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ مظفر علی اسیر کے اس مصرع "بود سید ضمیر محو امام" سے بھی ۱۲۷۲ھ نکلتے ہیں۔ میر ضمیر کے شاگرد رشید میر زا دبیر نے لکھا:

آفاق سے اُستادِ یگانہ اُٹھا　　مضموں کے جواہر کا خزانہ اُٹھا
انصاف کا نوحہ ہے یہ بالائے زمیں　　سر تاجِ فصیحانِ زمانہ اُٹھا

میر ضمیر نے غزلوں کے علاوہ "مثنویات" بھی لکھیں جن میں سے چار ہمارے سامنے ہیں۔

(۱) نسخہ ٔ محبت:

میر ضمیر نے اس مثنوی میں عشق کے ایک محیر العقل واقعہ کو بیان کیا ہے۔ اس کا ایک قلمی نسخہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی میں محفوظ ہے۔ مثنوی ۷۴۰ ابیات پر مشتمل ہے اور اس میں وہی تصور عشق پیش کیا ہے جو سترھویں اٹھارھویں صدی میں رائج و مقبول تھا اور معاشرہ ان باتوں پر یقین رکھتا تھا۔ قصہ یہ بیان کیا گیا ہے کہ ایک دولت مند تاجر سیر کو نکلا اور ایک شہر میں پہنچا۔ وہاں اسنے ایک باغ میں قیام کیا اور ناچ رنگ سے لطف اُٹھانے کے بعد ایک کمرے میں آرام کرنے کے لیے پلنگ پر جا لیٹا۔ اس کمرے میں دیواروں پر رنگا رنگ و دل کش تصویریں بنی ہوئی تھیں۔ اُس نے صاحبِ مکان سے تصویریں بنانے والے کو پوچھا تو اس نے اصرار کے بعد بتایا کہ چھ مہینے پہلے یہاں سے ایک قافلہ گزرا تھا۔ قافلہ سالار کی بیٹی نے یہ تصویریں دیوار پر بنائی ہیں۔ تاجر یہ سن کر اس پر عاشق ہو گیا اور چھ مہینے تک اس قافلے کے دوبارا آنے کے انتظار میں ٹھہرا رہا۔ چھ

مہینے گزر گئے اور قافلہ واپس نہ آیا تو اس نے صاحبِ مکان کو بلایا اور کہا کہ میں تجھے یہ مال و زر دیتا ہوں۔ میں چراغِ صبح ہوں۔ میری وصیت یہ ہے کہ مرنے کے بعد مجھے اسی مکان میں دفن کر دینا اور اگر وہ پاک دامن یہاں میرے مزار پر آئے تو اُسے میرے عشق کا سارا حال کہہ سنانا۔ تاجر مر گیا اور اتفاق دیکھیے کہ کچھ عرصے بعد وہ قافلہ واپس آیا اور یہیں ٹھہرا۔ ایک دن اس پری رُو نے اس قبر کے بارے میں دریافت کیا۔ صاحبِ مکان نے سارا واقعہ اُسے کہہ سنایا جسے سن کر وہ بے قرار ہو گئی اور کہا:

بیزار ہوں اپنی زندگی سے	میں کیا کروں تجھ بغیر جی کے
نے صبر ہے نے قرار مجھ کو	پاس اپنے بلا لے یار مجھ کو

ابھی اس نے یہ کہا ہی تھا کہ قبر کا سینہ شق ہو گیا اور وہ بھی اس میں جا سمائی۔ یہ قصہ میر کی مثنوی ''جوان و عروس'' سے مماثل ہے۔ اردوئے قدیم کی مشہور دکنی مثنوی ''چندر بدن و مہیار میں بھی عاشق و معشوق دونوں مرنے کے بعد مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ جب مہیار کو قبر میں اُتارا جاتا ہے تو لوگ دیکھتے ہیں کہ چندر بدن بھی اسی کفن میں موجود ہے اور دونوں ایک دوسرے کے سینے سے لگ کر ایک تن ہو گئے ہیں۔

میر ضمیر کی اس مثنوی میں روایت کی تکرار ہے اور قصے، طرزِ ادا یا تصورِ عشق میں کوئی ایسا پہلو نہیں ہے۔ جو اس مثنوی کو کوئی انفرادیت یا مقام دے سکے۔ ضمیر نے اپنی اس مثنوی کا ذکر اپنی دوسری مثنوی ''مظہر العجائب'' میں بھی کیا ہے:

اسی اثناء میں کی درست تمام	مثنوی نسخۂ محبت نام

لیکن زمانی ترتیب سے مثنوی ''معراج نامہ'' (۱۲۴۷ھ) مثنوی ''مظہر العجائب'' (۱۲۴۹ھ) سے پہلے آتا ہے۔

(۲) معراج نامہ[۱۱]:

''معراج نامہ'' ایک مذہبی مثنوی ہے جس میں رسول اکرم ﷺ کے واقعۂ معراج کو شیعی و نصیری عقائد کی روشنی میں موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ضمیر نے ''فیضانِ شاہ'' سے اس کا سالِ تصنیف ۱۲۴۷ھ نکالا ہے اور قطعہ نام و تاریخ میں مثنوی کا نام ''معراج نامہ'' دیا گیا ہے۔ ضمیر نے یہ مثنوی اودھ کے بادشاہ نصیر الدین حیدر کی فرمائش پر لکھی:

یہ ہے حکم شاہنشہِ نیک نام	کہ معراج نامہ رقم کر تمام
سنا جب کہ حکم شہِ نام دار	ہوا گھر میں آتے ہی مشغول کار

اور بیس دن میں اسے مکمل کیا:

باعجاز آں رسالت مآب	کہی بیس دن میں یہ دس جز کتاب

ضمیر کا یہ معراج نامہ ویسا ہی ہے جیسا مجلسوں میں دوسروں کے لکھے ہوئے معراج نامے ثواب کے لیے پڑھے اور سنے جاتے ہیں۔ اس میں ضعیف روایات کے بیان سے سننے والوں کو ضعیف الاعتقادی کے رنگ سے متاثر کرنے اور ان کی مذہبی پیاس بجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ حمد، نعت اور منقبت کے بعد ''باعث تالیف'' میں نصیر الدین حیدر کی فرمائش کو بیان کر کے مدح و دعا کے بعد ''آغازِ معراج'' کی سرخی کے تحت ''معراج'' کی تفصیل بیان میں آتی ہے۔ رسول اکرم ﷺ حضرت جبریل کے ہمراہ براق پر سوار ہو کر تشریف لے جاتے ہیں اور راستے میں جو کچھ دیکھتے ہیں وہ بیان کیا جاتا ہے۔ ان عجائب مخلوقات کو بھی بیان کیا جاتا ہے جو سفر میں حضور ﷺ نے دیکھیں۔ ایک اور جگہ سے گزرے تو دوزخ کا نگراں فرشتہ نظر آیا۔ حضور ﷺ نے جہنم کا در کھولنے کے لیے کہا۔ یہاں دوزخ کے ہولناک منظر کی ایک جھلک دکھائی گئی ہے۔ اجل کے فرشتے سے بھی ملاقات ہوتی ہے جو کہتا ہے کہ وہ ہر گھر میں دن رات جاتا ہے تاکہ پانچ بار موت کو یاد دلایا جائے اور جس بشر کا پتا اس درخت سے جھڑ جاتا ہے، وہ اس کی روح قبض کر لیتا ہے۔ حضور نے گناہ گاروں کو طرح طرح کی سزاؤں میں مبتلا دیکھا۔ وہ گناہ گار بھی دیکھے جو ذبیحہ گوشت نہیں کھاتے تھے۔ حلال روزی نہیں کماتے تھے، غیبت کرتے تھے، جو غفلت سے نماز قضا کرتے تھے، جو یتیموں کا مال کھاتے تھے، جو سود خور تھے، وہ لوگ جو مغرور و متکبر تھے وغیرہ۔ یہ سب کچھ پہلے آسمان میں دیکھا۔ اس کے بعد دوسرے، تیسرے، چوتھے آسمان میں بھی عجیب و غریب مناظر دیکھے۔ پانچویں آسمان میں، جس کے بیان کے لیے یہ مثنوی تصنیف کی گئی ہے، حضور اکرم ﷺ حضرت علیؑ سے ملاقات کرتے ہیں:

عجائب میں تھے محو خیر الانام	براق فلک سیر گرم خرام
اُٹھا آنکھ کیا دیکھتے ہیں نبی	کہ اک جا کھڑے ہیں علی ولی
علی کا بھی ہونا ہوا جب ثبوت	کیا خاتم الانبیا نے سکوت

یہاں ضمیر نے حضرت علیؑ کا سراپا رقم کیا ہے۔ نبی کریم ﷺ حضرت جبرئیل سے پوچھتے ہیں کہ ع یہاں کس طرح آ کے پہنچے علی تو وہ کہتے ہیں کہ ع علی سے تو روشن ہیں چودہ طبق اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ملائک نے حق سے یہ التجا کی کہ ہمارا جی چاہتا ہے کہ ہر وقت علی کا جمال دیکھیں لیکن وہ زمین پر ہیں اور ہم فلک پر خدا نے:

تو اس شکل کو یاں ہویدا کیا	اُسے نور سے اپنے پیدا کیا

اور اب تمام ملائک صبح و شام اس کی زیارت سے شاد ہوتے ہیں اور ع عبادت بڑی ہے یہی صبح و شام۔ اور یہ بھی کہا کہ ابن ملجم کے ہاتھوں شہید ہونے کے بعد: ع اُٹھا لے گئے جسم پاک امام۔ اس کے بعد حضور اکرم ﷺ چھٹے آسمان پر پہنچتے ہیں اور وہاں سے ساتویں پر۔ ساتواں نور کا آسمان تھا۔ وہاں جس فرشتے سے بھی حضور ﷺ کی ملاقات ہوتی وہ حضرت علیؑ ہی کا حال احوال دریافت کرتے اور پھر یہ مصرع آتا ہے: ع یہاں ہے علی مجھ سے مشہور تر۔ پھر ایک شخص کو کرسی پر بیٹھا دیکھ کر حضور ﷺ نے حضرت جبرئیل سے پوچھا ع کہ یہ

کون ''خجستہ شعار'' ہے ع کہ جس کو ملا ہے خدا کا جوار، تو جبرئیل کہتے ہیں کہ ع یہ جد آپ کا ہے خدا کا خلیل۔ اس کے بعد سدرۃ المنتہیٰ کی سرحد آتی ہے اور حضرت جبرائیل وہاں سے رخصت ہو جاتے ہیں۔ یہاں سے حضور اکرم ﷺ رف رف پر بیٹھ کر عرش کی طرف گئے۔ رف رف نے بھی ایک مقام پر پہنچ کر کہا کہ اس سے آگے جانے کا میرا مرتبہ نہیں ہے۔ وہاں سے میکائیل اور اس سے آگے اسرافیل انھیں لے جاتے ہیں۔ جب حضور کوئی سوال کرتے ہیں تو اسرافیل کہتے ہیں کہ مجھے بھی یہاں تک آنے کا شرف آپ کی ہم راہی میں ہوا ہے : ۔ میں آیا نہیں یاں تلک ایک بار۔ پھر ایک ''لطیفہ'' بیان کیا جاتا ہے کہ جب خانۂ کعبہ سے بتوں کو ہٹایا اور بلندی پر ان کو دھرنے لگے تو حضور کا ہاتھ وہاں تک نہ پہنچا تو حضرت علیؓ ان کی پشت پر سوار ہو کر وہاں تک پہنچے ع علی راکبِ دوشِ خیرالوریٰ۔ اور پھر یہ شعر آتے ہیں جس کے چوتھے مصرع میں ماں کی گالی دی گئی ہے:

ہوا دیدۂ باطنی جس کا وا　وہ ہے واقفِ رتبۂ مرتضیٰ
علی کو نہ جانے گا وہ بوالہوس　کیا غیر نے اس کی مادر کو مَس

اس کے بعد وہ تن تنہا عرشِ عظیم پر پہنچے۔ یہاں پہنچ کر خدا کی طرف سے نبی ﷺ کو سلام آیا اور بتایا کہ اس وقت سب نبی تیرے قریب ہیں۔ سب نے ایک زبان ہو کر کہا کہ ہم اس بات پر مبعوث ہیں: ع یہ حب نبی و یہ حب علی اس کے بعد حکم خدا سے سید المرسلین ﷺ عرش بریں کو دیکھنے لگے تو وہاں انھیں بارہ کے بارہ امام کھڑے نظر آئے اور سرِ عرش پر بخط جلی: ع لکھا پایا نام علی ولی اور خیر الانام نے فرمایا کہ معراج کی شب کو:

خدا نے کہا مجھ نبی سے یہی　کہ ہے ہم کو پیارا علی ولی
علی کا مرے مرتبہ ہے بڑا　جو اس سے لڑا بس وہ مجھ سے لڑا
کہاں تک کہوں تجھ سے شانِ علی　وہ میرا ولی ہے میں اس کا ولی
نہ بیٹھے جگہ پر تیری اجنبی　وہی ہے خلیفہ وہی ہے وصی

پھر حضور ﷺ حضرت علیؓ کے پانچ فضائل بیان کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ میرے بھی پانچ ہی فضائل ہیں

ع...... عطائے خدا میں برابر ہوں میں۔

اوپر جو دیکھا تو حضرت علیؓ بہت متصل کھڑے نظر آئے۔ پھر خدا نے کہا:

ع...... کہ کر یا محمد علی کو سلام

سوئے عرش لائے ہیں تجھ کو ملک　علی خود بخود آگیا یاں تلک

جب حضور سے کسی نے سوال کیا کہ ع خدا نے کیا کس زباں میں کلام؟ تو پسِ پردہ سے جو آواز آئی وہ خدا کی آواز تھی لیکن یہ صاف علی کا ''مقال'' تھا۔

پسِ پردہ تھی صاف شانِ علی　زبانِ علی اور بیانِ علی
تحیر ہوا مجھ کو اس دَم کمال　کہ ہے صاف یہ تو علی کا مقال

(مقال = گفتگو ، بات چیت)

مرے دل کو پرسش ہوئی اس کی فرض　　جناب الٰہی میں کی میں نے عرض
طلب پہلے مجھ سے ہوا کیا علی　　سخن آج کرتا ہے تو یا علی

جواب آیا:

مرے نور سے تو ہے پیدا ہوا　　علی بھی اسی سے ہویدا ہوا
ہوا تجھ کو حاصل جو قرب حضور　　تو مہماں کی خاطر ہوئی پر ضرور
اسی کی زباں میں تکلم کیا　　کہ ہو شادماں خاطر مصطفا
سنیں جب یہ رتبے علی کے بڑے　　نبی بہر سجدہ وہیں گر پڑے

پھر ضمیر اس تکفیری، خیالی، اور توہماتی، من گھڑت قصے کو مستند ثابت کرنے کے لیے کہتے ہیں:

حدیثوں کا یہ ترجمہ ہے تمام　　نہ جائے سخن ہے نہ جائے کلام
جو شک اس میں لائے سو کافر ہے وہ　　کہ دین پیمبر سے باہر ہے وہ

اور پھر یہ بھی لکھتے ہیں کہ ع...... خدا نے محمدؐ کے دھلوائے ہات۔

اس مثنوی کے مطالعہ سے جہاں اس دور کے انسان کے منفی، فکری و مجہولی مذہبی رویے سامنے آتے ہیں وہاں عورت کی طرف بھی اس دور کے مرد کا رویہ منفی واستیصالی ہے۔ اس کے لیے دوزخ کے اس منظر کو دیکھیے جہاں، معراج کے موقع پر، وہ عورتوں کو طرح طرح کے عذاب میں مبتلا دیکھتے ہیں اور انھیں علیؑ سے بیان کرتے ہیں کہ انھوں نے دیکھا کہ بہت سی عورتیں سر کے بالوں سے لٹکی ہوئی ہیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو اپنے مردوں سے بھی اپنے سر کو چھپاتی تھیں۔ کئی عورتوں کو دیکھا جو سر پٹک رہی تھیں اور زبانوں سے بندھی ہوئی لٹک رہی تھیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو اپنے شوہروں سے زبان درازی کرتی تھیں۔ کئی اپنے پستانوں سے لٹکی ہوئی تھیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو اپنے شوہر کو ''ہم بستری'' سے منع کرتی تھیں۔ اسی طرح کچھ عورتیں ایسی نظر آئیں جو پاؤں بندھے الٹی لٹکی ہوئی تھیں۔ یہ وہ تھیں جو شوہر کی اجازت کے بغیر ادھر ادھر پھرتی تھیں۔ بہت سی عورتیں ایسی نظر آئیں جن کو فرشتے ان کے جسم کے گوشت کے کباب کھلا رہے تھے۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو نامحرموں کو اپنا جمال دکھاتی تھیں۔ کئی ہاتھ پاؤں بندھی عورتیں ایسی نظر آئیں کہ فرشتے زنبور سے ان کی بوٹیاں نوچ رہے تھے۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو حیض اور جنابت کے بعد غسل نہیں کرتی تھیں۔ کئی عورتیں بلا وتعب میں گرفتار سخت تکلیف میں مبتلا تھیں۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو نماز ادا نہ کرتی تھیں۔ کچھ ایسی عورتیں بھی نظر آئیں جو اپنے شوہروں کے علاوہ دوسروں پر نظر رکھتی تھیں اور جب ان کا پیٹ رہ جاتا تو اُسے وہ اپنے شوہروں سے منسوب کر دیتی تھیں۔ سزا کے طور پر فرشتے قینچیاں لے کر ان کے جسم کو کتر رہے تھے اور وہ ماہی بے آب کی طرح تڑپ رہی تھیں۔ کچھ عورتوں کو فرشتے آگ سے جلا رہے تھے اور ان کی آنتیں نکال کر انھیں کھلا رہے

تھے۔ یہ وہ قحبائیں تھیں جو مرد و عورت کو ملاتی تھیں۔ کئی عورتیں ایسی نظر آئیں جن کی اندام نہانی سے پیپ ٹپک رہی تھی اور فرشتے یہی پیپ انھیں پلا رہے تھے۔ یہ وہ عورتیں تھیں جو ہم جنس پرست (Lesbian) تھیں کہ ع...... عورت سے عورت تھی مشغولِ کار۔ کچھ عورتوں کی فرجوں میں فرشتے آگ بھر رہے تھے۔ یہ وہ تھیں جو رقص و غنا کرتی تھیں۔ پھر یہ شعر آتے ہیں:

لگے کہنے پھر یہ حبیبِ خدا　　　　خوشا حال آں عورتِ پارسا

کہ شوہر ہو اُس کا سدا اس سے خوش　　　　نبی اس سے خوش اور خدا اس سے خوش

پھر اس کے بعد ایک مافوق الفطرت واقعہ اور بیان کیا جاتا ہے کہ ایک مرد اپنی بیوی کو مچھلی لا کر دیتا ہے اور کہتا ہے کہ تو اسے صاف کر میں دریائے نیل سے پانی لے کر آتا ہوں۔ وہ وہاں نہانے لگتا ہے۔ پانی سے باہر نکلتا ہے تو کیا دیکھتا ہے کہ وہ مرد سے عورت بن گیا ہے۔ ایک دھوبی اسے اپنے گھر لے جاتا ہے۔ وہاں اس سے دس بچے پیدا ہوتے ہیں اور تیس سال گزر جاتے ہیں۔ ایک دن وہ پھر دریا میں نہانے کے لیے گیا اور جب باہر آیا تو وہ پھر مرد بن گیا تھا۔ وہاں سے وہ سیدھا اپنے گھر گیا۔ کیا دیکھتا ہے کہ اس کی عورت ابھی مچھلی صاف کر رہی ہے۔ بیوی اسے مضطرب دیکھ کر حال پوچھتی ہے تو وہ سارا قصہ بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ''معراج'' کے واقعہ پر اس کا عقیدہ ڈانواں ڈول تھا۔ کفر اور انکار اس کے دل میں بھرا ہوا تھا۔ اب وہ صدق دلی سے مسلمان ہو گیا ہے۔ اسی پر ''معراج نامہ'' دعا کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔

یہ دور ان مافوق الفطرت باتوں پر یقین رکھتا تھا۔ زماں و مکاں کا یہ تصور اردو و فارسی داستانوں میں بھی نمایاں ہے۔ یہ مردوں کا معاشرہ تھا جس میں عورت کا استیصال عام تھا۔ اس مثنوی کے مطالعے سے اس دور کے طرزِ فکر و عمل کی پسپائیت اور اسبابِ زوال سمجھ کر آ جاتے ہیں۔ یہ ''معراج نامہ'' بھی اور دوسرے معراج ناموں کی طرح بے بنیاد اور کاذب روایات کا مجموعہ ہے۔ اس کا فنی اثر اور زبان بھی کمزور ہے۔ اس میں لطفِ سخن بھی نہیں ہے۔ یہ بادشاہِ وقت نصیر الدین حیدر کی فرمائش پر لکھا گیا ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے حضرت علیؑ کی عظیم و بلند و بالا لافانی شخصیت بڑھنے کے بجائے گھٹتی ہے۔ یہ نصیریوں کا نقطۂ نظر ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''مظہر العجائب'' کی زبان ''معراج نامہ'' سے بہتر ہے'' [۱۲]۔

(۳) مظہر العجائب:

۱۲۴۷ھ میں ضمیر نے ''معراج نامہ'' لکھا اور ۱۲۴۹ھ میں انھوں نے مثنوی ''مظہر العجائب'' لکھی جس کا قطعہ تاریخ تصنیف از میرزا علی خاں عالم کے آخری مصرع: ''یہ معجزات خوب کہے کیا ہی واہ واہ'' [۱۳] سے ۱۲۴۹ھ برآمد ہوتے ہیں۔

''مظہر العجائب'' ایک طویل مثنوی ہے جو تقریباً ساڑھے چار ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ ابتدا میں

روایتِ مثنوی کے مطابق حمد، نعت اور منقبتیں ہیں۔ پھر بے ثباتی دہر کے موضوع پر تقریباً دو سو سے زیادہ اشعار کہے ہیں جن سے اس دور کے انسان کے رویوں اور فکر و نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ شکست خوردہ معاشرہ نصیحت کی باتیں بہت توجہ سے سنتا تھا مگر اُن پر عمل کرنے سے دور بھاگتا تھا۔ یہی رویہ ''بے وفائی دنیا'' والے اشعار میں بھی نمایاں ہے۔ یہ معاشرہ معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کی موجود حقیقتوں سے آنکھیں چرا کران سے فرار چاہتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ اس دور میں مذہبی مثنویوں اور نثری داستانوں نے غیر معمولی مقبولیت حاصل کر لی تھی۔ اندر سے یہ دشمن کو شکستِ فاش دینا چاہتا تھا لیکن مفلوج قوتِ عمل نے اسے ناکارہ بنا دیا تھا۔ اسی لیے اُس نے داستانوں میں تخیل کے پروں پر اُڑ کر نئی خیالی دُنیائیں آباد کیں جہاں پلک جھپکتے ہی وہ خواہشات پوری ہو جاتی تھیں جنھیں یہ معاشرہ اور اس کا فرد، عمل کے بغیر، پورا کرنا چاہتا تھا۔ اسی لیے جنگوں میں فتح دکھائی جاتی تھی۔ اس دور کے مذہبی رویے بھی اسی خواہش کی کوکھ سے پیدا ہوئے تھے۔ مذہب میں رسوم پر زور تھا جنھوں نے نئی صورتیں اختیار کر لی تھیں۔ منتیں مانی جاتی تھیں۔ جزئیات کے ساتھ مذہبی رسوم ادا کی جاتی تھیں۔ خوابوں پر معاشرے کا یقین تھا۔ ان رسوم کے موقع پر اکثر پاک روحوں کی آمد کو سچ سمجھا جاتا تھا۔ مرثیے میں عقیدے کی سرشاری میں بین کے موقع پر اکثر تین بیبیاں مجلس میں شامل محسوس کی جاتی تھیں۔ خود ضمیر نے، پہلی بار مرثیہ پڑھنے کے موقع پر ہونے والے بین اور آہ و بکا کا ذکر کرتے ہوئے اس مثنوی میں لکھا ہے[۱۴]:

تب ؔ سے ھوں نے کہا قسم کھا کر	تم جو پڑھ کر گرے تہِ منبر
بی بیاں ہم کو آئیں تین نظر	کہیں خورشید یا مہِ انور
تھی جو ایک بی بی خجستہ مقام	گئی منبر پہ وہ بہ حزنِ تمام
ایک بی بی ادھر تو ایک اودھر	ماہ کے پہلو میں وہ دو دختر
بیٹھ ایک مرثیہ بطور عرب	پڑھا خاتونِ اولیں نے تب
واہ کیا معجزہ دیکھایا یہ	کہ ہماری سمجھ میں آیا یہ
صارت الام یا حسین فداک	لم یدع سورۃ علیک اعداک

مرثیہ گوئی کے ساتھ ساتھ مذہب کا اثر ان پر اتنا گہرا ہو چکا تھا کہ اب وہ یہی چاہتے تھے کہ ایسی چیزیں لکھیں جن سے ثوابِ کثیر حاصل ہو: ع...... پڑھیے وہ شے کہ ہو ثواب کثیر۔ سببِ تالیف میں یہ بھی بتایا ہے کہ اب انھوں نے ایسی مثنوی لکھنے کا ارادہ کیا جس میں معجزاتِ علی بیان کیے گئے ہوں اور ساتھ ہی:

جس میں سرتا بہ پا غرایب ہوں	مظہر مظاہر العجایب ہوں

اور یہ بھی بتایا اگر مثنوی سننے والے کو:

ہے تجھے شوقِ داستاں جو فزود	رزم اور بزم اس میں ہے موجود
گر تو ہے مائلِ ترانۂ عشق	اس میں موجود ہے فسانۂ عشق

اور یہ بھی بتایا ہے کہ اس بیان میں:

اس میں اپنا نہیں تصرف ہے　　ترجمہ کا فقط تکلف ہے
ہے جو یہ معجزہ کیا مرقوم　　فارسی میں بھی ہو چکا منظوم

مثنوی ''مظہر العجائب'' کو ضمیر نے نواب احمد علی خان بہادر (م ۱۸۴۰ء) نواب رامپور کے نام منسوب کیا ہے اور ان کے مدح میں پچاس کے قریب شعر کہے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ لکھنؤ میں رہتے ہوئے نصیر الدین حیدر کے زمانے میں اس مثنوی کو نواب رامپور کے نام کیوں منسوب کیا جب کہ بعض قلمی نسخوں میں مدح نصیر الدین حیدر بھی موجود ہے اور اس مدح کے بیشتر شعر کم وبیش وہی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ''معراج نامہ'' پر نصیر الدین حیدر نے وہ صلہ نہیں دیا جس کی توقع ضمیر کر رہے تھے یا وہ صلہ، جیسا غالب کے ساتھ ہوا تھا جس کا اظہار انھوں نے اپنے ایک خط بنام ناسخ میں کیا ہے، ضمیر تک نہیں پہنچا۔ اس صورت حال میں ضمیر نے سوچا ہو کہ اب کسی اور دربار کو بھی دیکھنا چاہیے اور مدحیہ اشعار میں کچھ تبدیلی کر کے یہ مثنوی نواب رامپور کو بھجوادی ہو۔ اس مثنوی کے دونوں مطبوعہ نسخوں میں نواب احمد علی خاں کا نام ہے جب کہ ایک آدھ قلمی نسخوں میں نصیر الدین حیدر کا نام ملتا ہے۔

اس مثنوی میں ضمیر نے داستانی رنگ اختیار کیا ہے اور مافوق الفطرت واقعات کو معجزات شمار کر کے موضوعِ مثنوی بنایا ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ داستان گوئی اس دور کا مزاج تھا اور یہی داستانی مزاج اس مثنوی میں ایک عظیم ہستی کے تعلق سے سامنے آیا ہے۔ ان واقعات میں ''بزم'' کے منظر بھی ہیں اور ''رزم'' کے بھی ''سراپا'' بھی ہے اور جذبۂ عقیدت بھی۔ سراپا اور صف آرائی پر زور اور ادبی سطح پر مرثیہ کو برقرار رکھنا اردو مرثیے کو ضمیر کی دین ہے۔ یہی مزاج ''مظہر العجائب'' میں بھی موجود ہے۔ ''معراج نامہ'' ادبی لحاظ سے ایک کمزور مثنوی ہے۔ ''مظہر العجائب'' میں شعر کی سطح بلند ہے۔ اس مثنوی کے مزاج میں استاد مصحفی کی مثنویوں کا فنی اثر بھی رنگ گھولتا ہے۔ فرق ہے تو یہ کہ مصحفی کی مثنویاں عشقیہ ہیں اور مظہر العجائب مذہبی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ ضمیر نے روزمرہ کی عام زبان کو سلاست وروانی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ اس مثنوی کی ''شعریت'' آج بھی متاثر کرتی ہے:

یہی کیا سہلِ ممتنع ارقام　　تا کہ محظوظ ہوں خواص وعوام

(۴) چہاردہ بند:

میر ضمیر کی ایک اور تصنیف ''چہاردہ بند'' ہے جو چودہ قصائد کا مجموعہ ہے جن میں ''چودہ معصومین'' کی مدح کی گئی ہے۔ ''چہاردہ بند'' فارسی شاعر ملا کاشی کے ہفت بند کے طرز میں لکھے گئے ہیں۔ ضمیر نے ہر قصیدے میں قصیدے کی ہیئت اور اس کے فن کو مشاقی کے ساتھ برتا ہے۔ نجات حسین نے اپنے ''روزنامچہ''

سوانح لکھنؤ میں لکھا ہے کہ میر ضمیر نے اس کے چند بند پڑھ کر انھیں سنائے اور یہ ۱۹/ربیع الاول ۱۲۵۹ھ کا واقعہ ہے۔ یہ امجد علی شاہ کا دورِ حکومت ہے جو ۵/ربیع الثانی ۱۲۵۸ھ-۲۶/صفر ۱۲۶۳ھ/ ۱۷/مئی ۱۸۴۲ء-۱۶/ مارچ ۱۸۴۷ء) کو محیط ہے۔

اردو غزل:

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ضمیر نے اپنی شاعری کی ابتدا غزل مثنوی و مخمس وغیرہ سے کی تھی اور دس سال تک اسی روایتی رنگ سخن میں عاشقانہ شاعری کرتے رہے تھے۔ بعد میں جب مرثیے کی طرف آئے تو انھوں نے مرثیہ، سلام اور مذہبی موضوعات پر مبنی مثنویات تک خود کو محدود کر لیا اور اسی لیے شاید دیوان مرتب کرنے کی طرف توجہ نہیں دی۔ عبدالغفور خاں نساخ [۱۵] اور محسن لکھنوی [۱۶] نے انھیں صاحبِ دیوان لکھا ہے۔ ضمیر کا دیوان نایاب ہے۔ مصحفی نے ''ریاض الفصحا'' میں ۱۹ شعر ان کی غزلوں کے دیے ہیں [۱۷]۔ ڈاکٹر اکبر حیدری نے مختلف بیاضوں سے ضمیر کی غزلوں کے ۱۳۱ شعر جمع کیے ہیں۔ جن کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ ان کی غزلوں میں بھی وہی سادگی ہے جو ان کی مثنویوں میں ملتی ہے عام طور پر ان کی غزلیں چھوٹی بحر میں لکھی گئی ہیں۔ ضمیر زندگی کے عام پہلو اور عام تجربوں کو روزمرہ کی زبان میں بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی غزل پر ناسخ کے رنگِ غزل کا کوئی اثر نہیں ہے البتہ مصحفی کی غزل کی سادگی ان کے مزاج و رنگِ سخن میں شامل ہے۔ وہی رعایت لفظی اور روایتی مضامین ہیں جو غزل میں باندھے جاتے تھے۔ ان کا دیوان چونکہ ناپید ہے اس لیے ان کی غزل کے بارے میں کوئی حتمی رائے نہیں دی جا سکتی۔ البتہ میر ضمیر کے تبرک کے طور پر یہ چند شعر ضرور پڑھتے چلیے [۱۸]:

دیکھا مرا بستر جو کل اُس شوخ نے خالی	ہر چند کیا ضبط مگر آنکھ بھر آئی
آتے ہی ترے آ گئی ایک جان سی تن میں	اے نکہتِ گیسوئے معنبر کدھر آئی
ہر تار نہالی ہی کو سمجھا میں رگِ گل	یاد اس گل نازک کی جو مجھ کو کمر آئی
ہم سبک دوش ہی جہاں سے گئے	نہ کسی طبع نے گرانی کی
جسے کہتے ہیں یاں سمندر سب	میرے اشکوں کا ایک سوتا ہے

ہرثیہ گوئی:

میر ضمیر نے ایک اور صنفِ سخن ایجاد کی اور اسے مرثیہ کے وزن پر ''ہرثیہ'' نام دیا۔ ہرثیہ بے معنی لفظ ہے۔ اس میں تمسخرانہ انداز اور ہجویہ رنگ میں ایسی شاعری کی جاتی ہے جس میں تبرا واضح طور پر مومنین کے

دلوں کو شاد کرے اور جسے سن کر وہ ثواب دارین حاصل کریں۔ ہرثیہ میں اسی لیے شیعہ عقیدہ کے مطابق آلِ محمد کے دشمنوں کی ہجو کہی جاتی ہے جو تبرا کی ہی ایک صورت ہے اور ۹ ربیع الاول کو ''عیدِ شجاع'' کے موقع پر لکھنؤ میں ہرثیہ کی محفلیں جمتی ہیں۔ روایت ہے کہ ''اس دن قاتلانِ اہلِ بیت کا ایک بڑا سردار عمر ابن سعد قتل کیا گیا تھا'' [۱۹] سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''شہر لکھنؤ میں جلسۂ عیدِ شجاع نویں ماہ ربیع الاوّل میں ہر سال ہوا کرتا ہے اور اکثر مومنین یہ جلسۂ خوشی اپنے یہاں کیا کرتے ہیں...... میر ضمیر صاحب ہرثیۂ نو ہر سال حاجی صاحب (حسن رضا) کی خاطر سے جلسے میں پڑھا کرتے تھے۔ جس سے مومنین خوشی کے ساتھ ثواب حاصل کرتے ہیں'' [۲۰] نجات حسین نے بھی اپنے روزنامچہ میں لکھا ہے کہ وہ بھی ایک ایسے جلسے میں شریک ہوئے جس میں میر ضمیر نے ''ہرثیہ'' پڑھا تھا اور ساتھ ہی اس محفل کی تفصیل بھی بیان کی ہے۔ افسر صدیقی امروہوی نے نواب سید محمد علی خاں عرف نو دولھا شمس آبادی کے حوالے سے لکھا ہے کہ میر ضمیر ہجو کے ایک نئے طرز کے بھی موجد تھے جسے ''ہرثیہ'' کہتے ہیں...... ہرثیہ میں تین دشمنانِ اہلِ بیت کی ہجو کی جاتی ہے جنھیں اہلِ تشیع نمرود، شداد، فرعون کا نام دیتے ہیں۔ نعوذ باللہ'' [۲۱]

ضمیر کا مرثیہ:

ہرثیہ کے موجد میر ضمیر کا اصل میدان مرثیہ ہے اور اسی صنفِ سخن میں ان کی خدمات تاریخی حیثیت رکھتی ہیں۔ مصحفی سے فنِ شاعری حاصل کر کے ضمیر نے پوری سنجیدگی سے وہ محنت و ریاض کیا کہ وہ مرثیہ گوئی میں ممتاز اور نامور ہو گئے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ ''آخر چوں بغایت رسید نامے در مرثیہ گوئی بر آورد و گوئے سبقت ربودہ'' [۲۲] مثنوی ''مظہر العجائب'' میں میر ضمیر نے لکھا ہے کہ جب پہلی بار پڑوسی کی فرمائش پر گدا کا مرثیہ مجلس کے سامنے پڑھا تو پھر وہ صرف مرثیہ کے ہو کر رہ گئے: مثنوی ''مظہر العجائب'' میں لکھا ہے کہ:

نہ رہا شغل مجھ کو پھر کوئی	ہو گیا صرفِ مرثیہ گوئی
کروں ابیات کا جو آج شمار	ہوں گے البتہ سی و چار ہزار
ہے و لے صد ہزار شکرِ خدا	کہ میرا ظرف ہے سبھوں سے جدا
طرز یہ مرثیوں کی ٹھہرائی	کہ سراپا ہو اور صف آرائی
پایا میرے کلام نے وہ رواج	کہ نہیں کچھ بیان کا محتاج

مثنوی مظہر العجائب کے یہ شعر ۱۲۴۹ھ میں کہے گئے تھے۔ گویا میر ضمیر ۴۸ سال کی عمر تک مرثیے کے ۳۴۰۰۰ شعر کہہ چکے تھے اور انھوں نے مرثیے میں ''سراپا'' اور ''صف آرائی'' کو شامل کر کے ایک نئی طرز نکالی تھی اور یہ اس زمانے میں میر ضمیر سے مخصوص تھی۔ ان سے پہلے مرثیے کا زور بین پر تھا۔ جن لوگوں نے قدیم و جدید مرثیوں کا مطالعہ کیا ہے میری اس بات سے اتفاق کریں گے کہ میر ضمیر سے پہلے بھی مرثیے میں

چہرہ، سراپا، تلوار، گھوڑے کی تعریف، رجز، جنگ، شہادت اور بین کے اجزا شامل تھے۔ میاں دلگیر اور جعفر علی فصیح کے مراثی میں بھی یہ الگ الگ موجود ہیں۔ ان سے بہت پہلے سودا نے قصیدہ کی تشبیب کو مرثیے میں شامل کیا تھا جسے بعد میں ''چہرہ'' کا نام دیا گیا۔ میر ضمیر کے دور میں مسدس کی ہیئت مرثیے کے لیے مخصوص ہو گئی تھی۔ میر ضمیر نے سارے مرثیے، میر خلیق و میاں دلگیر کی طرح، مسدس میں لکھے اور ساتھ ہی مختلف انصار اور اہل بیت کو موضوع مرثیہ بنا کر مرثیہ گوئی کے لیے ایک نیا راستہ کھولا۔ یہی طرز نوی تھی۔ اپنے مرثیے : ع...... س نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے کہ ایک بند میں ضمیر نے اپنی ''طرزِ نوی'' کا ذکر کیا ہے:

جس سال لکھے وصف یہ ہم شکلِ نبی کے سنہ بارہ سوانچاس تھے ہجری نبوی کے
آگے تو یہ انداز سنے تھے نہ کسی کے اب سب یہ مقلد ہوئے اس طرزِ نوی کے
دس میں کہوں سو میں کہوں یہ ورد ہے میرا
جو جو کہے اس طرز میں شاگرد ہے میرا

اس بند سے یہ بھی معلوم ہوا کہ وہ پہلے شخص ہیں جس نے ہم شکل نبی (حضرت اکبر) کے وصف مرثیے میں بیان کیے ہیں۔ یہی ان کا ''طرز نوی'' ہے۔ دوسرا طرز وہ ہے جس کا ذکر ہم ابھی کر آئے ہیں کہ انھوں نے ''سراپا'' اور ''صف آرائی'' کو مرثیہ کا جزو بنایا۔ مسیح الزماں نے لکھا ہے کہ ''بارہ سوانچاس ہجری میں جو نیا انداز اختیار کرنے کا دعویٰ کیا ہے وہ ہم شکل نبی کے وصف لکھنے میں کیا ہے...... جس مرثیے میں یہ بند ہے اس میں وہ تمام اجزا ابھی نہیں ہیں'' [۲۳] اگر غور سے دیکھا جائے تو ضمیر نے مرزا رفیع سودا کی اس روایت کو اپنایا جس پر نہ صرف سودا خود عمل کرتے تھے بلکہ اپنے مختصر رسالے ''سبیل ہدایت'' میں بحث کرتے ہوئے کہا تھا کہ ''مرثیے کا اصل فن یہ ہے کہ مضمونِ واحد کو ہزار رنگ میں معنی سے ربط پیدا کرے نہ کہ صرف عوام کو رُلانے کے لیے مرثیہ کہا جائے''۔ میر ضمیر نے یہ نکتہ سودا سے لیا اور مرثیے میں قصیدے اور مثنوی کی خصوصیات شامل کر کے اس میں شعر کے تخلیقی عمل کو جزوِ مرثیہ بنا دیا۔ میر ضمیر ساری عمر اسی سمت میں سفر کرتے رہے اور بحیثیت مجموعی اسے ایک ایسی صورت دی کہ جس سے مرثیے کے موضوع و ہیئت مقرر ہو گئے لیکن ایک آنچ کی کسر پھر بھی باقی رہ گئی۔ اسی کسر کو اسی صورت اور ہیئت و موضوع کے ساتھ ضمیر کے شاگرد رشید مرزا دبیر نے اور میر خلیق کے بیٹے میر انیس نے پورا کر کے حدِ کمال تک پہنچا دیا۔

میر ضمیر نے ایک طرف قصیدے کے رنگ و مزاج کو، سراپا اور صف آرائی کے ساتھ، مرثیے میں شامل کیا اور ساتھ ہی ناسخ کی مضمون آفرینی کو، جو مشکل لیکن مقبول تھی، مرثیے میں شامل کر کے اس دور کے لکھنوی مزاج اور پسند عام سے ہم آہنگ کر دیا۔ اس عمل سے شوکت الفاظ، استعارات، نئی تراکیب اور معنی آفرینی نے مرثیہ کو ایک ایسا نکھار دیا کہ مرثیے کا ایک نیا روپ وجود میں آ گیا۔ یہ اس دور کے مرثیے کے لیے ایک نیا راستہ تھا۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ امراء و نوابین کا یہ معاشرہ اب میدان جنگ سے تو دور ہو گیا تھا لیکن

جنگ کے فنون اور ہنر جیسے شمشیر زنی، نیزہ بازی، کشتی، پہلوانی، گھوڑ سواری وغیرہ میں اب بھی دلچسپی لیتا تھا۔ میر ضمیر نے ''صف آرائی'' (رزم و جنگ) کو مرثیے میں شامل کر کے اس طبقے کے لیے مرثیے میں گہری دلچسپی کا اضافہ کر دیا۔ روایتِ قصیدہ کے مطابق مدح میں تلوار اور گھوڑے کی تعریف اور منظر نگاری پہلے سے شامل تھی، اب یہ روایتِ قصیدہ مرثیے میں بھی آگئی جس نے اسے ایک پسندیدہ و مانوس شکل دے دی۔ اس امتزاجی عمل سے میر ضمیر نے ایک نئے مرثیے کو جنم دیا اور اپنے ہم عصروں میں ممتاز و منفرد ہو گئے۔ ضمیر کی مثنوی ''مظہر العجائب'' کا یہ شعر اسی انفرادیت کی طرف اشارہ کرتا ہے:

پایا میرے کلام نے وہ رواج　　کہ نہیں کچھ بیان کا محتاج

یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ میر ضمیر کا مرثیہ مسلسل ارتقا کے عمل سے گزرا ہے اور وہ اس میں ایسے اضافے اور تبدیلیاں کرتے رہے، جن سے مرثیہ شاعری سے قریب تر رہتے ہوئے بھی مقصدِ مرثیہ یعنی ''بین'' کے مبکی اثر کو اُبھار سکے۔ اس طرح میر ضمیر نے جن امکانات کو اپنے مرثیے میں اُبھارا تھا، آنے والے مرثیہ گویوں نے ان سارے امکانات کو زیادہ بہتر ترتیب کے ساتھ اپنے مرثیوں میں سمیٹ لیا اور مرثیہ مرزا دبیر اور میر انیس کے ہاں نقطۂ عروج کو پہنچ گیا۔ واضح رہے کہ دبیر و انیس نے، میر ضمیر کی طرح، آنے والے مرثیہ گویوں کے لیے نئے امکانات کے راستے نہیں کھولے بلکہ میر ضمیر نے مرثیے میں جن امکانات کو پیدا کیا تھا، انھیں پوری طرح تصرف میں لا کر اور اس ایک آنچ کی کسر کو پورا کر کے خود تو امر ہو گئے لیکن دوسروں کے لیے کوئی راستہ کھلا نہ چھوڑا۔ اسی لیے دبیر و انیس کے بعد نئے مرثیہ گو اسی روایت کی تکرار کرتے رہے اور آج تک کر رہے ہیں۔ بڑا شاعر ہمیشہ یہی کرتا ہے۔ اسی کے ساتھ مرثیے کا ارتقا رُک گیا۔ یاد رہے کہ جب تک میرزا رفیع سودا کے نقطۂ نظر کو روایتِ مرثیہ کی بنیاد میں شامل نہیں کیا جائے گا اور مرثیہ کو مبکی اثر سے الگ کر کے شاعری کے حوضِ تازہ میں غسل نہیں دیا جائے گا یہ صورت حال اسی طرح برقرار رہے گی۔ اقبال نے اپنی شاعری میں ''اسلام'' کو موضوعِ سخن بنا کر نئی شاعری کو جنم دیا تھا جس میں حمد و نعت کی روح بھی شاعری کا جز ہے اور اسلام کا فلسفہ و فکر بھی۔ اردو مرثیے کو بھی ایک اقبال کی ضرورت ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ''دبیر اور انیس نے الگ الگ رنگ اختیار کیا مگر یہ دونوں رنگ ضمیر کے یہاں کم و بیش موجود تھے اور اگرچہ دبیر اور انیس کے کارناموں سے ضمیر کا نام دب گیا مگر اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اگر ضمیر مرثیے کو اتنی ترقی نہ دے چکے ہوتے تو نہ دبیر اس مرتبے پر فائز ہو سکتے نہ انیس۔ مرزا دبیر تو میر ضمیر کے شاگرد ہی تھے۔ میر انیس اگرچہ شاگرد اپنے والد میر خلیق کے تھے لیکن ان کا کلام بتاتا ہے کہ انھوں نے میر ضمیر سے بھی فیض پایا تھا۔ اس حیثیت سے مرثیے کی تاریخ میں میر ضمیر کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے'' [۲۴] اس بات کو ضمیر کے مرثیوں میں دیکھنے کے لیے یہ چند بند پڑھیے تو وہ ساری خصوصیات جن کا ہم ذکر کرتے آئے ہیں، سامنے آجائیں گی۔ سب سے پہلے قصیدے کی تشبیب کی طرح میر ضمیر کے مرثیے کے ''چہرے'' کے یہ دو ابتدائی بند دیکھیے جس میں

صبح کے منظر سے مرثیہ کا آغاز کیا ہے:

جس وقت کیا مہر نے زریں طبقِ صبح طفلانِ کواکب ہوئے محو سبقِ صبح
تھا خطِ شعاعی سے طلائی ورقِ صبح جوں جدول شنجرف بہارِ شفقِ صبح
نور نظر عالم ارباب تھا خورشید
مہر خط معزولی مہتاب تھا خورشید

جب عرصۂ گردوں پہ نشاں مہر کا چمکا گویا شفق صبح پھریرا تھا علم کا
اختر ہوا طالع شہِ خاور کے حشم کا افواج کواکب کو ہوا حوصلہ رَم کا
قرصِ مہِ کامل نہ رہا آب کے اوپر
مہتاب لگی چھوٹنے مہتاب کے اوپر

ان بندوں میں قصیدے کا اثر واضح ہے۔ مضمون آفرینی نے زورِ بیان کے ساتھ مل کر شعریت کو جنم دیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ شاعر شعوری طور پر فضا بنانے کے لیے صبح کے منظر کو ایک نئے انداز سے پیش کر رہا ہے۔ یہ بند گریۂ عوام کے لیے نہیں بلکہ شاعری کا جادو جگانے کے لیے کہے جا رہے ہیں۔ پہلے بند میں صبح کے منظر کو مدرسہ جانے والے بچوں کی لفظیات سے بیان کیا ہے۔ طفلان، محو سبق صبح، خط شعاعی (جس کے معنی سورج کی کرن کے بھی ہیں اور یہ رسم الخط کی ایک قسم بھی ہے)۔ طلائی ورق اور جدول شنجرف کا تعلق بھی اسی سے ہے لیکن یہ سب مل کر صبح کے منظر کو ایک نئی صورت دیتے ہیں۔ دوسرے بند میں جنگ وفوج کی لفظیات میں صبح کے منظر کو بیان کیا ہے۔ عرصہ (میدان)، نشان، پھریرا، علم، شاہ، افواج، رم، مہتاب، جورات کا اشارہ ہے، چاند اور چاندنی کو بھی کہتے ہیں اور آتش بازی کی ایک قسم کو بھی کہتے ہیں) کے ذریعے صبح کے منظر کو ایک نئے انداز سے اُبھارا ہے۔ یہ انداز قصیدے کا انداز ہے جس سے ضمیر نے مرثیے میں شاعری کو نمایاں کیا ہے۔ یہی صورت ضمیر کے ''سراپا'' میں ملتی ہے۔ مثلاً وہ ''سراپا'' دیکھیے جو ضمیر نے اپنے مشہور مرثیے: ع...... کس نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے، میں قلم بند کیا ہے۔ ایک بند میں ضمیر نے اپنی تصویر کشی کا مصور کی تصویر کشی سے مقابلہ کیا ہے:

نقاش تو کرتا ہے قلم لے کے یہ تدبیر اک شکل نئی صفحۂ قرطاس پہ تحریر
انصاف کرو کلکِ زبان سے دم تحریر میں صفحۂ باطن میں رقم کرتا ہوں تصویر
سو رنگ سے تصویر مصور نے بھری ہے
رنگینیِ مضموں کی کہاں جلوہ گری ہے

ضمیر نے کہا ہے کہ مصور نے اپنے تصویر میں سو رنگ بھرے ہیں لیکن میری تصویر ایسی ہے کہ صفحۂ باطن میں رقم ہوئی ہے اور اس لیے ہوئی ہے کہ یہ رنگینیِ مضموں سے بھری ہوئی ہے۔ رنگینیِ مضمون ہی میر ضمیر کے مرثیے کی

اصل خصوصیت ہے۔ یہی رنگینی وہ فن ہے جس میں صنائع بدائع اور فصاحت و بلاغت مل کر رنگ بھرتے اور تاثیر پیدا کرتے ہیں ع..... ہو اور زیادہ تری تحریر میں تاثیر۔ یہی رنگینی ضمیر کے ''سراپا'' میں ملتی ہے:

قرآن کی تشبیہ یہ اس دل نے بتائی	پیشانیٔ انور ہے کہ ہے لوح طلائی
ابرو سے ہے بسم اللہ قرآں نظر آئی	یہ دل کششِ زلف کی بالوں نے دکھائی
وہ زلف وہ میّم الف ولام رقم ہے	پر میم دہن مل کے یہ اک شکل ام ہے
خط جلوہ نما عارضِ گل گوں پہ ہوا ہے	مصحف کو کسی نے ورقِ گل پہ لکھا ہے
یہ چشم یہ قد حسن میں اعجاز نما ہے	ہاں اہل نظر سرو میں بادام لگا ہے
تیروں سے سوا ترکشِ مژگاں کا اثر ہے	دشمن کے لیے ریزۂ الماس جگر ہے

لب ہیں کہ ہے دریائے لطافت بسرِ اوج
اس لوح میں پیدا یم قدرت کی ہوئی موج
ہیں فرد نزاکت میں مگر دیکھنے میں زوج
دو ہونٹ ہیں اور پیاس کی ہے چاروں طرف فوج

بند آنکھیں ہیں لب خشک ہیں اور عالم غش ہے	اور منھ میں زباں ماہیِ دریائے عطش ہے

یہی رنگینی گھوڑے، تلوار کی تعریف میں، مناظرِ قدرت کے بیان میں، جنگ وصف آرائی کے اظہار میں ملتی ہے۔ یہ ضمیر کا منفرد رنگِ سخن ہے۔ طوالت کے باعث ہم نے یہاں اور [illegible] دی ہیں۔ ضمیر اپنے مرثیے میں شاعرانہ حسن کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ رنگینیِ مضمون اور رنگینیِ بیان کا رشتہ اسی سے جڑا ہوا ہے۔ میر ضمیر کا مرثیہ برسوں کی مسافت طے کر کے ارتقا سے گزر کر ایک ایسی داخلی ہیئت بناتا ہے جو دبیر و انیس اور دوسرے مرثیہ گویوں کو ایک نئی صورت عطا کرتی ہے جس میں چہرہ، سراپا، صف آرائی، رزم، رجز، شہادت اور بین وغیرہ ایک خاص ترتیب سے اس طرح سامنے آتے ہیں کہ آنے والے مرثیہ گو اس پر اپنے مرثیوں کی عمارت تعمیر کرتے ہیں۔ ان وجوہ کی بنا پر میر ضمیر اردو مرثیے کی روایت میں ایک تاریخی کردار ادا کرتے ہیں۔ اگر میر ضمیر دبیر و انیس کے پیش رو نہ ہوتے تو دبیر و انیس اس طرح اور اس طور پر اپنا مرثیہ نہیں لکھ سکتے تھے جیسا انھوں نے لکھا اور زندۂ جاوید ہو گئے۔

لسانی مطالعہ:

جہاں تک زبان کا تعلق ہے ضمیر کی زبان وہی ہے جو لکھنو کے طبقۂ خواص کی زبان تھی۔ ان کے ہاں میر خلیق کی زبان سے کم متروکات ہیں بلکہ مرثیے کے مقابلے میں یہ متروکات مثنوی معراج نامہ اور مثنوی مظہر العجائب میں نسبتۂ زیادہ ہیں مثلاً

زور　:　ع...... کیا تب سلام ان کو احمد نے زور　(معراج نامہ)

کنے　:　ع...... فرشتوں سے خالق کنے اے سعید　(معراج نامہ)

یوں-تلک :　ع...... میں آیا نہیں یاں تلک ایک بار (معراج نامہ)

''فعل'' کی جمع کا پرانا طریقہ بھی ضمیر کے ہاں ملتا ہے جیسے :　ع...... بہت عورتیں اس طرح دیکھیاں۔ ''تعقید'' بھی گاہ گاہ ملتی ہے جیسے: ہی کیا سہلِ ممتنع ارقام (مظہر العجائب)
اسی طرح مرثیہ میں ایک جگہ ''کہلاتا'' کے بجائے ''کہاتا'' استعمال کیا ہے:　ع...... جو ثانی محبوب الٰہی ہے کہاتا۔ عام طور پر میر ضمیر کی زبان وہی ہے جسے آج ہم بولتے ہیں۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۱۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] نقش ونگار ضمیر در آئینہ کمالات دبیر، افسر صدیقی امروہوی، ص ۷، مطبوعہ سہ ماہی اردو، شمارہ ۳، کراچی ۱۹۷۵ء

[۳] ریاض الفصحا محولہ بالا، ص ۱۸۰

[۴] ایضاً

[۵] ایضاً

[۶] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۲۵۲، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۷] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۴۰۵، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۸] کلیات نثر غالب، ص ۱۰۵، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۶۸ء

[۹] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۵۱۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۰] ایضاً ص ۵۲۰

[۱۱] معراج نامہ، میر ضمیر لکھنوی مرتبہ اکبر حیدری کاشمیری، لکھنؤ ۱۹۷۲ء (یہ مثنوی میر ضمیر از اکبر حیدری کاشمیری کی تصنیف کے آخر میں ص ۱۲۵-۲۲۶ تک شامل ہے۔

[۱۲] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۳۲۹، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۱۳] مثنوی مظہر العجائب، سید مظفر حسین ضمیر، ص ۱۹۵، مطبع مطلع الانوار سہارن پور، سن ندارد

[۱۴] مظہر العجائب، میر ضمیر، ص ۱۵، مطبع مظہر العجائب، محلہ فراش خانہ وزیر گنج لکھنؤ ۱۸۹۴ء/۱۳۱۱ھ

[۱۵] سخن شعرا، عبد الغفور خان نساخ، ص ۲۸۹، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۱۶] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ افتخار احسن، ص ۶۵، لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۷] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۱۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۱۸] میر ضمیر، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۰-۱۸، لکھنؤ ۱۹۷۲ء

[۱۹] ایضاً ص ۶۱

[۲۰] تذکرہ خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۵۲۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۲۱] مخطوطاتِ انجمن ترقی اردو، جلد اول، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی و سید سرفراز علی رضوی، ص ۳۲۱، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۶۵ء

[۲۲] ریاض الفصحا، مصحفی، ص ۱۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد (دکن)، ۱۹۳۴ء

[۲۳] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۲۵۶، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۲۴] انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۰۵-۱۰۶، اتر پردیش اردو اکادمی، دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۱ء

چوتھا باب

چھنو لال دلگیر

میر ضمیر اور میر خلیق کی طرح میاں دلگیر بھی میر انیس اور میرزا دبیر کے پیش رو تھے جن کے مرثیے اس دور میں اپنی سادہ بیانی، اظہارِ غم اور پُر اثر بین کے باعث عوام و خواص دونوں میں بہت مقبول تھے۔

میاں دلگیر (۱۱۹۴ - ۱۲۶۴ھ مطابق ۱۷۸۰ء - ۴۸-۱۸۴۷ء)، جن کا اصل نام چھنو لال اور طرب تخلص تھا، منشی رسوا رام کے بیٹے اور قوم کے کائستھ تھے [۱]۔ لکھنؤ میں پیدا ہوئے اور یہیں سترہ سال کی عمر میں ان کی شاعری کا آغاز [۲] اور اس کی نشو و نما ہوئی۔ ابتدا میں رواجِ زمانہ کے مطابق غزل کہتے رہے اور نوازش حسین نوازش کی شاگردی اختیار کی۔ جب نوازش حسین عرف مرزا خانی کانپور چلے گئے تو ان ہی کی ہدایت پر شیخ امام بخش ناسخ کے شاگرد ہو گئے [۳]۔ ذہین، طباع اور فطری شاعر تھے۔ جب مرثیے کی طرف متوجہ ہوئے اور قبولیت عام نے دل بڑھایا تو پھر مرثیے کے ہو کر رہ گئے۔ طرب تخلص ترک کر دیا۔ دیوان موتی جھیل میں ڈبو دیا [۴] اور دلگیر تخلص اختیار کر کے عقیدت کے ساتھ مرثیے کہنے لگے۔ تذکروں میں آیا ہے کہ مرثیہ کہتے کہتے اپنا مذہب بھی ترک کر دیا اور غلام حسین نام رکھ لیا [۵]۔ یہ غازی الدین حیدر کا دور تھا۔ محمد علی شاہ کے دورِ حکومت میں دلگیر نے تین منظوم یادداشتیں بادشاہ کی خدمت میں پیش کیں۔ عرض داشت اول میں شاہِ زمن غازی الدین حیدر کے زمانے میں اپنے تبدیلِ مذہب کا ذکر اس طرح کیا ہے:

زمانہ جو شاہِ زمن کا ہوا مشرف بہ اسلام بندا ہوا
اسی سال میں نے لیا تعزیہ نہیں میری اس عرض میں کچھ ریا

سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''سال یک ہزار و دو صد و سی ہجری (۱۲۳۰ھ) میں شرفِ اسلام سے مشرف اور شیعۂ امیر المؤمنین سے ہم طرف ہوا [۶] غازی الدین حیدر ۱۲۲۹ھ/۱۸۱۴ء میں نواب وزیر ہوئے اور پھر ۹/ اکتوبر ۱۸۱۹ء کو بادشاہ کے خطاب سے تخت نشین ہوئے۔

میاں دلگیر کا سال ولادت کہیں نظر سے نہیں گزرا۔ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری [۷] کو راجا صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں ایک مخطوطہ ملا جس میں دلگیر کی کوئی غزل یا مرثیہ تو نہیں ہے البتہ چند مثنویاں، مسدس، ترجیع بند اور مقطعات موجود ہیں۔ ان میں ایک مثنوی ''در وصف بازار حسین آباد'' ہے۔ یہ مثنوی ۱۲۵۵ھ میں مکمل ہوئی جیسا کہ قطعۂ تاریخ کے آخری مصرع ''صفات شاہ میں ہے مدح بازار'' سے ۱۲۵۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ محمد علی شاہ اس مثنوی پر بہت خوش ہوئے اور چار سو روپے نقد اور خلعت انعام میں دیا۔ جواب

میں دلگیر نے ایک قطعہ ''درشکر یہ عنایات خلعت وانعام درصلۂ مثنوی ہذا'' پیش کیا۔ یہ دو شعر اہمیت رکھتے ہیں:

ہوئی سارے جہاں میں میری عزت　　کہ مبلغ چار سو نقد اور خلعت
ملا یہ بعدِ عمر شصت سالہ　　تصدق شہ کا رومال اور دو شالہ

گویا ۱۲۵۵ھ میں دلگیر کی عمر ساٹھ سال ہو چکی تھی۔ مثنوی کے بادشاہ کی خدمت میں پیش ہونے، خلعت وانعام دلگیر تک پہنچنے اور پھر قطعہ بھیجنے میں چند ماہ ضرور لگے ہوں گے اور اس وقت تک ان کی عمر ۶۱ سال ہو چکی ہوگی جیسا کہ ع...... ملا یہ بعدِ عمر شصت سالہ میں ''بعدِ عمر'' کے الفاظ سے بھی واضح ہوتا ہے۔ اس لیے اگر ۱۲۵۵ھ میں سے ۶۱ گھٹا دیے جائیں تو دلگیر کا سال ولادت ۱۱۹۴ھ متعین کیا جا سکتا ہے۔

۱۲۶۴ھ/۱۸۴۷ء میں میاں دلگیر نے لکھنؤ میں وفات پائی۔ علی اوسط رشک اور مظفر علی اسیر نے قطعات تاریخ وفات کہے [۸] جن کے آخری مصرع سے علی الترتیب: ''آہ افسوس مرثیہ گو دلگیر'' اور ''وائے دلگیر عاشقِ شبیر'' سے ۱۲۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ وفات کے وقت ان کی عمر ستر سال تھی۔

میاں دلگیر پیدائشی شاعر تھے۔ بہت زود گو اور قادر الکلام۔ رجب علی بیگ سرور نے ''فسانۂ عجائب'' میں لکھا ہے کہ ''مرثیہ گو بے نظیر میاں دلگیر، صاف باطن، نیک ضمیر، خلیق، فصیح، مردِ مسکین، مکروہات زمانہ سے کبھی افسردہ نہ دیکھا۔ اللہ کے کرم سے ناظم خوب، دبیر مرغوب، عرصۂ قلیل میں مرثیے، سلام کا دیوانِ کثیر فرمایا۔ شہر میں جتنے رئیس تھے، اُن کے انیس جلیس تھے'' [۹] اس سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ اس دور میں کتنے نامور شاعر تھے۔ طبعاً وہ ملنسار اور منکسر المزاج اور ملنے جلنے والے رکھ رکھاؤ کے انسان تھے۔ نواب سعادت علی خان اور ان کے بیٹے نواب غازی الدین حیدر نے بھی ان کی سرپرستی کی۔ لیکن اس کے بعد جب نواب مہدی علی خاں وزیر ہوئے تو ناسخ سے تعلق کی بنا پر، دلگیر بھی پریشانیوں کا شکار رہے اور برسوں بعد محمد علی شاہ کے دور میں دوبارہ شاہی سرپرستی سے شادکام ہوئے۔ دلگیر کا ذاتی کتب خانہ بھی تھا جسے انھوں نے اپنی زندگی ہی میں ''وقف'' کر کے شرف الدولہ احمد حسین خاں بہادر کو نسلاً بعد نسلٍ متولی بنا دیا تھا تا کہ سادات، مومنین اور طلبہ اس سے استفادہ کر سکیں۔ یہ ''وقف نامہ'' دلگیر کی ایک مثنوی مخزونہ کتب خانہ رامپور کے آخر میں شامل ہے [۱۰]۔

دلگیر کی زبان میں لکنت تھی اس لیے وہ اپنے مرثیے خود نہیں پڑھتے تھے بلکہ ان کا کوئی شاگرد یا سوز خواں پڑھتا تھا۔ عام طور پر دلگیر کے مرثیے اور سلام اس دور کے مشہور گائیک میر علی احمد سوز خواں پڑھتے تھے۔ ان کے مرثیے اس دور میں بہت مقبول تھے۔ شیفتہ نے لکھا ہے کہ ''مرثیہ ہایش در افواہ مشہور و بر السنہ مذکور'' [۱۱] دلگیر کے کلیات مراثی جلد دوم کے خاتمے کی عبارت سے بھی اس کی توثیق ہوتی ہے جس میں لکھا ہے کہ ''مدار کل خوانندگان مرثیہ و شائقانِ گریہ بہ احوالِ آلِ عبا کا اسی پر ہے، علی الخصوص نامی خوانندگان کا بلکہ موجد طرز سوز خوانی میر علی صاحب و سلطان علی خاں اور اکثر اہلِ کمال کی سوز خوانی و خوانندگی انھیں مرثیوں پر

تھی''۔

دلگیر جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں قادرالکلام اور پرگو شاعر تھے۔ مطبع نول کشور نے ان کا کلیاتِ مراثی چھ جلدوں میں شائع کیا جو ۲۷۴۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ جلد پنجم (پہلا ایڈیشن) کے خاتمے میں لکھا ہے کہ ''کلامِ بلاغت نظام...... منشی دلگیر...... بہیئت مجموعی بہ صرف زر کثیر، کار پردازانِ مطبع اودھ اخبار کو دستیاب ہوا چھ جلدوں پر تقسیم کیا گیا۔ جلد اول و دوم و سوم و چہارم و پنجم تیار ہوئی۔ جلد ششم زیر طبع ہے۔ جلد اول میں رباعیات و سلام و خمسہ و مسدس و مرثیہ ہیں اور باقی پانچ جلدوں میں ہر حال کے مرثیے ہیں۔ بار اول...... مطبع منشی نول کشور واقع لکھنؤ...... بماہ اگست ۱۸۸۶ء مطابق ماہ ذیقعدہ ۱۳۰۳ھ میں حلیۂ طبع سے آراستہ......'' [۱۲] ہوئی۔

ان جلدوں کے علاوہ دلگیر کے بہت سے مرثیے مختلف کتب خانوں میں بھی موجود ہیں۔ اگر ان سب مراثی کو بھی شامل کر لیا جائے تو ان کے مراثی کی تعداد ۴۵۰ تک پہنچ جاتی ہے اور یہ اتنی بڑی تعداد ہے کہ کم مرثیہ گو اس تک پہنچے ہیں۔ اگر جملہ اصنافِ سخن کے اشعار کی تعداد کا اندازہ لگایا جائے تو وہ کم و بیش ایک لاکھ تک پہنچ جائے گی۔ سوز خوانوں نے ان مرثیوں کو کثرت سے سوز خوانی میں استعمال کر کے ان کی مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ کیا تھا۔

اگر فنِ مرثیہ گوئی کے معیار سے دلگیر کے مراثی کو دیکھا جائے تو دلگیر مرثیے کی روایت میں کوئی اضافہ نہیں کرتے بلکہ قدیم اور مروجہ روایت کی تکرار کرتے ہیں۔ ان کے ہاں مرثیہ کی وہ پوری صورت بھی نہیں اُبھرتی جو میر ضمیر کے ہاں ملتی ہے۔ ان کے سامنے مرثیے کا صرف اور صرف یہ مقصد ہے کہ آلِ عبا کے حال و احوال سے بین اور گریہ کے جذبات کو اُبھارا جائے تاکہ رونے سے اہلِ مجلس مثاب کر سکیں۔ ان کے مرثیوں میں بہتے چشمے کی سی روانی ہے۔ ان کا سارا زور جذباتِ غم کو ابھارنا اور ایسی فضا پیدا کرنا ہے کہ سننے والے رونے لگیں اور اس مذہبی مقصد کے حصول میں وہ میر خلیق سے بھی زیادہ کامیاب ہیں اور میر ضمیر بھی ان کو نہیں پہنچتے۔ میاں دلگیر واقعۂ کربلا کے ان پہلوؤں کے اُبھارتے ہیں اور اس طرح اُبھارتے ہیں کہ سننے والے بین کرنے لگیں۔ واقعۂ کربلا تو سرزمینِ ہند سے باہر ہوا تھا لیکن وہ اسے لکھنوی طور اطوار اور تہذیبی رسم و رواج اور روایتوں میں اس طرح بیان کرتے ہیں کہ سننے والوں پر رقت طاری ہو جائے۔ یہ کام میر خلیق اور میر ضمیر نے بھی کیا ہے لیکن دلگیر پوری توجہ اسی پر دیتے ہیں۔ یہی ان کے لیے کلیۂ مقصدِ مرثیہ ہے۔ ان کے مراثی عام طور پر بغیر ''چہرہ'' کے شروع ہو جاتے ہیں اور اگر کہیں چہرے کو باندھتے ہیں تو وہ عام سے کسی اخلاقی پہلو کو ایک آدھ بند میں لا کر کسی واقعہ کو بیان کرنے لگتے ہیں۔ حضرت قاسم کی شادی کے مراثی میں لکھنؤ کے رسوم و رواج تفصیل سے لاتے ہیں اور اس سے اظہارِ غم کی تاثیر بڑھانے کا کام لیتے ہیں۔ علم داری کے لیے حضرت عباس اور حضرت عون و محمد کے دعووں کو نمایاں کرتے ہیں۔ دلگیر ان پہلوؤں پر زور دے کر لکھنوی مزاج کو متاثر کرتے ہیں۔ یہ کام انیس نے بھی کیا ہے لیکن ایک توازن برقرار رکھا ہے۔ دلگیر کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ یہاں

سارے مرثیے میں رقت اور آہ و بکا پیدا کرنے پر زور ہے۔ دلگیر کے مرثیوں میں لکھنوی معاشرت، کلچر، عورتوں کی باتیں، ان کی زبان اور محاورے اس لیے لائے جاتے ہیں کہ ''بین'' کے سوتے پھوٹ بہیں۔ اسی ''بین'' کی شدت کی وجہ سے ان کے مرثیے بہت مقبول تھے اور عام روز مرہ کی زبان اور اظہار کی روانی کی وجہ سے سوز خوانوں کے لیے بھی موسیقانہ طرز میں ''ادائیگی'' آسان تھی۔

یہی وجہ ہے کہ دلگیر کے مرثیوں میں جذباتی رنگ نمایاں ہے۔ وہ واقعات جو دلگیر اپنے مرثیے میں لاتے ہیں اور ان میں اپنے تخیل سے رنگ بھر کر جو نئے جذباتی پہلوؤں کا اپنی طرف سے اضافہ کرتے ہیں ان کا رُخ صرف اور صرف بین کی طرف ہوتا ہے۔ ان مراثی میں شکوہ شکایت بھی آتے ہیں، طعن وطنز کا لہجہ بھی اُبھرتا ہے۔ ساس بہو ماں بیٹی کے مکالمے بھی آتے ہیں مگر یہ سب کچھ مرثیہ میں بکی اثر پیدا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے حالانکہ یہ وہ باتیں ہیں جو میدانِ جنگ میں اس طرح نہیں ہوتیں۔ یہاں حضرت امام حسین اور ان کا سارا کنبہ لکھنوی معاشرت میں ڈوبا ہوا نظر آتا ہے۔ ان سب لوگوں کا وہی انداز فکر وعمل ہے جو اس دور کی تہذیب کے عام مرد اور عورت کا تھا مثلاً حضرت کبریٰ نکاح کے بعد جب رخصت کی جاتی ہیں تو سارے خیمے میں سب پر رقت طاری ہو جاتی ہے اور حضرت شہر بانو کہتی ہیں کہ۔ آج مری بیٹی پرائی ہوئی۔ پھر انھیں یہ خیال آتا ہے کہ انھوں نے بیٹی کو جہیز تو دیا نہیں تو وہ شرم سار ہوتی ہیں اور کہتی ہیں:

کیجیو نہ غم جیتی جو پہنچوں گی میں چل کے وطن حق ترا سب دوں گی میں

پھر بیٹی کو سمجھاتی ہیں کہ:

بیٹی مری بات یہ تم مانیو ساس کا جو حق ہے سو پہچانیو
مجھ سے بھی الفت میں فزوں جانیو ہٹ نہ کوئی دل میں کبھی ٹھانیو
چوتھی میں، چالے میں رسومات میں
بول نہ تم اُٹھیو کسی بات میں

میرے تو دل میں تھی بڑی یہ اُمنگ بیٹی تجھے دوں گی جڑاؤ پلنگ
ہائے زمانے کا ہوا ایسا رنگ رہ گئی بس دل ہی میں دل کی ترنگ
بیاہ ترا ایسے مکاں پر ہوا
ہائے جہاں کچھ نہ میسر ہوا

یہ سب وہ باتیں ہیں جو ہمارے معاشرے میں ہوتی ہیں لیکن ان کا کوئی تعلق واقعۂ کربلا سے نہیں ہے۔ مرثیہ گو کا مقصد بکی اثر پیدا کر کے آہ و بکا سے ثواب دارین کا سامان بہم پہنچانا ہے اور میاں دلگیر اسی ''بین'' کے بادشاہ ہیں اور اسی لیے مقبول ہیں کہ وہ سامعین کی مذہبی ضرورت پوری کر دیتے ہیں۔ دلگیر کے ہاں چونکہ ہر مرثیے میں یہی رنگ غالب ہے اسی لیے ان کے مراثی یک رنگ ہیں۔ ان کے رنگ سخن کو دیکھنے کے لیے ''بین'' کے

یہ بند پڑھیے:

گفتگو بیٹی سے کی یہ سرشہ نے جس دم منھ سے منھ ملنے لگی باپ کے وہ کشتۂ غم
بین کرنے لگی یوں رو کے وہ محبوسِ الم بھیا اصغر کے کلیجے کا بھی کچھ درد ہے کم
کچھ ہنسا دیکھ کے لہریں وہ لبِ کوثر کی
بجھ گئی پیاس مرے بھائی علی اصغر کی

پہنچا فردوس میں داماد تمھارا بابا کیا اُسے فاطمہ دادی سے سلامی میں ملا
آپ کہہ دیجے گا قاسم سے امامِ دوسرا چھوٹی سالی سے کیا نیگ کا کچھ وعدہ تھا
کوئی دن کٹتا ہے اور رات کوئی جاتی ہے
نیگ لینے کے لیے جلد بہن آتی ہے

یہ یقین ہے مجھے بے میرے لبِ کوثر پر عمو عباس نے لب اپنے کیے ہوں گے تر
جب کہ کوثر پہ اُسے لے گئے ہوں گے حیدر ڈھونڈتا ہوگا مجھے چاروں طرف کو اصغر
بھولی ہوگی مرے بھائی کو نہ صورت میری
چھوٹے ہی سن میں تھی کیا اس کو محبت میری

دلگیر نے جس موضوع یا واقعہ پر مرثیہ لکھا خواہ اس میں مدینے سے روانگی کو بیان کیا گیا ہو یا زندانِ شام کا، حضرت قاسم کی شادی کا بیان ہو یا حضرت امام حسین کی شہادت کا وہ بین کی طرف بڑھتے نظر آتے ہیں۔ مذہبی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو یہی کرنا چاہیے تھا لیکن شاعری کے زاویے سے دیکھیے تو ان کا درجہ گھٹ جاتا ہے اور ان کے مرثیوں پر یک رنگی چھا جاتی ہے۔ یہی کشمکش سارے مرثیہ گویوں میں نظر آتی ہے اور آخر میں فیصلہ عقیدے کے حق میں ہو جاتا ہے۔ میر انیس اور میرزا دبیر نے اس مسئلے کو حل کر لیا اور دونوں کو ساتھ لے کر چلے لیکن اس سے پہلے کہ ہم انیس و دبیر کے مراثی کا مطالعہ کریں مرزا جعفر علی فصیح کے مراثی کا مطالعہ بھی کرتے چلیں تا کہ اس دور کا ایک منفرد مرثیہ گو بھی، جو دوسرے مرثیہ گویوں سے مختلف اور دبیر و انیس کا پیش رو تھا، ہمارے سامنے آ جائے۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۱۸۸، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء
[۲] ایضاً (خوش معرکۂ زیبا میں چودہ سال لکھا ہے)
[۳] خوش معرکۂ زیبا، سعادت حسین خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۲۲۹ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء
[۴] سراپا سخن، محسن علی محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر افتد احسن، ص ۴۳، لاہور ۱۹۷۰ء
[۵] خوش معرکۂ زیبا، بحولہ بالا، حاشیہ ص ۲۲۹
[۶] ایضاً
[۷] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۴۶۹، ۴۷۵، ۴۷۶، لکھنؤ ۱۹۸۱ء
[۸] ایضاً ص ۴۷۴
[۹] فسانۂ عجائب، رجب علی بیگ سرور، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۳، نقوش لاہور ۱۹۹۰ء
[۱۰] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، بحولہ بالا، ص ۴۷۶
[۱۱] گلشن بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں فائق رامپوری، ص ۳۱۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء
[۱۲] مجموعہ مرثیہ منشی دلگیر، جلد پنجم، ص ۵۰۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۸۶ء

پانچواں باب

مرزا جعفر علی فصیح

مرزا جعفر علی فصیح (ولادت ۱۱۹۸ھ-وفات مابین ۱۲۶۳ھ-۱۲۶۹ھ مطابق ولادت ۸۴-۱۷۸۳ء وفات مابین ۴۷-۱۸۴۶ء اور ۵۳-۱۸۵۲ء) اپنے زمانے کے معروف مرثیہ گو تھے۔ ۱۱۹۸ھ/۸۴-۱۷۸۳ء میں فیض آباد میں پیدا ہوئے [۱]۔ اجداد کا وطن ایران تھا اس لیے مرزا کہلائے [۲] ان کی تعلیم فیض آباد اور لکھنؤ میں ہوئی۔ حدیث و کتب دینیہ میر ولدار علی ولد مولانا سید محمد دام سے پڑھیں [۳]۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ علم عروض و قافیہ پر دست گاہ رکھتے تھے [۴]۔ مذہبی آدمی تھے۔ عبادت گزار بھی اور متقی بھی۔ ائمۂ معصومین کی زیارت اور حج بیت اللہ سے بھی مشرف ہوئے۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ آج کل اسی مقصد سے کلکتے گئے ہوئے ہیں [۵]۔ سعادت خاں ناصر نے ان کا تقویٰ اور عبادات دیکھ کر انھیں ''شیخ الحرم'' برگزیدۂ کونین، حاجی حرمین، صاحب تہلیل و تسبیح لکھا ہے اور یہ بھی بتایا ہے کہ پہلے غزل بھی کہتے تھے۔ صاحب دیوان و مثنویات تھے لیکن جب مرثیہ گوئی کی طرف آئے تو غزل گوئی ترک کر دی اور مرثیے کے ہو کر رہ گئے [۶]۔ ناسخ کے شاگرد تھے۔ مصحفی نے ''سرحلقۂ تلامذہ'' لکھا ہے [۷]۔ فصیح کی دیانت داری کی یہ شہرت تھی کہ شاہِ اودھ محمد علی شاہ نے کئی لاکھ روپیہ کربلا معلیٰ کی عمارات خصوصاً حضرت عباس کے روضے کی مرمت اور حضرت حُر کے روضے کی نہر کی درستی کے لیے مرزا جعفر علی فصیح کی معرفت بھجوایا۔ ساتھ ہی ایک رقم فصیح کو بھی بھجوائی [۸]۔

فصیح کا سال ولادت تو مصحفی نے ۱۱۹۸ھ دیا ہے لیکن سال وفات کہیں نہیں ملتا۔ وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ وفات ان کی کربلا یا حرمین میں ہوئی ہو۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ بیت اللہ کو ہجرت کی [۹]۔ اکبر حیدری کاشمیری نے یہ دیکھ کر ''خوش معرکۂ زیبا'' (سال تکمیل ۱۲۶۲ھ/ ۱۸۴۵ء) میں سعادت خاں ناصر نے اور ''طبقات الشعرائے ہند'' (۱۲۶۳ھ/ ۱۸۴۷ء) میں کریم الدین نے ان کا ذکر صیغۂ حال میں لکھا ہے اس لیے وہ ۱۲۶۳ھ تک یقیناً زندہ تھے لیکن تذکرہ ''سراپا سخن'' (سال تکمیل ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۲ء) میں سید محسن علی محسن لکھنوی نے انھیں مرحوم لکھا ہے جس سے معلوم ہوا کہ ان کی وفات ۱۲۶۳ھ اور ۱۲۶۹ھ کے درمیان کسی وقت ہوئی [۱۰]۔

مرزا فصیح نے تین مثنویاں لکھیں اور تینوں مذہبی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں اور ان کے مذہبی عقائد کی ترجمان ہیں۔ فصیح نے ''برق لامع'' ۱۲۳۰ھ میں مولوی عبدالکریم بریلوی کی مثنوی ''سیفِ قاطع'' کی رد میں لکھی۔ دوسری مثنوی ''نان و نمک'' بھی مرزا فصیح نے مولانا رومی اور دوسرے مولویوں کی ہجو میں لکھی ہے۔ یہ

مثنوی دو بار ۱۲۶۲ھ/ ۱۸۴۵ء اور ذیقعد ۱۲۷۹ھ/ مئی ۱۸۶۳ء میں لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ تیسری مثنوی ''چشمۂ زمزم'' میں شیعی مذہب کے اصول دین بیان کیے گئے ہیں۔ ان مثنویوں کے علاوہ ایک اور کتاب ''نخلِ ماتم'' کے نام سے بھی لکھی [۱۱]۔ لیکن ان کی بنیادی حیثیت ایک معروف مرثیہ گو کی ہے جو مرثیہ نگاری میں انیس و دبیر کا پیش رو ہے۔

مرزا فصیح کے مرثیے مزاج کے اعتبار سے ذرا سے مختلف ہیں۔ ان میں ان کے مزاج کی گہری سنجیدگی، جو پرہیزگاری و تقویٰ سے پیدا ہوئی ہے، زیادہ نمایاں ہے۔ وہ بھی اپنے مرثیوں میں مجلس رنگ پیدا کرنے کے لیے واقعۂ کربلا کے موضوعات میں ایراد تو کرتے ہیں لیکن یہ ایراد مرثیے میں اخلاقی قدروں کو بڑھا دیتا ہے اور اس میں ''تصوف'' کا رنگ نمایاں ہو جاتا ہے۔ شیعہ مذہب میں جیسا کہ سب جانتے ہیں ''تصوف'' بے حیثیت ہوتا ہے اور لکھنؤ کے مزاجِ تہذیب میں تو یہ قطعی ناپسندیدہ ہے لیکن فصیح کے ہاں یہ مختلف مرثیوں میں بار بار سامنے آتا ہے مثلاً:

یقیمون الصلوٰۃ ان کی صفت میں ہے وہ عابد تھے
رہے دنیا کی آلائش سے پاکیزہ وہ زاہد تھے
ولا خوف علیہم تھے وہ راکع تھے وہ ساجد تھے
وہ سب تھے اولیا اللہ وہ غازی مجاہد تھے
انھیں تھی عیدِ عاشورہ میں لذت عید قرباں کی
فنا فی اللہ منزل آخری ہے اہل عرفاں کی

مسیح الزماں نے فصیح کے ہاں رنگِ تصوف کی وجہ بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ ''فصیح کا ہندوستان سے باہر قیام ہوگا ورنہ مرثیہ گویوں کا جو ماحول لکھنؤ میں تھا، اس میں رہ کر تصوف کے مضامین بیان کرنا اور اعتراضات سے بچا رہنا مشکل نظر آتا ہے [۱۲]۔ تصوف کے اظہار سے جعفر علی فصیح کے ہاں نہ صرف انسانی نفسیات کا اثر مرثیے میں بڑھا ہے بلکہ صبر و شکر کے صوفیانہ و اسلامی مابعد الطبیعیات نے مرثیے کے رنگ کو نکھار کر اس میں انسان کی اصلاح کے پہلو کو نمایاں کیا ہے۔ یہ کام اردو مرثیے سے اب تک نہیں لیا گیا تھا۔ اس کی تان ''بین'' پر ہی ٹوٹتی تھی۔ اردو مرثیہ اگر اب اس راستے پر چلے تو مرثیے کی روایت میں نہ صرف نیا رنگ بھر سکتا ہے بلکہ مرثیے کی روایت کے سامنے کھڑی دیوار کو پھلانگ کر نئے کھلے میدانوں کا پتا بھی دے سکتا ہے۔ فصیح نے اپنے متقیانہ مزاج اور احادیث کی مدد سے اخلاق اور اصلاحِ نفس پر جو زور دیا ہے اس نے ان کے مرثیے میں شعریت بھی پیدا کی ہے اور گہری سنجیدگی بھی۔ وہ مذہبی اقوال اور اس کی تعلیم کو شیعی کتب کے مستند حوالوں سے اپنے مرثیے میں لاتے ہیں اور عرفانِ ذات اور ضبطِ نفس کی اہمیت کو بھی نمایاں کرتے ہیں مثلاً ایک طویل بحر کے مرثیے میں صبر و شکر کی اہمیت کو ابھارتے ہیں: ؏ کہا رو کے باپ نے اے پسر جو امام زادہ ہے صبر کر۔ اب یہ دو بند

اور دیکھیے :

یہ خدا کا فضل ہے شکر کر یہ لقب بھی فوز عظیم ہے نہ تو تو ذلیل و حقیر ہے نہ پدر علیل و سقیم ہے
یہ تفضلات کریم ہیں یہ عطائے رب رحیم ہے دلِ داغ دار تو باغ ہے یہ سموم بادِ نسیم ہے

نہ یہ زخم کھانے میں ہے مزہ نہ حلاوتیں ہیں یہ حرب میں
کہوں کیا جو ملتی ہیں لذتیں ہمیں تازیانوں کی ضرب میں

یہ خدا کا مجھ پہ کرم ہوا کہ جہادِ نفس ہوں کر رہا
یہ بڑا جہاد ہے اے پسر کہ میں پہلے موت سے مر رہا
نہ جسد رہا نہ کفن رہا نہ نشان رہا نہ اثر رہا
نہ ہوا رہی نہ ہوس رہی نہ تو دل رہا نہ جگر رہا
نہ فنا رہی نہ بقا رہی جو رہا تو نام قدیر کا
نہ ہو مضطرب کہ ہے تو خلف بخدا شہید کبیر کا

اس بحر اور مرثیے کے مزاج میں صوفی شاعر سراج اورنگ آبادی کی اس مشہور غزل کا رنگ، جس کا مطلع یہ ہے:

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی

ایسا حسن پیدا کر رہا ہے کہ مرثیے کا نیا مزاج اور اثر و تاثیر کے ساتھ نیا رنگ اُبھر کر سامنے آ رہا ہے۔ یہ رنگ فصیح کی انفرادیت ہے۔ یہاں مرثیے کا رُخ، بین کے ساتھ ساتھ اصلاحِ اخلاق، عرفانِ ذات اور اسلام کے بنیادی اصولوں سے جاملتا ہے جہاں جہاد جہاد بھی ہے اور جہادِ نفس بھی ہے۔ جہاں انسان ہوا و ہوس کی دنیا سے نکل کر بے نیازی کے حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ اسی لیے گہری سنجیدگی کے ساتھ فصیح کے مرثیے اور ان کے اندر موجود فکر دل میں اُتر جاتی ہے۔ نیا اردو مرثیہ اسی فکرِ نو کی کوکھ سے پیدا ہو سکتا ہے۔

فصیح علمِ دین کے عالم تھے۔ زہد و تقویٰ ان کا شعار تھا۔ نیک دل انسان تھے اور فرد و معاشرے کی اصلاح کو منصب دین جانتے تھے۔ یہی رنگ اور یہی مزاج انھیں دوسرے مرثیہ گویوں سے مختلف و منفرد کرتا ہے۔ اسی لیے اصلاحِ احوال کے لیے وہ احادیث و روایات کو بھی مرثیے میں کثرت سے لاتے ہیں تا کہ عقیدت مند انھیں قصہ کہانی نہ سمجھیں اور ان کا اثر قبول کریں۔

صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ وہ ''موجد طرز رزم و بزم'' تھے [۱۳]۔ یہ بات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ رزم و بزم اور دوسرے مرثیہ گویوں کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ میر ضمیر کے ہاں صف آرائی و سراپا ذرا بدلے ہوئے انداز میں آتے ہیں جس پر انھوں نے خاص زور دیا ہے اور حضرت علی اکبر کو پہلی بار موضوعِ مرثیہ بنا کر نہ صرف ان کا سراپا بیان کیا ہے بلکہ رزم کو بھی بیان کیا ہے جسے وہ ''صف آرائی'' کہتے ہیں اور اسی کو وہ ''طرز نوی'' کہتے ہیں۔ فصیح کے ہاں رزم کا بیان مختلف مرثیوں میں بار بار آتا ہے اور وہ اس کا رشتہ شہادت کی زندگی جاوید سے

جوڑکر اس کے اخلاقی و دینی پہلو کو نمایاں کرتے ہیں مثلاً ان کا وہ مشہور مرثیہ پڑھیے جو ع "آ پہنچا کربلا میں جو لشکر امام کا" سے شروع ہوتا ہے۔ اس کا موضوع حضرت حُر ہیں جن کا کردار اُبھر کر اس طرح سامنے آتا ہے کہ بہت کم مرثیہ گویوں نے اس طرح کسی کردار کو اُبھارا ہوگا۔ اس میں پورا واقعہ ۹۳ بند کے اس مرثیے میں تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ ایک بند دوسرے بند سے پیوست ہے۔ "بین" بھی آخری سات بندوں میں پُر اثر طریقے سے لایا گیا ہے لیکن یہاں بھی دعائیہ بندوں میں شہادت کی عظمت، صبر، انسانیت اور خدا پرستی پر زور دیا گیا ہے۔

لکھنوی معاشرت فصیح کے مرثیوں میں بھی موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ گویوں نے یہ سمجھ لیا ہے کہ واقعۂ کربلا یہیں لکھنؤ میں ہوا تھا۔ یہ رنگ فصیح کے اس مرثیے میں بھی، جس کا ذکر ابھی اوپر آیا ہے، موجود ہے مثلاً یہ چند مصرع دیکھیے:

ے　تیری دعا کے واسطے کھولے تھے سر کے بال
ے　تھی دھوپ میں کھڑی جو سکینہ برہنہ سر
ے　کلثوم کی نقاب نہ چھوڑیں گے ہے یقیں
ے　گہنا اُتار لیں گے دلہن کے عدوئے دیں
ے　رنڈ سالے کا لباس بھی لوٹیں گے اہلِ کیں

ان مرثیوں میں جن میں حضرت قاسم کی میدانِ جنگ میں جانے سے پہلے شادی موضوع ہوتا ہے، وہاں لکھنوی معاشرت کا رنگ بہت گہرا ہو جاتا ہے۔ نوشاہ قاسم کی لاش آنے والی ہے تو یہ سن کر حضرت شہربانو کہتی ہیں:

ہے کدھر دولھا کی ماں جاؤ ذرا جلدی بلاؤ　　خوں میں ڈوبا ہوا سہرا اُسے دُولھا کا دکھاؤ
میری شہزادی کو یاں ہاتھ پکڑ کر لے آؤ　　لوگوں منھ کھول دو سر کھول دو گھونگھٹ کو ہٹاؤ
رانڈ ہوتی ہے بنی آنکھوں سے کاجل پونچھو
خاک ماتھے پہ ملے مانگ سے صندل پونچھو

جلد دروازے پہ رنڈ سالہ چنھا کرلاؤ　　کالی چادر کوئی پاؤ تو اُڑھا کر لاؤ
چاند سے ماتھے سے افشاں بھی چھڑا کرلاؤ　　ناک سے نتھ مری پیاری کی بڑھا کر لاؤ
اوڑھنی دور کرو کھول دو چہرہ لوگو
نوچ کر پھینک دو مقیش کا سہرہ لوگو

ہاتھ سے موتیوں کے کنگنے کا ڈورا توڑو　　ہوگئی رانڈ بنی چوڑیاں جلدی پھوڑو
جوڑے کے نام نہ اک تار گلے میں چھوڑو　　بزمِ شادی سے اُٹھا غم کی طرف منھ موڑو

لاش آئی مرے داماد کی دور پر زن سے
خوں بہا جاتا ہے دولھا کی کٹی گردن سے

اہلِ مجلس پر بین اور رقت طاری کرنے کے لیے یہ عمل مرثیہ گویوں کی ضرورت تھا۔ وہ امام حسینؑ اور اہلِ بیت کو لکھنوی معاشرت میں اس لیے پیش کرتے تھے کہ اس معاشرت سے، جو ان کے چاروں طرف ہو رہی ہے، رقت پیدا کرنا آسان تھا اور ''بین'' چونکہ مرثیے کی مذہبی ضرورت تھی اس لیے یہ کام مرثیہ گو کی مجبوری تھی حالانکہ اصل بات یہ ہے کہ حضرت شہربانو، جو عرب تھیں، ایسا عمل ہرگز نہیں کر سکتی تھیں مگر یہ پہلو، فصیح کی طرح، ہر مرثیہ گو کے ہاں بین کی مذہبی ضرورت کی وجہ سے نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے۔

مرثیے میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے فصیح مضمون میں ایزاد بھی کر لیتے ہیں مثلاً اسی مرثیے میں جب حضرت حُر ایک بار جنگ میں جاتے ہیں تو بڑی دلیری سے لڑتے ہیں اور کشتوں کے پشتے لگا دیتے ہیں اور ان کے جسم پر ذرا سا بھی زخم نہیں آتا۔ مرثیہ نگار نے کئی بندوں میں ان کی غیر معمولی بہادری کا بیان کر کے حضرت امام حسینؑ کے منھ سے یہ راز کھلوایا ہے کہ زخمی نہ ہونے اور دشمن کو شکست فاش دینے کا سبب یہ تھا کہ جب حضرتِ حُر نے باطل کو چھوڑ کر حق کا ساتھ دیا تو حور و ملک حیرت میں آ گئے اور حضرت جبریل وقتِ جنگ اپنے دونوں ہاتھوں کو سپر بنائے اُن کے ساتھ تھے اور خود بھی بری طرح زخمی ہو گئے تھے۔ یہاں بھی دیکھیے کہ اخلاقی پہلو، جو فصیح کے مرثیے کی منفرد خصوصیت ہے، موجود ہے اور اس بات پر زور دیا جا رہا ہے کہ باطل پر حق کی فتح میں اللہ تعالیٰ حق کا ساتھ دیتا ہے۔

مرزا فصیح کے مرثیوں میں دلگیر کی طرح جذباتی رنگ گہرا نہیں ہے لیکن روانی و آہنگ موجود ہے۔ ان کے ہاں لفظوں کا موزوں استعمال اثر و تاثیر کو بڑھا دیتا ہے۔ ان کا طرزِ ادا جدید ہے اور میر انیس و مرزا دبیر کے طرز سے مشابہ اور قریب ہے۔ مرزا فصیح کی زبان بھی آج کی زبان ہے سوائے چند الفاظ یا استعمالات کے مثلاً

فوجیں عراق میں جو گھٹا سی ہیں چھائیاں　　دیکھے گا برق تیغ کی ان پر صفائیاں

اب فصل کی جمع اس طرح نہیں بناتے۔ اسی طرح یاں، تا، پیٹھنا وغیرہ چند الفاظ ہیں جو اب پوری طرح متروک ہو گئے ہیں۔ باقی فصیح کے مرثیوں کی زبان وہی ہے جو انیس و دبیر کے ہاں ملتی ہے اور جدید روپ کے معیار پر پوری اُترتی ہے۔

مرثیے کے زوال کا بنیادی سبب یہ ہے کہ اس موضوع پر جو کچھ کہا جا سکتا تھا کہا جا چکا ہے۔ اس نئی روح پھونکنے کے لیے انسانی نفسیات اور حقیقت پسندی کے ساتھ انسان کے جدید تقاضوں اور اخلاقیات شامل کرنے کی ضرورت ہے تاکہ اس عظیم شہادت کا انسانی، اخلاقی و روحانی پہلو اُجاگر ہو سکے۔ صرف بقول سودا ''گریۂ عوام'' کے لیے صرف بین پر مرثیے کی بنیاد رکھ کر صنفِ مرثیہ میں شاعری کی تخلیقی روح نہیں سموئی

جاسکتی۔ اسی لیے اب مرثیہ اتنا مقبول نہیں رہا جتنا انیسویں صدی عیسوی میں تھا۔ اب اس کی جگہ نثری خطبوں نے لے لی ہے اور مرثیہ تیزی سے پسِ پشت جارہا ہے۔

یہ بات بھی یادرہے کہ مرثیے کی اس روایت کے سارے امکانات کو مرزا دبیر اور میر انیس پوری طرح اپنے تخلیقی تصرف میں لے آتے ہیں اور آنے والوں کے لیے تکرارِ روایت کا راستہ کھلا چھوڑ دیتے ہیں۔ انیس و دبیر مرثیہ کا نقطۂ عروج ہیں اور اسی لیے آج تک کوئی ان دونوں مرثیہ گویوں سے آگے نہ جاسکا۔ ان سے آگے جانے کا راستہ یہ نظر آتا ہے کہ اب مرثیے میں ''بین'' کی مرکزیت کو ترک کرکے اخلاقی، انسانی، حقیقی، روحانی اور عرفانی پہلوؤں کو نئے مرثیے کی بنیاد بنایا جائے اور ''بین'' کو ذاکروں پر چھوڑ دیا جائے۔ اگر ایسا یا اس طرح کا عمل مرثیے میں نہیں کیا جائے گا تو مرثیہ اسی طرح قدیم روایت کی تکرار کرتا رہے گا۔

حواشی:

[۱] ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، ص ۲۵۳، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲] ایضاً ص ۲۵۴

[۳] ایضاً

[۴] ایضاً

[۵] ایضاً

[۶] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد دوم، ص ۲۲۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۷] ریاض الفصحا، بحولہ بالا، ص ۲۵۴

[۸] قیصر التواریخ، سید کمال الدین حیدر، جلد اول، ص ۳۵۲، مطبع نول کشور ۱۲۶۳ھ/۱۸۴۷ء

[۹] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، جلد دوم، ص ۲۵۵، مطبوعہ آرہ ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء

[۱۰] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، اکبر حیدری کاشمیری، ص ۴۹۸، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۱۱] یہ سب معلومات اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا سے لی گئی ہیں۔ دیکھیے محولہ بالا، ص ۵۰۰-۵۰۷

[۱۲] اردو مرثیے کا ارتقا، مسیح الزماں، ص ۲۲۰، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

[۱۳] جلوۂ خضر، صفیر بلگرامی، ص ۲۵۵، آرہ ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۵ء

اردو مرثیہ کا نقطۂ عروج

باب اول

میر ببر علی انیسؔ

میر ببر علی انیس مشہور مرثیہ گو میر مستحسن خلیق کے بیٹے، مشہور زمانہ مثنوی ''سحر البیان'' کے مصنف میر حسن کے پوتے اور ہجو نگار میر ضاحک کے پڑپوتے تھے۔ شاعروں کے اسی خاندان میں میر انیس محلہ گلاب باڑی فیض آباد میں پیدا ہوئے۔ میر انیس کے سال پیدائش پر اہلِ علم میں اختلاف ہے۔ امیر احمد علوی ۱۲۱۶ھ بتاتے ہیں[۱]۔ مولانا شبلی تقریباً ۱۲۱۸ھ[۲]، اکبر حیدری کاشمیری ۱۲۱۸ھ[۳] مسعود حسن رضوی ادیب[۴] ۱۲۲۰ھ بتاتے ہیں لیکن انیس کے سالِ وفات ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء پر سب کو اتفاق ہے اور یہ مستند ہے۔ میر مونس کے شاگرد سید محمد زکی الم کا نو شعروں پر مشتمل ایک فارسی قطعہ تاریخِ وفات[۵]، ۲۹ر دسمبر ۱۸۷۴ء کے اودھ اخبار لکھنؤ میں شائع ہوا تھا جس سے انیس کے سال ولادت کی گتھی سلجھ جاتی ہے۔ اس قطعہ کے مفید مطلب شعر یہ ہیں:

اے وائے شد خزاں چو بہارِ گُلِ سخن　　از باغ نظم بلبلِ رنگیں کلام رفت
می بود پنج شنبہ و بست و نہم زعید　　قبل از غروب پیشِ شہِ خاص و عام رفت
غسل و نماز گشت بہ شب عن قریبِ صبح　　آں آفتاب در لحدِ تیرہ فام رفت
سہ سال و چند ماہ بہ ہفتاد شد فزوں　　چوں آں رفیع مرتبہ و ذوالکرام رفت
از دل الم کشید سرِ آہ و زد ندا　　سوئے ارم انیس امامِ انام رفت[۶]

(۱۲۹۲-۱=۱۲۹۱ھ)

ان اشعار سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۲۹ر شوال، جمعرات کو غروبِ آفتاب سے قبل انیس کا انتقال ہوا۔ رات ہی کو غسل دیا گیا، نماز ادا کی گئی اور عن قریب صبح انیسؔ کی تدفین ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر ۷۳ سال اور کچھ مہینے تھی۔ اس طرح اگر ۱۲۹۱ھ سے ۷۳ سال کم کر دیئے جائیں تو انیس کا سال پیدائش ۱۲۱۸ھ برآمد ہو جاتا ہے۔ یہ نہ صرف معاصر شہادت ہے بلکہ یہ قطعہ انیسؔ کی وفات کے ۱۹ دن بعد اودھ اخبار لکھنؤ میں شائع ہوا۔ اس وقت سارے اہلِ خاندان بقید حیات تھے۔ خود قطعہ گو کے خاندانِ انیس سے قریبی مراسم تھے۔ الم میر مونس کے شاگرد تھے۔ اب اس وقت تک کے لیے اسی سالِ ولادت کو قبول کر لینا چاہیے جب تک کوئی

دوسری، اس سے بھی پکی شہادت سامنے نہ آجائے۔ اودھ اخبار سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انیس کا انتقال جگر کا ورم (ورم کبد) اور بخار (تپ) سے ہوا۔ اسہالِ کبد کی وجہ سے وہ ہڈیوں کی مالا بن کر رہ گئے تھے۔ بسترِ مرگ پر کئی رباعیاں کہیں جن میں سے ایک یہ ہے:

ہر آن گھٹی جاتی ہے طاقت میری　　　بڑھتی ہے گھڑی گھڑی نقاہت میری
آتا نہیں آبِ رفتہ پھر جو میں انیس　　　اب مرگ پہ موقوف ہے صحت میری

مرزا دبیر نے بھی انیس کا قطعہ تاریخ وفات کہا جس پر انیسیوں نے فنی سقم نکال کر اعتراض کیا اور اودھ اخبار میں خط چھپوا دیا۔ اس کے جواب میں دبیر نے ایک خط شائع کیا اور حاتم علی مہر نے اس بحث پر ایک ''رسالہ'' شائع کیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ برسوں بعد سید مسعود حسن رضوی ادیب نے دبیر کے اس قطعہ تاریخ وفات کو سنگ مرمر کی لوح پر کندہ کرایا اور مزارِ انیس پر نصب کرا دیا جو آج بھی ہجرِ گذشتہ کو وصلِ امروز میں بدل رہا ہے۔ مرزا دبیر کے اس فارسی قطعۂ تاریخِ وفات سے، زبر و بینہ کے حساب سے، ۱۲۹۱ھ تک پہنچنے کی تفصیل امیر احمد علوی نے اپنی تصنیف ''یادگارِ انیس'' میں دی ہے [۷]۔ دبیر کے اس قطعہ کے تین شعر یہ ہیں:

سالِ تاریخش بزبر و بینہ شد زیبِ نظم
طور سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیس (۱۲۹۱ھ)
در سنینِ عیسوی تاریخ گفتم صاف صاف
گرچہ طبعم بود محزوں و مکدر بے انیس
آسماں بے ماہ کامل سدرہ بے روح الامین
طور سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیس

انیس کے بھائی میر مونس کے فارسی قطعۂ تاریخ کے آخری مصرع کے تین لفظوں ''اکمال نظم برباد'' سے بھی ۱۲۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ اس قطعہ کا آخری مصرع ''گفتا اکمال نظم برباد'' ہے۔ وفات کے وقت قمری حساب سے ۷۳ برس اور عیسوی حساب سے ۷۱ سال عمر پائی۔ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری نے بیس کے قریب قطعاتِ تاریخ وفات جمع کیے ہیں جن سے ۱۲۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں [۸]۔

میر ببر علی انیس (۱۲۱۸ھ-۱۲۹۱ھ/۱۸۰۳ء-۱۸۷۴ء) پہلے حزیں تخلص کرتے تھے لیکن جب ایک دن میر خلیق بیٹے کو لے کر شیخ امام بخش ناسخ کے ہاں گئے اور ناسخ نے ان سے کلام پڑھنے کے لیے کہا تو شیخ صاحب مطلع سن کر جھومنے لگے۔ میر خلیق سے کہا: فرزند ہونہار ہے لیکن بجائے حزیں کے تخلص کچھ اور ہو تو بہتر ہے۔ میر خلیق نے کہا ''آپ ہی کوئی تخلص تجویز فرمائیے۔ شیخ صاحب نے تھوڑی دیر سکوت کر کے فرمایا کہ مجھ کو تو انیس پیارا معلوم ہوتا ہے۔ حزیں نے بہ کمال ادب سلام کیا اور اسی وقت سے وہ انیس ہو گئے [۹]۔

شاعری میں میر انیس اپنے والد میر مستحسن خلیق کے شاگرد تھے لیکن علوم متداولہ انھوں نے میر نجف

علی فیض آبادی سے حاصل کیے اور عربی کی تکمیل لکھنؤ میں اپنے ہم محلّہ مولوی حیدر علی سے کی۔ عربی و فارسی دونوں زبانیں انھیں خوب آتی تھیں جن سے انیس نے اپنے مرثیوں میں حسبِ ضرورت استفادہ کیا۔ ان کا حافظہ بھی بہت اچھا تھا۔ امیر احمد علوی نے لکھا ہے کہ ایک روز کوئی صاحب ''صدرہ'' کی ایک عبارت پر بحث کررہے تھے۔ میر صاحب نے اس مسئلہ کو بغیر کتاب دیکھے اس خوبی سے حل کردیا کہ سب سن کر دنگ رہ گئے [۱۰]۔

قرآن وحدیث سے بھی واقف تھے جن سے مرثیہ گوئی میں انھوں نے فائدہ اٹھایا۔ علم عروض پر بھی انھیں دسترس حاصل تھی۔ اس کی اصطلاحات کو انیس نے اپنے کئی مرثیوں میں اظہارِ مطلب کے لیے خوش اسلوبی سے استعمال کیا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ سپاہ گری تو ختم ہوگئی تھی لیکن فنون سپہ گری سے اُمراء وطبقۂ خواص کی دلچسپی برقرار تھی۔ انیس نے بھی نیزہ بازی اور دوسرے فنون کی مشق کی۔ لکھنؤ میں اپنے پڑوسی میر کاظم علی سفید پوش کے بیٹے میر امیر علی سے جو پٹے، بانک، بنوٹ کے استاد تھے ''علی مد'' لکڑی کا ٹھاٹھ اور بانک بنوٹ کی گھائیاں سیکھیں'' [۱۱]۔ اس طرح یہ سب علوم وفنون حاصل کر کے وہ اپنے دور کے کلچر میں رچ بس گئے اور ان سب کا اثر ان کی مرثیہ گوئی پر پڑا۔ انیس کی رزم نگاری میں ان فنون کے اثرات واضح طور پر سامنے آتے ہیں۔

میر انیس کا خاندان کم از کم پانچ پشتوں سے شعروادب کا خاندان تھا۔ ورثے میں مال و دولت کے بجائے انھیں بھی شاعری ملی تھی۔ انیس کے والد اور سارے چچا بھی شاعر تھے۔ ہوش سنبھالا تو گھر کی اس فضا کی خوشبو سے معطر ہوگئے اور غزلیں کہنے لگے۔ باپ نے نصیحت کی کہ غزل کو سلام کرو اور دین و دنیا دونوں کو سنوارنے والی شاعری سے اپنا مستقبل روشن کرو۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''عہد شباب میں جب کہ فیض آباد میں تھے اوائل میں چند غزلیں کہی تھیں، جب سے لکھنؤ میں تشریف لائے، شوق مرثیہ گوئی کا ہوا۔ وہ سب غزلیں یک قلم دھوڈالیں۔ نسیاً منسیا کیں۔ الحق مرثیہ ایسا کہا اور پڑھا کہ چرچا دور دور ہوا اور مرثیہ ان کا عام فہم وعام پسند ہوا۔ الغرض مرثیہ پڑھنے وبتلانے میں یدِطولیٰ حاصل کیا'' [۱۲]۔

انیس نے اپنا پہلا مرثیہ اکرام اللہ خاں کے امام باڑے واقع محلّہ نخاس میں پڑھا۔ میر ضمیر بھی موجود تھے کہ میر خلیق نے کہا کہ میں چاہتا ہوں کہ آپ کے بھتیجے سے کچھ پڑھواؤں۔ میر ضمیر نے فرمایا بسم اللہ۔ میر انیس نے پہلے رباعی، پھر سلام اور اس کے بعد مرثیہ پڑھا اور اس انداز سے پڑھا کہ یہ رنگ سخن اہلِ محفل کے دلوں میں اُتر گیا اور سارے شہر میں چرچا ہونے لگا [۱۳]۔ ابتدا میں میر انیس محبانِ حسین کو رلانے کے لیے مختصر مکمل مرثیے پڑھتے تھے۔ سارا زور بین پر ہوتا تھا۔ بین میں میر خلیق بھی کامیاب تھے لیکن انیس کی شاعری اور مرثیہ خوانی کے انداز نے جلد ہی اپنی جگہ بنالی اور مجلسوں میں ان کی مانگ بڑھ گئی:

ہوا سخن کے سبب شہر شہر میں شہرہ

جدھر قلم کی طرح ہم چلے زباں سے چلے (میر انیس)

اب تک میر انیس فیض آباد میں مقیم تھے۔ مرثیہ پڑھنے کے لیے حسب ضرورت لکھنؤ آتے رہتے تھے لیکن امجد علی شاہ کے دور (۱۸۴۲ء-۱۸۴۷ء) میں کسی وقت یا اس سے کچھ پہلے مستقل طور پر لکھنؤ آ گئے۔ سوانح لکھنؤ (روز نامچہ) میں نجات حسین خاں عظیم آبادی نے ۲۶ ربیع الاوّل ۱۲۵۹ھ/۱۸۴۳ء کے روز نامچے میں ایک مجلس کا ذکر کیا ہے جس میں میر انیس نے مصطفیٰ خاں کے امام باڑے میں مجلس پڑھی تھی اور نجات حسین خاں اس میں شریک تھے"[۱۴] نواب دیانت الدولہ بہادر میر انیس کے مداح و معتقد تھے۔ ان کے امام باڑے میں پہلی مجلس میر انیس ہی نے پڑھی تھی اور نواب صاحب نے رہنے کے لیے ایک محل سرا ان کی نذر کر دی تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم تک انیس کا خاندان اسی محل سرا میں مقیم تھا[۱۵]۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں دبیر سیتا پور چلے گئے تھے اور انیس کاکوری آ گئے تھے۔ جب امن بحال ہوا تو یہ لکھنؤ واپس آ گئے مگر اب وہ لکھنؤ نہیں رہا تھا۔ شہر کی معاشی حالت تباہ ہو چکی تھی اور مجلسوں کی روایت بھی بکھر کر بے رنگ ہو گئی تھی۔ نہ وہ قدر دان رہے تھے اور نہ ولولہ باقی رہا تھا جو زندگی کو بامعنی و توانا بناتا ہے۔ انیس نے اپنے سلاموں میں اس انقلاب کا کئی جگہ ذکر کیا ہے:

الٹ گیا نہ فقط لکھنؤ کا اک طبقہ　　انیس ملکِ سخن میں بھی انقلاب آیا
ورق الٹ گیا دنیا کا یک بیک کیوں چرخ　　یہ کس طرح کا زمانے میں انقلاب آیا
یہ انقلاب غضب کا ہے یا علی فریاد　　کہ مسجدیں تھیں جہاں واں شراب خانہ ہوا
مکیں رہے نہ مکاں طرفہ کارخانہ ہوا　　زمیں الٹ گئی کیا منقلب زمانہ ہوا

اب انیس مالی مشکلات کا شکار ہو گئے اور لکھنؤ چھوڑ کر کہیں نہ جانے والے انیس مرثیے پڑھنے ہر سال پٹنہ جانے لگے۔ ۱۸۵۹ء میں انھوں نے پٹنہ کا پہلا سفر کیا۔ اب واجد علی شاہ کی سلطنت کی ضبطی (۷ر فروری ۱۸۵۶ء) کو تین سال اور بغاوت عظیم کو دو سال سے زیادہ گزر چکے تھے۔ اسی زمانے میں انھوں نے الٰہ آباد و بنارس کے سفر کیے۔ ان کا آخری سفر حیدر آباد دکن کا سفر تھا۔ وہ نواب تہور جنگ کی دعوت پر ۲ر مارچ ۱۸۷۱ء کو لکھنؤ سے روانہ ہوئے اور گیارہ مارچ ۱۸۷۱ء کو حیدر آباد پہنچے[۱۶]۔ یہاں میر انیس کی ایسی پذیرائی ہوئی کہ جیسے شاہوں کی ہوتی ہے۔ نذرانہ بھی خوب ملا۔ خواص و عوام ان کو دیکھنے اور ان کی مجلسوں کو سننے کے لیے ٹوٹ پڑے۔ اپنے ایک فارسی خط بنام مونس میں انیس نے لکھا کہ "تاریخ اول مجمع مردماں قریب پنج ہزار آدم مجتمع بودند"[۱۷]۔ حیدر آباد پہنچ کر انیس بیمار ہو گئے۔ اسی بیماری میں انھوں نے مجلس پڑھی اور اس کے بعد "تمامی مجلس کہ از امراء و اہلِ خلاف مملو بود، بر قدم اُفتادند"[۱۸] اہلِ خلاف وہ لوگ تھے جو شیعہ عقیدے سے تعلق نہیں رکھتے تھے۔ "ہر روز از ہفت ہشت ہزار آدم کم نہ بودند و حالِ مجلس روز نہم چہ نویسم۔ افسوس جائے شما خالی بود"[۱۹]۔

اپنی بیماری کی وجہ سے میر انیس اپنے قیام حیدر آباد سے لطف نہ اُٹھا سکے اور لکھا کہ ''ہر روز قاصد روانگی ازیں جا ہستم لیکن مرد ماں نہ می گذارند و مرا ہر ساعت برابر ہزار سال است و از ہمہ بیزارم...... می خواہم کہ زندہ ازیں شہر بیروں شوم۔ درراہ ہر چہ شود بہتر است۔ راہ نیز صعب و دشوار است و من چناں ناتواں ام کہ بیان آں نمی توانم کہ بکنم۔ تقدیر ہر جا ہم راہ است...... دعا نمایند کہ ازیں شہر نجات یابم و جانِ خود بہ سلامت برم'' [۲۰] آخر کار ۲۴ر محرم ۱۲۸۸ھ/ ۱۵ر اپریل ۱۸۷۱ء کو انیس حیدر آباد سے لکھنؤ کے لیے روانہ ہو گئے [۲۱] اور کم و بیش تین سال بعد ۱۸۷۴ء میں اللہ کو پیارے ہو گئے۔

میر انیس اپنے دور کی لکھنوی ثقافت کے نمائندہ انسان تھے۔ حد درجہ نازک مزاج اور معقول۔ شریف العلما نے ۱۶ر ذالحجہ ۱۲۸۷ھ کے خط میں ان کے بارے میں لکھا کہ ''مرد بسیار معقول و نہایت نازک مزاج ہستند'' [۲۲] لکھنوی انکسار بھی مزاج میں بہت تھا۔ ساتھ ہی عزتِ نفس اور خودداری، قناعت اور شکران کے مزاج کا حصہ تھے:

فقر کی دولت کو کیا خالق نے بخشا ہے وقار		ہاتھ پھیلاتا ہے سلطاں بھی گدا کے سامنے
دی ہے جو خدا نے سرفرازی مجھ کو		ثمرہ یہ نہال خاکساری کا ہے

طبیعت میں احتیاط بھی بہت تھی۔ حیدر آباد دکن کے قیام کے دوران جب وہ بیمار تھے، مختار الملک بہادر نے اپنے ہاں مجلس کا قصد کیا۔ انیس نے ضعف و سرفہ کے سبب انکار کر دیا۔ مختار الملک نے دربار میں کہا کہ ''رفتن ایشاں ازیں شہر قبول نہ دارم''۔ یہ جملہ سنا تو مونس کے نام اپنے خط میں لکھا کہ ''ایں خبر یا شنیدہ بر خود می لرزم کہ حاکم است۔ مکرر گفتہ فرستادہ ام کہ من جلد حاضر شدہ در ماہِ شعبان ملازمت حاصل خواہم نمود کہ حالا بہ سبب عوارض گونا گوں طاقت نشستن نہ دارم'' [۲۳]۔

انیس خوش گفتار و خوش تقریر، خوش صفات و خوش اخلاق انسان تھے۔ دوستوں کی محفل میں کھل کر باتیں کرتے۔ ایک دفعہ میر صاحب تپ میں مبتلا تھے۔ مفتی میر عباس عیادت کو تشریف لائے۔ نبض دیکھ کر کہا کہ اب تو بخار ہلکا ہو گیا ہے۔ انیس نے کہا کہ مٹھی بھر ہڈیوں کی ناتوانی دیکھ کر ایسا خفیف ہو گیا ہے کہ شاید کم بخت اب منھ نہ دکھائے گا [۲۴]۔

ایک دفعہ ایک ملازم کو کسی کام کو بھیجا۔ وہ بہت دیر میں لوٹا اور بتایا کہ چوک سے ایک برات جا رہی تھی۔ اس کے دو اونٹ آپس میں لڑ رہے تھے، راستہ بند تھا۔ دیر ہو گئی۔ انیس مسکرائے اور کہا: صاف کیوں نہیں کہتے کہ جنگِ جمل کا تماشا دیکھ رہے تھے۔ [۲۵]

میرزا دبیر نے صنعتِ مہملہ (بے نقط الفاظ کا استعمال) میں ایک مرثیہ کہا۔ کسی نے انیس سے اس کا ذکر کیا۔ میر صاحب بولے: تو یہ کہیے سر سے پاؤں تک مہمل ہے [۲۶] میر انیس بھی اہل لکھنؤ کی طرح رعایت لفظی کو پسند کرتے تھے کسی نے پوچھا کہ آپ رعایت لفظی کو اس قدر پسند کیوں کرتے ہیں۔ کہا: کیا

کروں آخر لکھنؤ میں رہنا ہے [۲۷]۔

ایک نواب صاحب بولے میر انیس کے ہاں مرثیہ خوانی کی مشق کر رہے تھے۔ اتفاق سے کھجانے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ ضبط نہ کر سکے۔ دامن ہٹا کر پیٹ کھجانے لگے۔ میر صاحب کا چہرہ سرخ ہو گیا۔ کہا کہ مرثیہ رکھ دو اور اچھی طرح کھجالو۔ نواب صاحب نے معافی چاہی۔ میر انیس نے کہا: نہیں صاحب کھجایئے اور اچھی طرح کھجایئے۔ آپ نے مرثیہ کی تعلیم دُھرپد اور ٹپے کی تعلیم سمجھی ہے کہ گاتے بھی جاتے ہیں اور کھجاتے بھی جاتے ہیں [۲۸]۔

میر انیس کے ہاں ایرادِ مضامین اور ضعیف روایتیں اکثر باندھی گئی ہیں۔ عظیم آباد (پٹنہ) میں مجلس تھی اور انیس پڑھ رہے تھے۔ ایک سخن شناس نے ان کا کلام سن کر اعتراض کیا کہ مرثیہ گویانِ لکھنؤ حضرات اہلِ بیت کا صبر و شکر نظم کرنے کے بجائے بعض اوقات ایسی باتیں نظم کرتے ہیں جو صبر و رضا کے بالکل منافی ہیں۔ انیس نے کہا کہ ''جو صاحب معترض ہیں وہ دس بند ہی ایسے کہہ کر سنا دیں جن میں صحیح روایات سے مطلق تجاوز نہ ہو اور پھر کلام موثر و مبکی ہو'' [۲۹] مرثیہ کو مبکی و موثر بنانے کے لیے ہر مرثیہ گو روایت یا حدیث میں حسب ضرورت ترمیم کر لیتا ہے یا کوئی نئی روایت اپنے تخیل سے تراش لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ موضوع کربلا اردو مرثیے کی ابتدا سے لے کر اب تک بدلتا رہا ہے۔

انیس بہت محنتی انسان تھے۔ مرثیہ کہتے تو دن رات محنت کر کے اس کی نوک پلک سنوارتے اور ایسی روانی، ایسا آہنگ پیدا کرتے کہ سننے والا مسحور ہو جاتا۔ انھوں نے مرثیے میں عام بول چال کی شستہ زبان اور محاورہ استعمال کیا ہے۔ جیسی محنت وہ مرثیہ کہنے پر کرتے تھے ویسی ہی محنت مرثیہ پڑھنے پر بھی کرتے تھے۔ مرثیہ خوانی میں بھی وہ اپنے وقت کے بڑے استاد تھے۔ دوسرے مرثیہ خواں فن مرثیہ خوانی سیکھنے اور مشق کرنے ان کے پاس آتے۔ مرثیہ تحت اللفظ پڑھتے تھے۔ پڑھنے اور بتلانے میں انھیں ید طولیٰ حاصل تھا۔ آواز میں شیرینی و مٹھاس اور سخن و دل کشی تھی۔ لہجہ سبک اور تیز تھا [۳۰] بلند آواز سے مرثیہ پڑھتے تا کہ آواز سب تک پہنچ سکے۔ مرزا دبیر کی آواز بھاری اور مردانہ تھی ع...... صد شکر کہ پڑھنا مرا مردانہ ہے۔ انیس اپنی آواز کو ع...... میں باعثِ نغمہ سنجیِ بلبل ہوں کہتے تھے۔ انیس اپنے موضوع اور مضمون کے مطابق آواز کے اُتار چڑھاؤ سے، آنکھوں اور ہاتھ کی حرکت اور چہرے کے تاثرات اور ''بتانے'' سے محفل کو گرماتے تھے۔ ادیب نے لکھا ہے کہ ''ایکٹنگ کا یہی کمال ہے جو میر انیس کو قدرت نے اور دوسروں کو میر انیس نے سکھایا۔ میر انیس منبر پر بیٹھ کر تحت اللفظ پڑھنے کے موجد تو نہ تھے لیکن ان سے پہلے تحت اللفظ خوانی کو فن کی حیثیت حاصل نہ تھی۔ میر صاحب نے نہ صرف اس کو ایک مستقل فن بنا دیا بلکہ مرثیہ گوئی کی طرح مرثیہ خوانی کو بھی اس درجۂ کمال پر پہنچا دیا جس سے آگے بڑھنا ممکن نہ ہوا'' [۳۱] میر انیس کی مرثیہ خوانی پر نہ صرف داستان گویوں کے اثرات واضح تھے بلکہ اُن سے پہلے، دوسرے مرثیہ خوانوں کے انداز کی روایت بھی موجود تھی۔ انیس نے اس روایت کے

اجزا اپنے مزاج میں شامل کر کے اسے ایسی دل کش و پر اثر صورت دی کہ اچھا مرثیہ، اچھا پڑھنے سے، تاثیر کے اعتبار سے دو آتشہ ہو گیا۔ ان کے مرثیے کے اصل جوہر مرثیہ سننے سے کھل جاتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ کہتے وقت انیس مرثیہ خوانی کے تقاضوں کو بھی پیش نظر رکھتے تھے۔

اس دور میں صنائع بدائع کا استعمال لکھنوی مزاج کی گھٹی میں پڑا تھا اسی لیے ہر شاعر ان سے اپنی شاعری کو سنوارتا تھا۔ انیس ان سے دوہرا کام لیتے ہیں۔ ایک طرف تہذیبی رواج کا پیٹ بھرتے ہیں اور ساتھ ہی ان سے مرثیہ خوانی میں تاثیر کا جادو جگاتے تھے۔ اس سے بقول نیر مسعود یہ بات بھی سمجھ میں آسکتی ہے کہ ''کلامِ انیس میں لفظی و معنوی صنائع بدائع کی کثرت کیوں ہے'' [۳۲] مرزا قادر بخش صابر دہلوی نے مرثیہ گوئی میں انیس کی فصاحت و بلاغت کو داد دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ''تحت لفظ یعنی مرثیہ بغیر آہنگ موسیقی کے ایسی طرز سے پڑھتا ہے گویا عنانِ اثر اُس کی صدائے دل سوز کے ہاتھ میں ہے'' [۳۳]۔

انیسویں صدی کا یہ دور لکھنؤ کی بہار کا آخری دور تھا۔ اس دور میں انیس و دبیر کا طوطی اسی طرح بول رہا تھا جس طرح ایک زمانے میں میر و سودا کا، مصحفی و جرأت و انشا کا یا ناسخ و آتش کا۔ مرثیے کا تعلق چونکہ مذہبی عقیدے سے تھا اور اس دور میں شیعیت لکھنؤ کی فضا پر چھائی ہوئی تھی اس لیے اس دور کے لکھنؤ میں دو گروہ باقاعدہ وجود میں آگئے۔ ایک گروہ ''انیسیہ'' کہلایا اور دوسرا ''دبیریہ'' اور یہ دونوں گروہ اپنے اپنے ممدوح کو ہر طرح سے بڑھا چڑھا کر پیش کرتے تھے لیکن انیس و دبیر کا مقابلہ شاعری کے میدان میں تھا۔ دونوں اپنے کلام میں ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی کوشش کرتے اور اگر چوٹ کرتے بھی تو زیادہ تر اشاروں میں اور وہ بھی اشعار کے پردے میں۔ اس کے برخلاف انیسیے دبیریے جھگڑے فساد سے بھی باز نہیں آتے تھے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ایک روز رمضان کے مہینے میں نماز جماعت کے لیے میاں تحسین علی خاں کی مسجد میں گیا تو دیکھا کہ نماز و وعظ کے بعد پانچ سو مومنین مسجد میں جمع ہیں اور میر انیس و میرزا دبیر کے شاگردوں اور مداحوں میں بحث ہو رہی ہے اور نوبت گالی گلوج اور جوتی پیزار کی پہنچی ہے۔ انھوں نے ایک صاحب سے پوچھا کہ قصہ کیا ہے تو انھوں نے ہنس کر ہر شیہ گو شیخ گوہر علی مشیر کا یہ شعر پڑھا:

قصہ عمر کا ہے نہ جناب امیر کا
بس جھگڑا رہ گیا ہے انیس و دبیر کا [۳۴]

اس دور میں انیسیوں دبیریوں کا یہ اکھاڑا نہ صرف سارے لکھنؤ میں جما ہوا تھا بلکہ سارے ہندوستان میں انیس و دبیر کے کلام کو پسند کرنے والے، مبالغے کے ساتھ اپنے اپنے ممدوح کی حمایت بڑھ چڑھ کر کرتے تھے۔ اس تعلق سے شاعروں نے ایک دوسرے پر چوٹیں کیں اور سب نے مزہ لیا۔ بے فکروں کے ہاتھ ایک تماشا آ گیا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ انیس کے سلام کا یہ شعر اہلِ مجلس نے بہت پسند کیا۔ قافیہ دشوار تھا اور بے ساختگی سے نظم ہوا تھا۔ تمام شہر میں دھوم مچ گئی:

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ ضعفِ پیری نے　　چنا ہے جامۂ ہستی کی آستینوں کو

بادشاہِ وقت واجد علی شاہ اختر نے بھی اسی زمین میں غزل کہی اور آستینوں کا قافیہ باندھا۔ مرزا دبیر کے صاحب زادے اوجؔ نے بھی اسی زمین میں سلام کہا۔ انیس کے چھوٹے بھائی میر مونس نے بھی سلام کہا جس میں یہ شعر بھی تھا:

بھلا تردد بے جا سے اس میں کیا حاصل　　اٹھا چکے ہیں زمیں دار جن زمینوں کو

میرزا دبیر کے شاگرد نواب ممتاز الدولہ اس مجلس میں موجود تھے۔ وہ اُٹھ کر چلے گئے۔ اس پر انیسیوں ودبیریوں میں شور مچ گیا۔ مرزا کے شاگرد ہرسہ گو شیخ گوہر علی مشیر نے بے نقط سنائیں:

جلی کٹی مرے استاد سے کرے جو کوئی　　تو پھونک دوں مع خرمن میں خوشہ چینوں کو
ہزار بار سزا پا کے منھ پہ چڑھتے ہیں　　مشیرؔ کیا کہوں ان احمق الازمینوں کو
اساتذہ کی ہیں غزلیں سلام بھی اکثر　　نیا سمجھتے ہیں پھر لوگ ان زمینوں کو [۳۵]

اسی صورتِ حال کا ذکر شاگردِ غالب قربان علی سالک نے جو ۱۸۶۱ء میں لکھنؤ آئے تھے اپنی بیاض میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''دلّی میں مرزا غالب اور اُستاد ذوق کی چوٹیں دیکھتا سنتا تھا مگر یہاں میر انیس اور مرزا دبیر کی معرکہ آرائی کا عالم نرالا ہے۔ ایک طرف کا معتقد دوسری طرف والوں میں ایسے دیکھا جاتا ہے جیسے موحدین میں مشرک اور مسلمانوں میں کافر'' [۳۶]۔

یہ دور پوری طرح جاگیردارانہ نظام کی روایت میں جکڑا ہوا تھا۔ طبقۂ خواص سارے معاشرے پر چھایا ہوا تھا اور عوام کی حیثیت تنکے سے زیادہ نہیں تھی۔ اسی طبقے کی پسند اور مذاق اہمیت رکھتا تھا۔ یہی سکۂ رائج الوقت تھا۔ انیس زبان و بیان کی سطح پر اپنے عام فہم مرثیے اور مخصوص انداز سے مرثیہ پڑھنے کی وجہ سے مقبول تھے لیکن بحیثیت شاعر ان کی وہ حیثیت نہیں تھی جو مرزا دبیر کو حاصل تھی۔ امام بخش ناسخ اس تہذیب کا سب سے بڑا شاعر تھا جس کو سارا معاشرہ پسند کرتا تھا۔ یہ شاعری طبقۂ خواص کے دلوں کو آسودہ کر رہی تھی۔ اردو نثر میں ''فسانۂ عجائب'' سب سے بڑی نثری تخلیق سمجھی جاتی تھی اور طبقۂ خواص اس پر لہلوٹ تھا۔ اسی طرح میرزا دبیر کا مرثیہ بھی طبقۂ خواص کے دلوں کا پسندیدہ ترجمان تھا۔ اس کی مشکل پسندی، خیال بندی، مضمون آفرینی، مابعد الطبیعیاتی اندازِ فکر میں اُسے کلامِ ناسخ کی خوش بو آتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں مرزا دبیر میر انیس سے بڑے مرثیہ گو تھے اور میر انیس کو یہی شکایت تھی جس کا اظہار انھوں نے اپنے مشہور مرثیے: ''یارب چمنِ نظم کو گل زارِ ارم کر'' کے کئی بندوں میں کیا ہے:

الماس سے بہتر یہ سمجھتے ہیں خذف کو　　دُر کو تو گھٹاتے ہیں بڑھاتے ہیں صدف کو
اندھیر یہ ہے چاند بتاتے ہیں کلف کو　　کھودیتے ہیں شیشے کے لیے دُرِ نجف کو
صائع ہیں دُر و لعلِ بدخشان و عدن کے　　مٹی میں ملاتے ہیں جواہر کو سخن کے

اور پھر اپنے کلام کی خصوصیات اور خوبیوں کو بیان کر کے اہلِ نظر کو اسے دیکھنے پرکھنے کی دعوت دیتے ہیں:

ہے لعل و گوہر سے یہ دہن کانِ جواہر　　ہنگام سخن کھلتی ہے دکانِ جواہر
ہیں بند مرصع تو ورق خوانِ جواہر　　دیکھے اسے، ہاں ہے کوئی، خواہانِ جواہر
بینائے رقوماتِ ہنر چاہیے اس کو　　سودا ہے جواہر کا نظر چاہیے اس کو

محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' لکھی تو انیس سے پہلے مرزا دبیر کا مطالعہ کر کے دبیر کو انیس پر فوقیت دی، لیکن جب اودھ میں شاہی ختم ہوئی اور انگریزی اقتدار کے ساتھ انگریزی زبان و ادب کے نئے رجحانات سامنے آئے تو ''نیچرل شاعری'' کی تلاش شروع ہوئی اور اہلِ نظر کی نظر کلامِ انیس پر پڑی۔ دیکھتے ہی دیکھتے میر انیس اوپر آ گئے اور میرزا دبیر ان کے بعد دکھائی دینے لگے۔ مولانا شبلی نعمانی نے ''موازنۂ انیس و دبیر'' میں جدید دور کے نئے رجحانات اور تقاضوں کو انیس کے کلام میں دیکھ کر انیس کو اولیت کا درجہ دیا۔ یاد رہے کہ دلی میں اسی زمانے میں ذوق کا نام غالب سے پہلے آتا تھا لیکن شاہی کے خاتمے کے ساتھ جب نئے تہذیبی تقاضوں نے مقبولیت حاصل کی تو غالب کا نام ذوق سے پہلے لیا جانے لگا۔ آج بھی غالب کا نام نہ صرف ذوق سے پہلے آتا ہے بلکہ غالب ہی آج سارے دور اور سارے ادب پر چھائے ہوئے ہیں۔ نئے تقاضوں اور نئے مذاق کے ساتھ اسی طرح روایت بدلتی ہے اور شاعروں ادیبوں کے مرتبے بھی اسی کے ساتھ بدل جاتے ہیں۔ جو شاعر یا ادیب آنے والے زمانوں کا ساتھ دیتا ہے وہ اُبھر کر سامنے آ جاتا ہے اور جو صرف اپنے دور میں محصور رہتا ہے وہ وہیں سکڑ کر رہ جاتا ہے۔ ادب اور انسانی فکر کی تاریخ ہمیں یہی سکھاتی ہے۔

یہاں یہ بات بھی یاد رہے کہ میر انیس کا تہذیبی مزاج بھی اُن کے مرثیوں کے مطالعے کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ ایک ایسے معاشرے میں زندگی بسر کر رہے تھے جس کے رنگ و مزاج سے وہ پوری طرح ہم آہنگ تھے۔ لکھنؤ کا ماحول اور اس کی تہذیبی فضا ان کے باطنی وجود کا حصہ تھے۔ یہاں کے رسوم و رواج، رکھ رکھاؤ اور عقیدہ پر وہ اس حد تک یقین رکھتے تھے کہ مرثیے میں آلِ رسول ﷺ کو ان سے وابستہ کرتے ہوئے انھیں ذرا جھجک نہیں ہوتی۔ لکھنؤ انگریزی حفاظت میں آ کر ہر قسم کے ہنگامے فساد سے محفوظ ہو گیا تھا۔ اب نواب وزیر کے پاس کرنے کے لیے کچھ رہ بھی نہیں گیا تھا۔ آصف الدولہ کو اس پر امن ماحول میں رنگا رنگ سرگرمیاں بڑھانے کا پورا موقع ملا۔ محرم کی سرگرمیاں اور بات بات پر رسومات کو تہواروں کی صورت دینا یہاں کے شاہوں، نوابوں، امیروں کا مشغلہ بن گیا تھا۔ واجد علی شاہ تک آتے آتے آصف الدولہ کے قائم کیے ہوئے سماجی و تہذیبی نظام کو ایسا استحکام ہو گیا کہ لکھنؤ والے خود کو بھی اس ''مثالی تہذیب'' کے مثالی نمائندے سمجھنے لگے تھے۔ اس صورت میں وہ یہ تصور ہی نہیں کر سکتے تھے کہ حضرت امام حسینؓ کا اخلاق ان کے اخلاق سے مختلف ہو سکتا ہے بلکہ وہ تو اسی تہذیب کے مثالی نمائندے تھے۔ میر انیس نے اس صورتِ حال میں اس پر غور ہی نہیں کیا کہ ان کے شہر کی تہذیب اور اس کے اخلاق میں کسی تبدیلی کی ضرورت بھی ہے۔ ایک

طرف عیش و نشاط کی دنیا تھی اور ساتھ ہی مذہبی رسوم کی دنیا تھی جس میں عام مذہب رچا ہوا تھا۔

اس دور کے اودھ کی تہذیب کو زوال پذیر تہذیب کہا جاتا ہے۔ وہ سیاسی اعتبار سے یقیناً زوال پذیر تھی لیکن اصل میں اسے شیعہ مذہب کی نشاۃ الثانیہ کہنا چاہیے۔ اسی لیے اس معاشرے کا فرد کسی الجھن کا شکار نہیں ہے۔ میر انیس بھی اسی لیے اپنے مجلسیوں کی شان دیکھ کر خوش ہوتے ہیں اور جو بات کہتے ہیں اس میں ان کی ذہنی سطح کا خیال رکھتے ہیں اور ان کے جذبات کو تسکین بہم پہنچانے کا اہتمام کرتے ہیں۔ اس تہذیبی ماحول اور مرثیے کے مزاج کو دیکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ لکھنوی مذہب ترکِ دنیا سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتا ہے۔ حضرت امام حسین کو مظلوم جاننا اور ان کی مظلومی پر آنسو بہانے کو ثواب سمجھنا ترکِ دنیا کا راستہ ہے۔ میر انیس ان جذبات کو بے چون و چرا اپنے مراثی میں باندھتے ہیں۔ سکون اور ٹھہراؤ کے عالم میں آیا ہوا یہ معاشرہ انیس کو دم توڑتا ہوا نظر نہیں آتا بلکہ دائمی حیثیت کا حامل نظر آتا ہے۔ وہ زمانے سے لڑتے نہیں ہیں بلکہ اسے قبول کر کے اس جیسے ہو جاتے ہیں اور اسی لیے ان کا مرثیہ فکری و اخلاقی سطح پر اپنے دور میں محصور ہے۔ میر انیس بھی دوسرے فنون کے عاملوں کی طرح، اپنے ''فن'' کو بہتر سے بہتر بنانے میں منہمک رہتے ہیں اور خدا سے دعا کرتے ہیں کہ ع ...... ''پھل ہم کو بھی مل جائے ریاضت کا ہماری''۔ انیس مفکر نہیں بلکہ فن کار ہیں اور اپنے فن کو کمال کے درجے پر پہنچانا، ان کا اصل کام ہے۔ مرثیے کا فن ان کے ہاتھوں کمال کو پہنچ جاتا ہے۔ وہ روایت سے بغاوت یا انحراف نہیں کرتے بلکہ روایت کو دل سے مانتے ہوئے اس فن کے باقی امکانات کو، اپنی فطری خداداد صلاحیت اور ریاضت سے، اپنے تصرف میں لا کر اسے کمال نفاست تک پہنچا دیتے ہیں اور فن، ہیئت اور تکنیک کی دنیا میں آ جاتے ہیں۔ یہی ان کا کارنامہ ہے۔

مطالعہ شاعری: مرثیہ

مفتی میر محمد عباس شوستری نے اپنی مثنوی ''من وسلویٰ'' میر انیس کو بھیجی تو ان کی نظر اس مثنوی کی ان خصوصیات پر پڑی جو ان کے خیال میں کسی شعری تخلیق میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔ انھوں نے لکھا کہ ''دریں جزو زبان طرز اعجاز طرازی وسحر پردازی برذاتِ فیض آیات ختم گردیدہ'' [۳۷] انیس کے نزدیک ''زبان'' اور ''طرز اعجاز طرازی وسحر پردازی'' ہی وہ خصوصیات ہیں جن سے شاعر کا کمال سامنے آتا ہے۔ یہی معیار انیس نے اپنی شاعری میں پیدا کیا اور یہی وہ پہلو ہے جس سے ان کی شاعری کا مطالعہ کیا جانا چاہیے۔

غور سے دیکھیے تو سخن کی وہ روایت جو ولی دکنی سے لے کر میر انیس تک پہنچی اس میں طرز ادا سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے جس میں زبان کو صحت کے ساتھ استعمال کرنا، اس میں مناسب رنگ بھرنا اور سحر بیانی تک پہنچ جانا شاعری کا اصل معیار ہے۔ اس طرح فصاحت و بلاغت کے تمام اصولوں کو خوبی سے شاعری میں

برتا عربی و فارسی کی طرح اردو شاعری کا بھی معیار قرار پایا۔ خود انیس کے دادا میر حسن نے اپنی مثنوی ''سحر البیان'' میں طرزِ ادا کو ایک نقطۂ عروج تک پہنچا دیا تھا۔ میر انیس نے اپنی شاعری میں اسی ''طرزِ اعجاز طرازی'' کی تکمیل کی۔ یہاں خیال یا مضمون سے زیادہ ہر جگہ زبان و بیان اور طرزِ ادا پر زور نمایاں ہے۔ مثلاً انیس کے مرثیے کا یہ بند دیکھیے جو اسی مزاج کی ترجمانی کرتا ہے:

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملادوں ۔۔۔ قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملادوں
ذرّے کی چمک مہرِ منور سے ملادوں ۔۔۔ خاروں کو نزاکت میں گلِ تر سے ملادوں
گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں ۔۔۔ اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنا، یہی انیس کا فن ہے اور یہی فن اردو شاعری کی اصل روایت ہے جس میں وہ مبالغہ آمیز ادراک بھی شامل ہے جو عربی و فارسی شاعری سے اردو شاعری کو میراث میں ملا ہے۔ شاعری کی اسی روایت کو میر انیس کمال تک پہنچا دیتے ہیں۔

انیسؔ نے اس طرزِ ادا کو برتتے ہوئے اپنے مرثیے میں فطری جذبات کا اظہار بھی کیا ہے۔ کہیں باغ و راغ کے مناظر پیش کیے ہیں اور کہیں انسانی جذبات کی تصویریں اتاری ہیں۔ ایسی تصویریں ''سحرالبیان'' میں بھی ملتی ہیں لیکن انیس کے ہاں وہ زیادہ نکھر کر سامنے آتی ہیں۔ شبلی نعمانی جب نیچرل شاعری کی تلاش میں نکلے تو اس کے نمونے انھیں میر انیس کے ہاں نظر آئے۔ ''موازنہ انیس و دبیر'' اسی تلاش کا مدلل اظہار ہے۔ الطاف حسین حالی، جو جدید نظم کے موجدوں میں شمار ہوتے ہیں، نیچرل و قومی شاعری کی طرف آئے تو انیس کے مرثیوں نے انھیں ایک نیا راستہ دکھایا اور انھوں نے اپنی مشہورِ زمانہ مسدس (مدوجزرِ اسلام) مرثیے کی ہیئت اور اسی رنگ میں لکھی۔ اس طرح جدید نظم پر نظیر اکبرآبادی کی طرح انیس کے مرثیے کا اثر بھی نمایاں ہے۔ غور سے دیکھیے تو اردو شاعری کی روایت اور مرثیے کی مخصوص روایت میں میر انیس ایک عمل انگیز عامل (CATALYTIC Agent) کی طرح موجود ہیں اور اسے ایک نیا موڑ دیتے ہیں۔ یہی وہ پہلو ہے جو جدید نظم کے بانیوں کو انیس کے مرثیے میں نظر آیا اور جسے شبلی نے ''موازنہ'' میں اور حالؔی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں سراہا اور نمایاں کیا ہے۔

میر انیس نے اپنے چند مرثیوں کے چہرے میں اپنے فن کے اغراض و مقاصد کا اظہار کیا ہے۔[11] چہروں کے مطالعے سے وہ تصورِ شاعری (بوطیقا) سامنے آتی ہے جس پر چل کر انھوں نے اپنے مرثیے کو بنا اور سنوار کر اپنی انفرادیت کی مہر ثبت کی ہے۔ ذیل کے چار مرثیے خاص طور پر ایسے ہیں جن سے انیس کا تصورِ شاعری واضح ہو کر سامنے آتا ہے:

۱۔ ع...... یارب چمنِ نظم کو گلزارِ ارم کر دے
۲۔ ع...... نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری

۳۔　ع......　رطب اللساں ہوں مدح شہِ خاص و عام میں

۴۔　ع......　اے شمعِ قلم روشنی طور دکھا دے

میر انیس کے مطابق شاعری میں حسنِ بیان سے پیدا ہونے والی ایسی رنگینی و سلاست ہونی چاہیے جو فصاحت و بلاغت کے اصولوں پر پوری اُترے۔ شاعری مغلق اور گنجلک نہ ہو اور لفظوں کی ترتیب تعقید سے پاک ہو۔ لفظوں سے رزم و بزم کے ایسے مرقع بنائے جائیں جس میں سایہ و نور ساتھ نظر آئیں اور ایسی تصویریں اُتاری جائیں کہ شمعِ تصویر پر پتنگے آ آ کر گرنے لگیں اور تیغوں کی آنکھوں میں بجلیاں چمک جائیں۔ شعر کی زبان میں شرفا کا روزمرہ استعمال کیا جائے۔ بیان اور اس کا لب و لہجہ موقع و محل کے عین مطابق ہو۔ اظہار میں سلاست و متانت ہو اور صنعت کو اس طرح استعمال کیا جائے کہ سامعین اُسے جلد سمجھ سکیں۔ الفاظ چست اور مضامین عالی ہوں۔ سہل ممتنع شاعری کا حسن ہے۔ جب مرثیہ لکھا جائے تو وہ درد سے خالی نہ ہو۔ اس میں دبدبہ بھی ہو اور مصائب کا بیان بھی۔ مدح و توصیف بھی ایسی ہو جسے سن کر شاعری سے دل محظوظ ہو سکے۔ مرثیے میں رونے کی تاثیر کا ہونا ضروری ہے۔ مبکی اثر جانِ مرثیہ ہے۔ ان سب خصوصیات کو حسبِ ضرورت استعمال کرنے کے لیے "ریاضت" کی ضرورت ہے اور ریاضت فن شاعری کی جان ہے۔ میر انیس نے اسی معیار کو پیش نظر رکھ کر اپنی شاعری کو عروج کمال تک پہنچایا ہے۔

جیسا کہ آپ جانتے ہیں ہر صنفِ شاعری کچھ مخصوص جذبات و مقاصد کے اظہار کے لیے وجود میں آتی ہے۔ مرثیہ ثواب حاصل کرنے کے لیے غم و اندوہ اور بکا کے جذبات کو ابھارنے کا ذریعہ ہے۔ مرثیے کو ادبی رنگ دینے کے لیے شعرا نے اس میں اردو و فارسی ادب کی اصناف کی خصوصیات شامل کی ہیں۔ اس میں قصیدہ و مثنوی کا مزاج بھی شامل کیا ہے اور وہ مبالغہ آمیز ادراک بھی جو عربی فارسی اردو شاعری کا عام ادراک ہے۔ ان اثرات کے باعث قصیدے کی تشبیب مرثیے کا "چہرہ" بن گئی۔ مدح، حضرت امام حسین اور ان کے انصار کی مدح بن گئی۔ ممدوح کے گھوڑے اور تلوار کی تعریف بھی جزوِ مرثیہ بن گئی۔ اسی طرح مختلف روایات کے شامل ہونے سے مثنوی کی طرح مرثیہ میں بھی "کہانی پن" پیدا ہو گیا۔ کہانی پن سے دلچسپی پیدا ہوئی اور مزید دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ضعیف روایات و احادیث کو بھی موضوع مرثیہ بنا لیا گیا۔ محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ "بعض ضعیف روایتیں اور دل خراش مضامین ایسے نظم ہو گئے ہیں جو مناسب نہ تھے" [۳۸]۔ آزاد نے یہ بھی لکھا ہے کہ "تعریف کی بنیاد گریہ و بکا اور لطفِ سخن اور ایجادِ مضامین پر ہوتی تھی۔ کمال یہ تھا کہ سب کو رلانا اور سب کے منہ سے تحسین کا نکالنا۔ اسی شوق کے جذبے اور فکر ایجاد کی محویت میں جو کچھ قلم سے نکل جائے تعجب نہیں" [۳۹]۔ حامد حسن قادری نے لکھا ہے کہ "بیانات مرثیہ کی تاریخی وقعت کچھ نہیں ہے نہ اس حیثیت سے مرثیہ کو کبھی دیکھا گیا ہے۔ تاہم واقعہ یہ ہے کہ جہلا اور عوام الناس مرثیے کے ایک ایک واقعہ و روایت کو تاریخ کیا آیت و حدیث سمجھتے ہیں اور یہی مرثیہ گویوں کا مقصد تھا" [۴۰] یہی وجہ ہے کہ میر انیس کے

مرثیوں میں بین کے لیے جو غلط واقعات اور ضعیف روایات شامل مرثیہ کی گئی تھیں آج شیعہ فکر و مذہب کا حصہ بن گئی ہیں۔ جب عظیم آباد میں مرثیہ پڑھتے ہوئے اہلِ مجلس میں سے کسی نے ضعیف روایت پر اعتراض کیا تو میر انیس نے اعتراف کرتے ہوئے جواب دیا کہ ''جو صاحب معترض ہیں وہ دس بند ہی ایسے کہہ کر سنا دیں جن میں صحیح روایات سے مطلق تجاوز نہ ہو اور پھر کلام موثر و مبکی ہو'' [۴۱]۔

منظر نگاری، مناظر قدرت، سراپا وغیرہ بھی قصیدے، مثنوی اور واسوخت سے شامل ہو کر مرثیے کا جزو بن گئے۔ اس طرح مرثیہ اردو شاعری کی روایت سے پوری طرح منسلک ہو گیا۔ اسی کے ساتھ مرثیہ کا سارا زور زبان و بیان اور طرز ادا پر ہو گیا۔ میر انیس نے یہ سب کام پوری طرح ایسے سلیقے سے کیے کہ ان کا مرثیہ اپنے زمانے میں مقبولیت کے بلند مقام پر پہنچ گیا۔ میر ضمیر نے اپنے مراثی میں مرثیے کے اجزاءِ ترکیبی کی ابتدائی صورت متعین کر کے اس کی ہیئت کو ایک صورت دی تھی۔ میر انیس نے اس ہیئت کو سارے اجزائے ترکیبی کے ساتھ اپنے تصرف میں لا کر مرثیہ کی داخلی و خارجی ہیئت متعین کر دی۔ مدح امام و انصار ہمیشہ کے لیے جزوِ مرثیہ بن گئی۔ میر انیس کے مراثی میں ''سراپا'' کے ذیل میں امام حسین کی آنکھ، چہرہ اور اعضائے جسمانی کی جس انداز سے مدح کی گئی ہے وہ، طرزِ ادا اور رنگِ سخن کی سطح پر، قصیدہ، مثنوی اور واسوخت ہی کا نیا رُوپ ہے۔ یہ رنگِ سخن مداحی کا رنگ ہے اسے حقیقت نگاری نہیں کہہ سکتے۔ حقیقت نگاری میر انیس کے تصورِ شاعری (بوطیقا) میں شامل نہیں ہے۔ مدح کے بعد یہی رنگ بزم و رزم میں بھی نظر آتا ہے۔ بیانِ ''بزم'' کے لیے میر انیس یہ دعا کرتے ہیں:

گر بزم کی جانب ہو توجہ دمِ تحریر	کھنچ جائے ابھی گلشنِ فردوس کی تصویر
دیکھے نہ کبھی صحبتِ انجم، فلکِ پیر	ہو جائے ہوا بزمِ سلیماں کی بھی توقیر
یوں تختِ حسینانِ معانی اُتر آئے	ہر چشم کو پریوں کا اکھاڑا نظر آئے

بزم کے بیان میں زیادہ تر اصحاب کے رخصت ہونے کے حالات پیش کیے جاتے ہیں یا پھر امام حسین کی شہادت پر حضرت زینبؓ کے ''بین'' کو بھی بزم کے دائرے میں لایا جا سکتا ہے۔ مرثیہ ''یارب چمنِ نظم کو گلزارِ ارم کر'' میں امام کی ولادت کا بیان، رسول اللہ ﷺ اور حضرت فاطمہ کی باہم گفتگو وغیرہ بھی بزم کے ذیل میں آتی ہے۔ امام کا مدینے سے سفر، حضرت زینب کا محلہ والیوں سے رخصت ہونا، عون و محمد کا علم کے لیے بحث و تکرار کرنا، یہ سب چیزیں جو بظاہر ڈراما جیسی معلوم ہوتی ہیں اور جن میں مکالمے آتے ہیں، بزم میں شمار ہوتی ہیں مثلاً حضرت عباس میدانِ جنگ سے جانے کے لیے رخصت طلب کرتے ہیں کیوں کہ انھیں معلوم ہے کہ امام آسانی سے اجازت نہ دیں گے، وہ یہ انداز اختیار کرتے ہیں:

واللہ کہ قاسم کی بھی تقدیر تھی کیا خوب	سامان وہی ہو گیا جو تھا انھیں مطلوب
سرسبز ہوا سید مسموم کا محبوب	اک ہم ہیں کہ بہنوں سے خجل بھائی سے محجوب

منھ زینب ناشاد کو دکھلا نہیں سکتے بھاوج کے بھی پُرسے کے لیے جا نہیں سکتے

پھر امام اور حضرت عباسؑ کے درمیان مکالمہ ہوتا ہے۔ عباس رونے لگتے ہیں اور امام اجازت دے دیتے ہیں۔ حضرت امام اور حضرت عباس دونوں خیمے میں جاتے ہیں۔ حضرت زینب سمجھاتی ہیں لیکن حضرت عباس نہیں مانتے۔ حضرت سکینہ کو بیدار کیا جاتا ہے کہ وہ چچا کو سمجھائیں مگر وہ پانی کا سوال کرتی ہیں۔ حضرت عباس مشک طلب کرتے ہیں اور پانی کے لیے روانہ ہو جاتے ہیں۔ انیس امام حسین سے متعلق مرثیے کے خاتمے پر حضرت زینب کو خیمے سے نکل کر بین کرتے ہوئے دکھاتے ہیں۔ حضرت امام حسین خود اکثر جذباتی عالم میں آجاتے ہیں مثلاً حضرت عباس کے غم میں ان کی حالت زار دیکھیے:

سنتے ہی اس صدا کو شکستہ ہوئی کمر تڑپے اُٹھے مگر نہ سنبھالا گیا جگر
کانپے جو پاؤں تھام لیا بازوئے پسر چلاتے تھے کہو علی اکبر چلیں کدھر
خورشید کیوں چھپا ہے یہ کیا واردات ہے
کچھ سوجھتا نہیں ہمیں دن ہے کہ رات ہے

ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے [۴۲] کہ اس تمام بزم نگاری کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ میر انیس کربلا کے ہنگام کو فراموش کر کے لکھنؤ والوں کی جذباتی باتیں رقم کر رہے ہیں۔ اس پر اکثر یہ اعتراض کیا گیا کہ اہلِ بیت کو لکھنؤ کے عام لوگوں کی طرح دکھانا ''بدعت'' ہے۔ دوسروں نے اسے ڈرامائی عنصر کا نام دیا۔ اگر ڈرامے کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو بقول ڈاکٹر فاروقی یہ سب باتیں فرضی اور غیر واقعیاتی ہیں۔ دراصل یہ سب باتیں مجلسیوں کی ضرورت و ذہنیت کو دیکھ کر رقم کی گئی ہیں تا کہ مکمل اثر پیدا ہو۔ مرثیہ نگار کا مقصد گداز پیدا کرنا اور رُلانا تھا اسی لیے میر انیس لکھنوی زندگی کی مانوس جھلکیاں دکھا کر اپنا مقصد حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ مجلس سے ہٹ کر جب ہم ان باتوں کو پڑھتے ہیں تو وہ طول بیانی معلوم ہوتی ہیں۔ محمد حسین آزاد نے انیس کے مطالعہ میں لکھا ہے کہ ''اقلیم سخن میں جو دائرہ ان کے زیرِ قلم تھا ان کے جوشِ طبع میں اس کا بہت سا حصہ سخن آرائی اور رزم و بزم نے دبا لیا۔ مرثیت کا میدان بہت تنگ رہ گیا اور افسوس کہ اصل مدعا ان کا وہی تھا جسے آپ کھو بیٹھے'' [۴۳]۔

جہاں تک رزم کا تعلق ہے میر انیس کی مناجات و دعا یہ ہے:

آؤں طرف رزم ابھی چھوڑ کے جب بزم خیبر کی خبر لائے مری طبع اولوالعزم
قطع سرِ اعدا کا ارادہ ہو جو بالجزم دکھلائے یہیں سب کو زباں معرکۂ رزم
جل جائیں عدو آگ بھڑکتی نظر آئے تلوار پہ تلوار چمکتی نظر آئے

شاعری کی یہ روایتِ رزم فردوسی کے زمانے سے چلی آ رہی ہے۔ میر انیس نے اس روایت کو بھی برتا ہے۔ اس تعلق سے شبلی نعمانی ہنگامۂ جنگ، نقارۂ وغا، فوج کی تیاری، سپاہیوں کی آمادگی، جنگ کا آغاز، حملہ کی شدت،

فوجوں کی ہل چل، دو حریفوں کی جنگ کی مثالیں دیتے ہیں۔ رزم کے بیان میں تلوار اور گھوڑے کی تعریف کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ یہاں شاعر کو اپنی طبع کے جوہر دکھانے اور تخیل کی پرواز کا اثر قائم کرنے کا بڑا موقع ہاتھ آتا ہے۔ مثال کے طور پر ''تلوار'' کی تعریف میں میر انیس کے یہ دو بند دیکھیے:

چمکی گری اٹھی اِدھر آئی اُدھر گئی　　خالی کیے پرے تو صفیں خوں میں بھر گئی
کاٹے کبھی قدم کبھی بالائے سر گئی　　ندی غضب کی تھی کہ چڑھی اور اتر گئی
اک شور تھا یہ کیا ہے جو قہر صمد نہیں
ایسا تو رودِ نیل میں بھی جزر و مد نہیں

بجلی گری کہ فوج پہ تیغ دوسر گری　　کٹ کر کسی کی تیغ کسی کی سپر گری
چمکی کبھی فلک پہ کبھی فرق پر گری　　سر کاٹ کر اُدھر سے جو اُٹھی اِدھر گری
زرہیں تنوں میں مثلِ کفن چاک ہوگئیں
اک آن میں صفیں کی صفیں خاک ہوگئیں

اور ساتھ ہی گھوڑے کی تعریف میں یہ دو بند پڑھیے:

سمٹا جما اُڑا اِدھر آیا اُدھر گیا　　چمکا پھرا جمال دکھایا ٹھہر گیا
تیروں سے اڑ کے برچھیوں میں بے خطر گیا　　برہم کیا صفوں کو، پرے سے گذر گیا
گھوڑوں کا تن بھی ٹاپ سے اس کے فگار تھا
ضربت تھی نعل کی کہ سروہی کا وار تھا

آہو کی جست، شیر کی آمد، پری کی چال　　کبک دری خجل، دلِ طاؤس پائمال
سبزہ سبک روی میں قدم کے تلے نہال　　اک دو قدم میں بھول گئے چوکڑی غزال
جو آگیا قدم کے تلے گرد بُرد تھا
چھل بل غضب کی تھی کہ چھلاوا بھی گرد تھا

غرض مرثیوں میں رزم کے آداب کو اس خوبی سے برتا گیا ہے اور میر انیس نے اپنی انفرادیت کی مہر اس طرح ثبت کردی ہے کہ یہ سب بیانات، جو نہایت درجہ مبالغے کے ساتھ بیان کیے جاتے تھے اور جن کے کمال کی مثال مرزا دبیر کے ہاں ملتی ہے، میر انیس کے ہاں ایک حد تک نیچرل سے نظر آنے لگتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا شبلی جب انیس و دبیر کا مقابلہ کرتے ہیں تو میر انیس کے بیانات کو قدرتی اور مرزا دبیر کے بیانات کو طلسماتی کہتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کی بھی یہی رائے ہے کہ دونوں دور از قیاس اور طلسماتی ہیں۔ فرق یہ ہے کہ مرزا دبیر کا طرز مابعد الطبیعیاتی تصورات سے بھرا ہے اور میر انیس کا طرز قدرے ''اصلیت'' لیے ہوئے ہے۔ اس رزم نگاری کا انگریزی زبان کی صنفِ شاعری ایپک (EPIC) سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ میر انیس

مرثیے میں ان تمام پہلوؤں کو برت کر اپنے طرزِ ادا سے، جو اُن کا معیارِ شاعری ہے، ایک ایسا روپ دیتے ہیں کہ اس میں علم بیان و معنی کے زیرِ اثر فصاحت و بلاغت کا دلکش رنگ اُجاگر ہو جاتا ہے۔ ان کا یہ طرزِ ادا ایک طرف ان کے مرثیوں کو کمال پر لے جاتا ہے اور ساتھ ہی وہ جدید اردو شاعری کے نیچرل رنگ سے بھی آملتا ہے۔

میر انیس ان شاعروں میں ہیں جن کے ہاں ''فن'' تمام تر اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ شبلی نعمانی نے ''موازنہ انیس و دبیر'' میں فصاحت و بلاغت کے اصولوں کی وضاحت کر کے اور ان کی مثالیں میر انیسؒ کے کلام سے دے کر بتایا ہے کہ ان کا کلام فصاحت و بلاغت کے اصولوں پر پورا اترتا ہے۔ وہ صنائع بدائع کو بھی اس بے ساختگی سے استعمال کرتے ہیں کہ حسنِ شعر بڑھ جاتا ہے۔ زبان کو جس صحت کے ساتھ انھوں نے استعمال کیا ہے ان کے معاصرین میں سے کوئی بھی ان سے آگے نہیں جاتا۔ قدرت و صحت زبان، روزمرہ و محاورہ کا برمحل استعمال، طرز ادا کی بے ساختگی و رنگینی میں ان کا کوئی نظیر نہیں ہے لیکن ان خصوصیات کو بیان کرنے سے یہ معلوم نہیں ہوتا کہ میر انیس کا انفرادی طرز کیا ہے؟ ڈاکٹر احسن فاروقی نے انیسؔ کی امتیازی و انفرادی صفت ''مصوری'' تلاش کی ہے۔ میری رائے میں انیس کا طرز ادا بھی اسی رجحان کا آئینہ دار ہے۔ مصوری ان کے طرز میں ایسا آہنگ پیدا کرتی ہے کہ ان کی شاعری اُن کے کمالِ فن کا اظہار ہو جاتی ہے۔

میر انیس کا طرز ادا کئی خصوصیات سے مل کر بنا ہے۔ ان میں سے ایک معیارِ زبان ہے۔ نظیر اکبر آبادی نے اپنی شاعری میں عوام کی زبان استعمال کی ہے۔ میر انیس، پوری احتیاط کے ساتھ، شرفاء کی زبان اور ان کا روزمرہ و محاورہ استعمال کرتے ہیں۔ یہی ان کا معیارِ زبان ہے: ع...... روزمرہ شرفا کا ہو سلاست ہو وہی۔ اردو ان کے گھر کی زبان تھی۔ ان کی چار پشتیں اسی زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انیس کی زبان خود معیارِ زبان بن گئی۔ وہ شاعری میں مغلق و گنجلک الفاظ استعمال نہیں کرتے: ع...... لفظ مغلق نہ ہو، گنجلک نہ ہو، تعقید نہ ہو۔ بات یا خیال کو وہ اس صفائی کے ساتھ پیش کرتے ہیں کہ خود ان کا شعر اس خیال کا آئینہ بن جاتا ہے: ع...... ہر جا ہے ملکِ نظم میں نظم و نسق مرا۔ شعر میں آنے والے موزوں و چست الفاظ کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ وہ تعقید سے پاک رہتا ہے: ع...... لفظ بھی چست ہوں مضمون بھی عالی ہووے۔ وہ موقع و محل کے مطابق لب و لہجہ اختیار کرتے ہیں: ع...... یعنی موقع ہو جہاں جس کا، عبارت ہو وہی۔ انیسؔ فصاحت و بلاغت اور سلاست و متانت سے اپنے طرز کو نکھارتے ہیں: ع...... یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال۔ ان کا زور اس بات پر ہوتا ہے کہ شعر ایسی زبان میں کہا جائے کہ جسے سنتے ہی سامعین سمجھ سکیں: ع...... سامعین جلد سمجھ لیں جسے، صنعت ہو وہی۔ انیس کا کلام پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ ناسخ و مرزا دبیر کے لہجے کے مردانہ پن کے برخلاف ان کے لہجے میں شیرینی، شائستگی اور نسائیت ہے۔ یہ فرق اس وقت زیادہ محسوس ہوگا جب انیس و دبیر دونوں کو ایک ساتھ پڑھا جائے۔ لہجے کی شیرینی کو محسوس

کرنے کے لیے مثلاً یہ بند پڑھیے۔ حضرت زینب کہتی ہیں:

اماں کی وصیت کو بجالاؤں نہ کیوں کر　　　گھر بھائی سے تھا بھائی نہ ہوگا تو کہاں گھر
دو بہنیں ہیں ماں جائیاں اور ایک برادر　　　رسی سے بندھے ہاتھ کہ بلوے میں کھلے سر
جو ہوئے سو، بھائی کے ہمراہ ہے زینب
اس کوچ کے انجام سے آگاہ ہے زینب

انیس کے مراثی کو دیکھیے تو نسائیت والا یہی لہجہ حضرت علی اکبر اور حضرت امام حسین اور تمام مرد حضرات کا بھی رہتا ہے اور مراثی پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ جیسے دماغ مٹھائی کھا رہا ہے۔ یہی مٹھاس ان کے طرز ادا کی خصوصیت ہے۔ حضرت امام حسین فرماتے ہیں:

یعقوب کے آگے جو پسر برچھی کو کھاتا　　　ہے دل کو یقیں منہ سے کلیجہ نکل آتا
فرزند کا دکھ باپ سے دیکھا نہیں جاتا　　　اکبر سے پسر کو کوئی ہاتھوں سے گنواتا
ہوتا ہے قلق گل ہو اگر خار کے نیچے
رکھے تو کلیجہ کوئی تلوار کے نیچے

غیروں کے لیے اپنی کمائی کو کوئی کھوئے　　　دل باپ کا مانے کہ پسر قبر میں سوئے
خوں میں کوئی اپنے دُر یکتا کو ڈبوئے　　　فرزند جواں قتل ہو اور باپ نہ روئے
فرزند کا غم بانوئے ناشاد سے پوچھو
یہ درد کسی صاحب اولاد سے پوچھو

اسی کے ساتھ سلاست زبان ان کے طرز ادا کا جزو اعظم ہے۔ اسی سے سہل ممتنع پیدا ہوتا ہے جو کمال فصاحت ہے اور یہ رنگ کثرت سے کلام انیس میں ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نیچرل شاعری کے مبلغین جب اس طرز کی تلاش میں نکلے تو وہ انھیں میر انیس کے ہاں ملا۔ قدرتی رنگ اُن کے ہاں قدرتی ضرور ہے لیکن پھر بھی شعوری ہے۔ ان کی سادگی بھی سوچی سمجھی ہے۔ وہ اشعار کو بے ساختہ بنانے کے لیے بڑا ریاض کرتے ہیں۔ اپنے فن کو سنوارنے میں ان کی محویت مشہور ہے۔ انیس اپنے طرزِ ادا میں صنائع کو اس طرح آسان بنا کر پیش کرتے ہیں کہ سننے والا اس سے لطف اُٹھا سکے۔ زبان کو بھی وہ آسان رکھتے ہیں تا کہ سنتے ہی وہ سامع کے دل میں اُتر جائے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے حالیؔ نیچرل کہتے ہیں۔ انیس ذرا سی بات کو پھیلا کر بیان کرتے ہیں اور ایک پھول کا مضمون سو رنگ سے باندھتے ہیں۔ یہ طرز ادا کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ مضمون باندھنے کے فن سے مختلف طرز ادا ہے اور مکمل اثر پیدا کرنے کے لیے ضروری بھی ہے جس کی وہ دعا مانگتے اور کوشش کرتے ہیں: ع...... نظم میں رونے کی تاثیر عطا کر یارب۔

انیس کے کسی بند یا کسی مصرع کو لیجیے، اس میں لفظوں کی ترتیب اور رکھ رکھاؤ سے پیدا ہونے والی

ہم آہنگی ملے گی جو شعوری طور پر پیدا کی گئی ہے اور جس سے بے ساختگی و روانی پیدا ہو کر اثر و تاثیر کو بڑھا دیتی ہے۔ ہر لفظ، ہر مصرع مشابہت اور تضاد کے لحاظ سے ترتیب دیا جاتا ہے۔ ہر جگہ معنی اور آواز کا آہنگ موجود رہتا ہے: ع...... ایک ایک لڑی نظمِ ثریا سے ہو عالی، ع...... ہر مصرعۂ شاداب ہو اک پھول کی ڈالی، ع...... لفظوں کے بھی غنچے ہوں نزاکت سے نہ خالی۔ میر انیس کوئی بھی عالم بیان کر رہے ہوں لفظوں کے صوتی تاثر سے اس میں جان ڈال دیتے ہیں۔

اس طرز ادا کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ یہ حواسِ انسانی پر اثر کرتا ہے جن میں ''بصری حس'' سب پر غالب ہے۔ یہی وہ حس ہے جس سے تصویریں بنتی ہیں۔ شاعری میں مصوری کرنا، جیسا کہ ڈاکٹر فاروقی نے لکھا ہے، میر انیس کے طرز ادا کی بنیادی صفت ہے اسی کے ساتھ وہ دوسرے حواس کو بھی لفظوں سے تصویریں بنانے کے کام میں لاتے ہیں۔ یہ حواسی تصویریں آپ کو کلامِ انیس میں عام طور پر ملیں گی مثلاً:

(۱) بصری حس سے تصویر:

اک گھٹا چھا گئی ڈھالوں سے سیاہ کاروں کی　　برق ہر صف میں چمکنے لگی تلواروں کی

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا　　تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

ع...... کانپے جو پاؤں تھام لیا بازوئے پسر

میر انیس کا حس رجحان اس قدر تیز ہے کہ مجرد چیزوں کو بھی وہ بصری حس سے سامنے لے آتے ہیں۔ بے ثباتی کو بیان کرتے ہیں تو اس کی تصویر بھی نظروں کے سامنے آجاتی ہے:

نمود بود بشر کیا محیطِ عالم میں　　ہوا کا جب کوئی جھونکا چلا حباب نہ تھا

چمک تھی برق کی یہ، یا کہ تھی شرر کی لپک　　ذرا جو آنکھ جھپک کر کھلی شباب نہ تھا

اسی طرح دوسری حسوں کو دیکھیے۔ یہ بھی کلام انیس میں اثر و تاثیر کا رنگ گھولتی ہیں:

(۲) سمائی حس سے تصویر:　　ع...... کوکو وہ قمریوں کی وہ طاؤس کی پکار

(۳) حس شامہ سے تصویر:　　ع...... نافے کھلے ہوئے وہ گلوں کی شمیم کے

(۴) حس لمس سے تصویر:　　ع...... آتے تھے سرد سرد جو جھونکے نسیم کے

(۵) حسِ ذائقہ سے تصویر:　　ع...... پانی نہیں کبھی یہ حلاوت نبات میں

(۶) حسِ رنگ سے تصویر:　　ع...... سنولا گیا تھا فرقِ مبارک جناب کا

(۷) حسِ حرکت سے تصویر:　　ع...... سمٹا جما اُڑا ادھر آیا اُدھر گیا

ع...... گھبرا کے ننھے ہاتھوں کو دے دے پٹکتا تھا

اس طرز ادا میں احساس و خیال اور حسن و جمال کے گہرے شعور کے ساتھ لفظوں کی ترتیب سے جو آہنگ پیدا ہوتا ہے، اس سے ایک لہجہ ایک مخصوص اور منفرد آواز پیدا ہو جاتی ہے جو دھیمی موسیقی کی صورت اختیار کر لیتی

ہے۔ موسیقی کی یہ رفتار اس دور کی زندگی سے ہم آہنگ ہے۔ مسدس کا بند بھی اسی رفتار کا ساتھ دیتا ہے۔ غم والم اس آہنگ کی لے میں موجود ہے۔ اس میں جہاں واقعۂ کربلا کا غم شامل ہے وہاں اس مٹتی ہوئی معاشرت و تہذیب کا غم بھی سیاہی گھول رہا ہے۔ اس طرز ادا کا انداز بیانیہ شاعری کا طرز ادا ہے۔ بیانیہ شاعری میں کسی واقعہ یا واقعات کو مختلف پہلوؤں سے تسلسل کے ساتھ اس طرح، پیش کیا جاتا ہے کہ اس سے ایک کہانی سی بن جاتی ہے۔ مرثیے کو دیکھیے تو اس میں بھی کسی ایک واقعہ کے مختلف پہلوؤں کو بیان کر کے کہانی کا سارنگ اُبھارا جاتا ہے۔ ہر نوع کی بیانیہ شاعری خواہ وہ میر حسن کی ''سحر البیان'' ہو یا انگریزی شاعر چوسر کی ''کینٹر بری ٹیلز'' ہو یہی کام کرتی ہے۔ ان میں جماؤ اور ارتکاز بھی ہے اور بیانیہ ہونے کے باعث پھیلاؤ بھی موجود ہے۔ یہی صورت انیس کے مرثیوں میں ہمیں ملتی ہے۔ پھیلاؤ اور ایک ہی بات کو طرح طرح سے کہنے کا عمل مرثیے کی مجلسی ضرورت ہے۔ مرثیہ گو شیعہ عقیدہ کے لوگوں کو ذہن میں رکھ کر مرثیہ خوانی کی مذہبی رسم پوری کرنے کے لیے مرثیہ لکھتا ہے اور چونکہ موضوع سخن ''بین'' کی وجہ سے محدود ہو جاتا ہے اس لیے ہر بڑا مرثیہ گو، جیسے میر انیس تھے، اپنا تخلیقی جوہر دکھانے کے لیے شاعری کا کمال دکھانے پر زور دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میر انیس اپنے متعدد مرثیوں میں ایک خالص شاعر نظر آتے ہیں۔ انیس کے لیے طرز ادا ہی سب کچھ ہے۔ اسی لیے وہ فصاحت و بلاغت کے سارے اصولوں کو پورا کرتے ہیں، ہر لفظ کو نہایت فن کارانہ طریقے سے استعمال کرتے ہیں۔ حسن و قبح کو دکھانے کے لیے موزوں ترین الفاظ لاتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ متعدد ثقیل و کرخت الفاظ بھی ان کے مصرعوں میں آ کر نیا حسن اور نیا کیف پیدا کرتے ہیں اور اس کے لیے وہ بڑا ریاض کرتے ہیں۔ ان کے بہترین مرثیوں کا ہر مصرع فصاحت کا کمال ہے۔ وہ ان شاعروں میں ہیں جو زبان و بیان کی غلطیوں سے کم و بیش پاک ہیں۔ ان کی زبان اردو زبان کا معیار و حوالہ بن گئی ہے۔ لکھنؤ اور دلی کی اردو کے بہترین اجزا ان کے ہاں جلوہ گر ہیں۔ دوسرے مرثیہ گویوں کے برخلاف ان کا کلام شتر گربگی سے بھی پاک ہے۔ ان کے کلام کا شاعرانہ اثر، اپنے رنگوں کو نکھارتا ہوا، اہلِ مجلس کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہاں رنگین بیانی، جس میں صنائع بدائع کا حسن آفریں استعمال شامل ہے، اپنی موزونیت کا کمال دکھاتی ہے۔ تشبیہ و استعارہ فطری انداز میں کلام کا جزو بن جاتے ہیں۔ میر انیس شاعری کے مخصوص حظ و لطف سے کبھی نہیں ہٹتے۔ خالص شاعر کی حیثیت سے بھی وہ نثریت یا بناوٹ سے ہمیشہ دامن بچاتے ہیں۔ ان کے تخلیقی جوہر نے ریاضت و مشق سے مل کر ان کی شاعری میں ایک ایسا سحر پیدا کر دیا ہے جو ان کی انفرادیت ہے۔ شاعری کی ساری صفات و خصوصیات یک جا ہو کر ان کے کلام میں جادو جگاتی ہیں۔ وہ قطرے کو آب دے کر گوہر سے ملا دیتے ہیں۔ یہی ان کے طرز ادا کا کمال ہے۔

تاریخی اعتبار سے انیس کی اہمیت یہ ہے کہ جیسے، اردو شاعری جو مختلف صورتیں اختیار کر کے وؔلی دکنی سے اقبالؔ تک پہنچی، اس کے اولین نقوش غالب کے ہاں ملتے ہیں، اسی طرح اردو شاعری جس طرز پر جوشؔ ملیح

آبادی کے ہاں نظر آتی ہے، اس کے اولین نقوش میر انیس کے ہاں ملتے ہیں۔ میر انیس کے ہاں فن اپنے کمال پر آ گیا ہے لیکن ''فکر''، جیسے اقبال کے ہاں ملتی ہے، نہیں ہے۔ انیس کے ہاں بیانیہ شاعری کے وہ شہ پارے ملتے ہیں جنھیں دنیا کے ادب کے سامنے رکھا جا سکتا ہے۔ انیس کے ہاں تنقیدی شعور اور تخلیقی جوہر کے امتزاج سے وہ کیفیت پیدا ہوگئی ہے جو آفاقی شاعری کی جان ہے۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی ان کے مراثی سے ایسے حصے الگ کر کے بیانیہ شاعری کی کامل تصویروں کا دلکش البم بنایا جا سکتا ہے۔ اس بیانیہ شاعری کا سب سے کامیاب مرثیہ وہ ہے جس کا پہلا مصرع: ''ہوتے ہیں بہت رنج مسافر کو سفر میں'' ہے۔ فنی حسن کے پرستاروں کے لیے ان کے کلام کی دل کشی ہمیشہ باقی رہے گی۔ اصل گڑ بڑ وہاں سے شروع ہوتی ہے جب ہم جوش میں آ کر وہ ساری خصوصیات ان کے کلام سے نکال کر دکھانے کی کوشش کرتے ہیں جو اُن کے ہاں نہیں ہیں۔ وہ مشرقی روایت کے شاعر ہیں اور مغربی روایتِ شاعری سے ان کا دور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ ان کی شاعری کو ہمیں اپنی روایتِ شاعری کے معیار سے دیکھنا چاہیے۔ حالؔی، شبلی اور اسمٰعیل میرٹھی نے ان کے طرز کی پیروی کی۔ ''مسدس حالی'' پر انیسؔ کا اثر واضح ہے۔ حالؔی کے ذریعے اقبال کے طرز اور عروض پر، خاص طور پر ''بانگ درا'' میں، انیس کی شاعری کا اثر نمایاں ہے۔ جوش ملیح آبادی اپنے پیش رووں میں دو شاعروں کا اثر خاص طور پر قبول کرتے ہیں۔ ایک نظیر اکبر آبادی اور دوسرے میر انیس کا۔ جوشؔ میر انیس کے طرز اور ان ہی کی تخلیقی صلاحیتوں کے شاعر ہیں اور وہ تبدیلی جو میر انیس اردو شاعری کی روایت میں کرتے ہیں جوش ملیح آبادی کے ہاں اپنے عروج کو پہنچ جاتی ہے۔ آنے والے ادوار پر اثرات کی وجہ سے بھی میر انیس بڑے شاعر اور شاعروں کے شاعر ہیں۔ فن ہی ان کے لیے سب کچھ ہے۔ انھوں نے مرثیہ گوئی کی روایت کے سارے امکانات کو پوری طرح اپنے تصرف میں لا کر اُسے نقطۂ عروج تک پہنچا دیا اور اسی لیے آنے والے مرثیہ گو آج تک اسی روایت کی تکرار کرتے ہیں اور آگے نہیں نکل پاتے۔ اردو مرثیہ اب اسی لیے جمود کا شکار ہے۔

مطالعۂ شاعری: سلام:

مجلس میں ذاکری کا قاعدہ یہ تھا کہ پہلے دو چار رباعیاں پڑھی جاتی تھیں، پھر ایک ''سلام'' پیش کیا جاتا اور اس کے بعد ''مرثیہ'' شروع ہوتا۔ لہٰذا ہر مرثیہ گو ضرورتِ مجلس کے لیے سلام اور رباعیات بھی لکھتا۔ میر انیس نے بھی مجلسی ضرورت کے لیے سلام و رباعیاں کہیں جن کے کئی مجموعے ان کی وفات کے بعد شائع ہوئے اور آج تک شائع ہو رہے ہیں۔ انیس کے سلاموں کا ایک مجموعہ ''ذخیرۂ ثواب'' کے نام سے گلبرگہ حیدر آباد دکن سے دوسری بار ۱۲۹۷ھ/ ۱۸۸۰ء میں شائع ہوا تھا اور اسی زمانے میں ''شمع تعزیت'' کے نام سے ایک مجموعہ سید محمد عنایت حسین متینؔ سہارنپوری نے مرتب کر کے ۱۲۹۷ھ/ ۱۸۸۰ء میں شائع کیا۔ کتب خانہ راجا صاحب محمود آباد کے خطی نسخے پر مبنی ایک اور مجموعۂ سلام ''گلدستۂ انیس'' کے نام سے لکھنؤ سے ۱۹۷۶ء میں

شائع ہوا جس کے مرتب صغیر حسین تھے اور ایک مجموعہ ''تجلیاتِ انیس'' مرتبہ یوسف حسین شائق لکھنوی، ڈاکٹر صفدر حسین کے مقدمہ کے ساتھ ۱۹۷۶ء ہی میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ انیسؔ کے سلام، مراثی انیس کی مطبوعہ جلدوں کے ساتھ بھی شائع ہوتے رہے مثلاً نائب حسین نقوی امروہوی کے مرتبہ ''مراثی انیس'' کی چار جلدوں میں سلام، مرثیے کے بعد صفحے پر بچ جانے والی جگہ پر، درج کردیے گئے ہیں جن کی کل تعداد پندرہ ہے۔ یہی صورت رباعیات کے ساتھ ہے۔ ''مراثی انیس'' جلد پنجم و ششم مرتبہ مرزا احمد عباس مطبوعہ بک لینڈ کراچی ۱۹۶۱ء کی دونوں جلدوں میں ۳۱ سلام اور ۳۶ رباعیاں بھی شامل ہیں۔ سلاموں کا ایک جامع مجموعہ ''انیس کے سلام'' کے نام سے علی جواد زیدی نے، اپنے فاضلانہ مقدمہ کے ساتھ، مرتب کیا جو ترقی اردو بیورو نئی دہلی سے ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا۔ اس میں انیس کے ۱۰۲ سلام (سلام تحت اللفظ ۴۸ + سلام سوز ۵۴) اور ۱۴ نوحوں کے علاوہ متفرق کے عنوان کے تحت ایک مناجات، ایک مخمس در منقبت اور انیس ہی کی چار تضمینیں بھی شامل ہیں۔

''سلام'' کی عروضی ترکیب (ہیئت) وہی ہے جو ''سہرے'' کی ہوتی ہے اور ''سہرے'' کی وہی ہوتی ہے جو ''غزل'' کی ہوتی ہے لیکن ان تینوں کے رنگ و مزاج میں یہ فرق ہے کہ غزل میں اصل رنگ ''عشق'' بھرتا ہے اور سلام میں ''سانحۂ کربلا'' اور اس کے کردار۔ غزل میں عقیدہ اہمیت نہیں رکھتا لیکن ''سلام'' میں مذہبی عقیدہ ہی رنگ گھولتا ہے۔ اسی لیے سلام بھی مرثیے کی طرح مذہبی نظم ہے۔ سلام کی دو قسمیں ہیں: ایک وہ ''سلام'' جو حضور اکرم ﷺ کو نذرانۂ عقیدت پیش کرنے کے لیے لکھے جاتے ہیں اور ''میلاد شریف'' اور ''نعت خوانی'' کی محفلوں میں پڑھے جاتے ہیں۔ ایک وہ ''سلام'' ہیں جو مجلسِ عزا میں پڑھے جانے کے لیے لکھے جاتے ہیں اور جن میں غزل کی طرح مختلف موضوعات پر شعر کہے جاتے ہیں اور عام طور پر قطعہ بند اشعار میں کربلا کے کسی ایک یا ایک سے زیادہ واقعہ کی طرف کھلا اشارہ کیا جاتا ہے اور ایسے شعر کہے جاتے ہیں جن سے اہلِ مجلس ''بین'' کر سکیں یا سلام کا مکمل اثر ان کے ذہن میں ایسی فضا پیدا کردے کہ اہلِ مجلس پڑھے جانے والے مرثیے کا بھیہ اثر قبول کر سکیں۔ سلام کے لہجے اور طرز میں شوخی یا شگفتگی نہیں ہوتی بلکہ غم و الم کی مکمل لے اور اخلاقی موضوعات کی متانت شعر کی فضا کو سوگوار رکھتی ہے۔ سلام مذہبی مجلس کا حصہ ہے۔ مرثیے کی غمناکی اس کا مزاج اور واقعۂ کربلا اس کے کردار اور زندگی کے اخلاقی پہلو اس کے موضوعات ہوتے ہیں۔

''روضۃ الشہدا'' کی روایت میں سلام شامل ہیں۔ فضلی کی ''کربل کتھا'' میں رنگِ سلام کے اشعار موجود ہیں۔ متاخرین شعرائے اردو نے بھی سلام کہے ہیں [۴۴]۔ کلیاتِ ولی دکنی میں بھی سلام موجود ہے اور ایہام گوئی کے دور (عہد محمد شاہ) کے شعرا ناجی اور مضمون کے ہاں بھی سلام ملتے ہیں۔ مرثیہ گو تقی کے سلاموں پر سودا کا جوابی رسالہ ''سبیل ہدایت'' ان کے کلیات میں موجود ہے جس کا ذکر پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔ میر غلام حسن ضاحک نے، جو میر انیس کے پردادا تھے، بہت سے سلام لکھے۔ علی جواد زیدی نے ان کی تعداد ۳۵

بتائی ہے اور لکھا ہے کہ ''ابتدائی دور میں سلام صرف غزل اور قصیدہ کی ہیئت یعنی منفردہ یا غزل کی ہیئت مسلم ہو چکی تھی'' [۴۵]۔ قائم چاند پوری اور میر و سودا کے کلیات میں بھی سلام موجود ہیں۔ شاہ عالم ثانی آفتاب کے میر منشی سید دہلوی کے علاوہ مصحفی، رنگین اور جرأت، کے ہاں بھی سلام ملتے ہیں جن کا ادبی رنگ قابلِ ذکر ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے بھی بہت سے سلام اور بعض سنگلاخ زمینوں میں، کہے ہیں۔ ظہیر دہلوی کے مجموعۂ مراثی میں، جو ''اوراقِ کربلا'' کے نام سے شائع ہوا، ۱۹ مرثیوں کے علاوہ ایک نعتیہ سلام، ۳۷ رباعیاں اور ۱۹ سلام شامل ہیں۔ مرزا غالب کے ''دیوانِ اردو'' میں بھی ۲۱ اشعار پر مشتمل ایک ''سلام'' اور تین بند کا مسدس مرثیہ بھی موجود ہے۔ ان کے علاوہ متعدد شعرا ہیں جنھوں نے سلام کہے ہیں۔ میر خلیق، میر ضمیر، میاں دلگیر، مرزا فصیح اور میر مونس کے ہاں بھی سلام ملتے ہیں۔

مرزا دبیر اور میر انیس کے سلام بھی اسی روایت کا حصہ ہیں لیکن انیس نے، مرثیے کی طرح، سلام میں بھی اپنی انفرادیت برقرار رکھی ہے۔ غزل اس دور کی سب سے مقبول صنفِ سخن تھی۔ میر انیس نے اپنی شاعری کی ابتدا غزل ہی سے کی تھی۔ غزل ان کے مزاج کے عین مطابق صنفِ شاعری تھی اسی لیے جب وہ سلام کہتے ہیں تو ایسے شعر بھی سلام میں آجاتے ہیں کہ اگر انھیں غزل کے اشعار میں ملا دیا جائے تو انھیں پہچاننا اور الگ کرنا مشکل ہوگا۔ ان میں ایسے اشعار بھی ہیں جن میں زندگی کے گہرے تجربوں اور مشاہدوں کو بیان کیا گیا ہے اور ایسے اشعار بھی ہیں جن میں اپنے فنِ شاعری کے بارے میں اشارے کیے گئے ہیں۔ مثلاً پہلے گہرے تجربوں اور مشاہدوں والے یہ اشعارِ سلام دیکھیے:

انیس دم کا بھروسا نہیں ٹھہر جاؤ　　چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے
قبر میں ہوگا حسابِ زندگی　　بعد مرنے کے بھی جھگڑا رہ گیا
کسی کی ایک طرح سے بسر ہوئی نہ انیس　　عروجِ مہر بھی دیکھا تو دوپہر دیکھا
دیکھنا کل ٹھوکریں کھاتے پھریں گے اُن کے سر　　آج نخوت سے زمین پر جو قدم رکھتے نہیں
یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ ضعفِ پیری نے　　چنا ہے جامۂ اصلی کی آستینوں کو
لگا رہا ہوں مضامینِ نو کے پھر انبار　　خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینوں کو
خیالِ خاطرِ احباب چاہیے ہر دم　　انیس ٹھیس نہ لگ جائے آبگینوں کو
جہاں سے اُٹھ گئے جو لوگ پھر نہیں ملتے　　کہاں سے ڈھونڈھ کے اب لائیں ہم نشینوں کو
اس کا ادائے شکر ہو کس طرح اے انیس　　جس نے اُٹھا کے خاک سے انساں بنا دیا
حریمِ حق میں جو پہنچے تو سر اُٹھا کے کہا　　خدا کی شان کہاں آگئے کہاں سے چلے
ثابت قدم رہے رہِ حق میں مثالِ شمع　　گردن سے سر جدا ہو تو پروا نہ چاہیے
جُز خدا جھکتے نہیں ہم ماسوا کے سامنے　　ہاتھ پھیلائے تونگر کیا گدا کے سامنے

دنیا سے ہاتھ اُٹھا کے توکل خدا پہ کر — ہاتھ اس لیے شریک ہیں دونوں دعا کے ساتھ

فقر کی دولت کو کیا بخشا ہے خالق نے شرف — ہاتھ پھیلاتا ہے سلطاں بھی گدا کے سامنے

صورتِ آئینہ استغنا کے جوہر کھل گئے — ایک درہم پر ہوا گر بند، سو در کھل گئے

ساتھ جاتا نہیں کچھ جُز عملِ خیر انیس — اس پہ انسان کو ہے خواہشِ دنیا کیا کیا

خاکساری نے دکھائیں رفعتوں پر رفعتیں — اس زمیں سے واہ کیا کیا آسماں پیدا ہوئے

خدا بات رکھے جہاں میں انیس — یہ دن ہر طرح سے گزر جائیں گے

زمانہ ایک طرح پر کبھی نہیں رہتا — اسی کو اہلِ جہاں انقلاب کہتے ہیں

یہ انقلاب غضب کا ہے یاعلی فریاد — کہ مسجدیں تھیں جہاں واں شراب خانہ ہوا

ورق الٹ گیا دنیا کا یک بیک کیوں چرخ — یہ کس طرح کا زمانے میں انقلاب آیا

الٹ گیا نہ فقط لکھنؤ کا اک طبقہ — انیس ملکِ سخن میں بھی انقلاب آیا

جو عدم سے آ گیا دنیا میں بولی ہنس کے موت — اور لو دو چار دن کے میہماں پیدا ہوئے

برق تھی گویا چمک کر چھپ گئی — تیری مدت اے جوانی دیکھ لی

بھٹک کے راہ سے پیچھے کہیں نہ رہ جاؤ — اٹھو انیس اٹھو کارواں روانہ ہوا

ان اشعار میں آپ گہری سنجیدگی و متانت محسوس کریں گے۔ ان میں زندگی کے تجربات و مشاہدات اس طرح بیان میں آئے ہیں کہ اس دور کی غزل ان سے خالی ہے۔ اس پائے کا ایک شعر بھی ''کلیاتِ ناسخ'' میں نہیں ملے گا۔ انیس کے موضوعاتِ سلام میں پیری و شباب، فنا و بقا، عبرت و احساسِ مرگ، فقیری و تونگری، اخلاقی کلیے، ایثار و صبر، تکبر و انکسار کے ساتھ سماجی شعور کا موضوعی اظہار بھی نمایاں ہے۔ انیس نے اردو زبان کو ایسے اشعار خاصی تعداد میں دیے ہیں جن میں زندگی کا کوئی عام لیکن اچھوتا تجربہ موجود ہے اور اس تجربے کو اس طرح ادا کیا ہے کہ اشعار ضرب المثل بن کر زبان پر چڑھ جاتے ہیں اور یہ اشعار عام طور پر سلام یا رباعیات کے اشعار ہوتے ہیں۔ اب یہ چند شعر اور دیکھیے جن میں انیس نے اپنے فنِ شاعری کی طرف اشارے کیے ہیں:

گھٹا زور مشقِ سخن بڑھ گئی — ضعیفی نے ہم کو جواں کر دیا

مری داد دے اے زمینِ سخن — تجھے بات میں آسماں کر دیا

نظم ہے یا دُرِ شہوار کی لڑیاں انیس — جوہری بھی اس طرح موتی پرو سکتا نہیں

اُٹھ گیا لو شعرِ نو پڑھ کر انیس — کیوں طبیعت کی روانی دیکھ لی

اے سخن نور کا سانچا ہے طبیعت میری — کوئی کاواک بھی مضموں ہو تو ڈھل جائے ابھی

پوچھیے اس سے کہ دردِ آمیز ہو جس کا کلام — بیتِ موزوں کوئی بے خونِ جگر ہوتی نہیں

اللہ کیا نمک ہے کلام انیس میں — دشمن بھی گر پڑھے تو زباں پر مزا رہے

کسی نے تری طرح سے اے انیس　　　عروسِ سخن کو سنوارا نہیں

غلط یہ لفظ، وہ بندش بُری، یہ مضموں سست　　　ہنر عجیب ملا ہے یہ نکتہ چینوں کو

جسے دیکھ کر ہووے مانی کو حیرت　　　وہ تصویر رنگیں بیاں کھینچتے ہیں

ہوا سخن کے سبب شہر شہر میں شہرہ　　　جدھر قلم کی طرح ہم چلے، زباں سے چلے

ان اشعار سے پتا چلتا ہے کہ خود انیس اپنی شاعری میں کن باتوں اور کن پہلوؤں کا خیال رکھتے تھے۔ ایک طرف مشقِ سخن اور ریاض کی اہمیت سامنے آتی ہے اور دوسری طرف انیس موتیوں کی طرح زبان کو سجا کر ایسی لڑیاں بنانے کی بات کرتے ہیں جیسا کوئی دوسرا جوہری (شاعر) نہیں بنا سکتا۔ انیس نے اپنے کلام میں اسی طرح زبان کے استعمال سے عروسِ سخن کو سجایا ہے۔ موزوں و چست لفظوں کی ترتیب و استعمال، محاورہ و روزمرہ کی صحت اور نکھری ستھری معیاری و ٹکسالی زبان کو بیانیہ شاعری میں اس سلیقے و شعور کے ساتھ برتا ہے کہ ان جیسا کوئی دوسرا سامنے نہیں آتا۔ خالص اردو زبان انیس کے ہاں اس طرح استعمال ہوئی ہے کہ زبان کا ایک نیا معیار سامنے آتا ہے۔ انیس کی زبان میں قدامت اور متروکات بہت کم ہیں۔ شاعری ان کے لیے مصوری کا درجہ رکھتی ہے اور یہی فی الواقع ان کے سارے کلام کی منفرد خصوصیت ہے۔ زبان ہی کے باعث انیس کے کلام میں نمک کی تاثیر نے اثر کو بڑھا دیا ہے۔

میر انیس کے ہاں دو قسم کے سلام ملتے ہیں: ایک تحت اللفظ سلام اور دوسرے سلام سوز، جو مخصوص دُھن میں آلاتِ غنا کے بغیر گائے جاتے ہیں۔ میر انیس کے تحت اللفظ سلاموں میں رثائی و مسکی اثر قدرے کم ہے اور غیر مذہبی اشعار کی تعداد خاصی ہے۔ غیر مذہبی اشعار وہ ہیں جو ہم نے اوپر مثالاً درج کیے ہیں۔ سلام سوز میں رثائی رنگ گہرا ہے اور یہ شاعری کے لحاظ سے تحت اللفظ والے سلاموں کے مقابلہ میں قدرے ہلکے ہیں۔ یہی صورت ان کے ''نوحوں'' کی ہے۔ یہ بھی سرتا پا رثائیت میں ڈوبے ہوئے ہیں اور مجلسی ضرورت کے باعث شاعری کا زور اسی مسکی پہلو پر رہتا ہے اور یہ بھی مرثیے سے پہلے مسکی فضا پیدا کرنے کا کام کرتے ہیں۔

انیس کے سلاموں میں بھی، مرثیے کی طرح، کربلا کی عظیم ہستیاں لکھنوی تہذیب کے رنگ میں رنگ کر اس طرح پیش کی گئی ہیں کہ ان میں وہ شجاعت و مردانگی، وہ عزم و استقلال، وہ صبر و شکر نظر نہیں آتا جن سے عظمتیں جنم لیتی ہیں حضرت امام حسین ایک عظیم مقصد کے لیے شہادت پاتے ہیں۔ وہ کسی طرح کمزور نہیں ہیں اور نہ ہو سکتے ہیں۔ وہ عزم و استقلال کا پیکر ہیں۔ جب ہم مرثیوں کی طرح سلاموں میں بھی اس قسم کے شعر پڑھتے یا سنتے ہیں تو ان عظیم ہستیوں کی عظمتوں کے نشان دھندلے پڑنے لگتے ہیں اور وہ کمزور حوصلے اور لکھنوی انداز کے انسان نظر آنے لگتے ہیں۔

دمِ قتل شہ نے کہا شمر سے　　　ترس مجھ پہ او بے حیا چاہیے

اگر کاٹنا ہے گلے کو مرے　　　تو اک بوند پانی دیا چاہیے

یہ سارا عمل، مرثیوں کی طرح، سلاموں میں بھی مکی اثر پیدا کرنے کے لیے کیا جاتا ہے: ع...... دس دن یہ محرم کے ہیں رونے کے لیے ع...... رونے کا مزا ماہِ محرم میں ہے۔ مکی اثر پیدا کرنے کے باعث ''امام مظلوم'' کا تصور پیدا ہوا لیکن ''بین'' کے رنگ نے ان عظیم ہستیوں کی عظمتوں کو مجروح کیا ہے۔ یہ چند شعر اور دیکھیے اور خود سے سوال کیجیے کہ: کیا وہ عظیم ہستیاں اپنے عظیم مقاصد کے ساتھ یہاں نظر آتی ہیں؟

رانڈوں کے منھ چھپانے کو چھوڑیں نہ چادریں　　کیا دشمنی تھی شمر کو آلِ عبا کے ساتھ

کہتی تھی ہاتھ مل کے سکینہ کہ ہے غضب　　دریا پہ کیوں چلی نہ گئی میں چچا کے ساتھ

نانی ٹھنڈائی لاتی تو کہتی تھی فاطمہ　　صحت گئی جہاں سے شہِ کربلا کے ساتھ

جب تلخ زندگی ہو تو کیا زیست کا مزا　　مجھ کو تو کوئی زہر پلا دے دوا کے ساتھ

اس قسم کے بیان سے یہ عظیم ہستیاں عرش سے فرش پر آجاتی ہیں۔ ایک طرف حضرت عباس اپنے گھوڑے کو بھی پانی نہیں پینے دیتے اور خود بھی مشک بھر کے دریا سے پیاسے لوٹ آتے ہیں۔ عطش نے کو دلِ سوزاں میں آگ بھڑکائی / اگر زباں پہ نہ حرفِ سوالِ آب آیا اور دوسری طرف یہ دکھایا جاتا ہے کہ ''امام مظلوم'' عمرِ لعین سے ترس کھانے اور ایک بوند پانی کے لیے کہہ رہے ہیں۔ آج کے قاری یا سامع کا، اس قسم کے بیان سے، اثر قبول کرنا مشکل ہے۔

مطالعۂ شاعری:

رباعیات

جیسا کہ میں نے کہا کہ میر انیس کے وہ اشعار جو زبان زد خاص و عام ہیں، زیادہ تر سلاموں یا رباعیات میں ملتے ہیں۔ دنیا اور زندگی کے بارے میں ان کے خیالات کا اظہار بھی تحت اللفظ سلاموں اور رباعیات میں ہوا ہے۔ انیس نے عام طور پر ضرورتِ مجلس کے لیے رباعیاں کہی ہیں اسی لیے ان کے موضوعات محدود ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے انیس کی رباعیوں کو مرتبِ رباعیات سید محمد عباس نے تین خانوں میں رکھا ہے [۴۶]:

(۱) مذہبی رباعیاں　(۲) اخلاقی رباعیاں　(۳) ذاتی رباعیاں

مذہبی رباعیوں میں وہ رباعیاں شامل ہیں جن میں حمد، نعت، منقبت، واقعاتِ کربلا، اہلِ بیت، آلِ عبا، بین و عزاداری، حبِ حسین، ولایتِ علی اور دوسرے مذہبی موضوعات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اخلاقی رباعیوں میں بے ثباتی دہر، خیالِ مرگ، فنا و بقا، موت و حیات، عذابِ قبر، جاہ و حشم، تکبر و نخوت، تقدیر، عبرت، ہوس، پیری و شباب، شرف آدم، عقبیٰ اور دوسرے ناصحانہ موضوعات کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ ذاتی رباعیوں میں اور ان کی

تعداد کم ہے۔ اپنی شاعری، اپنے مزاج، اپنے حسب نسب، خودداری، صبر و رضا وغیرہ کو موضوعِ رباعی بنایا ہے۔ یہ وہ موضوعات ہیں جن پر اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کے دوسرے شعرا نے بھی رباعیاں کہی ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے ان میں کوئی نیا موضوع نہیں آیا ہے۔ روایتی فکر روایتی موضوع کا اسی طرح اظہار رہی ہے جس طرح روایتی ذہن روایتی موضوعات کو دیکھتا ہے لیکن انیس نے جس تیور، جس لہجے اور رنگینی وحسنِ بیان سے رباعیاں کہی ہیں وہ سب سے الگ و منفرد ہیں۔ سلام و رباعی کی اصناف میں انیس سے ہماری بالمشافہ ملاقات ہو جاتی ہے۔ انیس بحیثیت شاعر بہت بڑے ہیں۔ حسن کلام اور طرز ادا میں وہ بے نظیر و یکتا ہیں۔ فنِ سخن وری اُن کے ہاں کمال درجے پر ہے۔ طرز ادا کے اعتبار سے وہ اردو کے ان بڑے شاعروں میں سے ایک اور نمایاں ہیں جنھوں نے جدید اردو شاعری کو تخلیقی توانائی دی ہے اور اپنے ہم عصر اور آئندہ کے شعرا کو متاثر کیا ہے لیکن ان کے روایتی موضوعات ان کی تخیلی دنیا کو محدود کر دیتے ہیں اور انیس اپنے دور اور اپنے کلچر میں محصور و محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ جو بات میں کہنا چاہتا ہوں اُسے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ ''دعا'' سب مذاہب میں مشترک ہے۔ اگر اس میں خلوص، انہماک، توجہ اور جوش کا ذکر آئے تو سب مذاہب والے متوجہ ہوں گے لیکن اگر مسلمانوں کی طرح ہاتھ اُٹھانے اور صرف نماز پڑھنے کا ذکر ہو تو ''دُعا'' صرف مسلمانوں کی دلچسپی تک محدود ہو کر رہ جائے گی۔ اسی طرح ''شہادت'' ہر مذہب میں اہم ترین چیز ہے لیکن اگر اُسے امام حسین کی مظلومی تک محدود کر دیا جائے تو وہ محدود ہو کر رہ جائے گی۔ میر انیس نے شہادتِ عظمیٰ کو اسی نظر سے دیکھا۔ اردو مرثیے کی صنف کا بھی یہی تقاضا تھا کہ وہ اس اندازِ نظر سے باہر نہ جائیں اسی لیے ان کے مراثی اور اس سے متعلق دوسرے موضوعات ایک زمانے اور ایک فرقے کی شاعری بن کر رہ گئی اور ان کی عظیم تخلیقی صلاحیت پوری طرح استعمال میں آنے سے رہ گئی۔ محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں لکھا ہے کہ ''جب کسی اور شہر میں جانے کا ذکر ہوتا تو دونوں صاحب (انیس و دبیر) یہی فرماتے تھے کہ اس کلام کو اسی شہر کے لوگ سمجھ سکتے ہیں اور کوئی اس کی قدر کیا جانے گا۔ وہ ہماری زبان کے لطف کو کیا سمجھے گا'' [۴۷]۔ میر انیس کے ہاں فن کمال پر ہے مگر فکر روایتی ہے، اس لیے محدود ہے۔ غالب روایتی فکر کے حصار کو توڑ کر باہر نکل جاتے ہیں اسی لیے وہ آفاقی شاعر ہیں۔

فن کا وہ کمال جو انیس کے مرثیوں میں ملتا ہے وہی کمال ان کے سلاموں اور رباعیوں میں نظر آتا ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے وہ مذہبی موضوع میں محصور ہیں لیکن فن کے اعتبار سے وہ بہت بڑے ہیں اور اسی لیے رباعی کی یہ دوبیتیں، غزل کے قطعہ بند اشعار کی طرح، وحدتِ اثر کے ساتھ، ہمارے دلوں میں اُتر جاتی ہیں۔ انیس کی رباعیوں میں تغزل کا رنگ اثر و تاثیر کا جادو جگاتا ہے اور داخلی و خارجی رنگ کا امتزاج رُباعی کو منفرد طرز کرتا ہے۔ لیکن موضوع کی یک رنگی ان کی مجبوری ہے جس کا خود انیس کو بھی احساس ہے:

مداحِ شہِ یثرب و بطحا ہم ہیں　　　　ہر نقص و عیوب سے مبرا ہم ہیں

تعداد کم ہے۔ اپنی شاعری، اپنے مزاج، اپنے حسب نسب، خودداری، صبر و رضا وغیرہ کو موضوعِ رباعی بنایا ہے۔ یہ وہ موضوعات ہیں جن پر اٹھارویں اور انیسویں صدی عیسوی کے دوسرے شعرا نے بھی رباعیاں کہی ہیں۔ موضوعات کے اعتبار سے ان میں کوئی نیا موضوع نہیں آیا ہے۔ روایتی فکر روایتی موضوع کا اسی طرح اظہار رہی ہے جس طرح روایتی ذہن روایتی موضوعات کو دیکھتا ہے لیکن انیس نے جس تیور، جس لہجے اور رنگینی و حسنِ بیان سے رباعیاں کہی ہیں وہ سب سے الگ و منفرد ہیں۔ سلام و رباعی کی اصناف میں انیس سے ہماری بالمشافہ ملاقات ہو جاتی ہے۔ انیس بحیثیت شاعر بہت بڑے ہیں۔ حسن کلام اور طرز ادا میں وہ بے نظیر و یکتا ہیں۔ فنِ سخن وری اُن کے ہاں کمال درجے پر ہے۔ طرز ادا کے اعتبار سے وہ اردو کے ان بڑے شاعروں میں سے ایک اور نمایاں ہیں، جنھوں نے جدید اردو شاعری کو تخلیقی توانائی دی ہے اور اپنے ہم عصر اور آئندہ کے شعرا کو متاثر کیا ہے لیکن ان کے روایتی موضوعات ان کی تخئیلی دنیا کو محدود کر دیتے ہیں اور انیس اپنے دور اور اپنے کلچر میں محصور و محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ جو بات میں کہنا چاہتا ہوں اُسے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ ''دعا'' سب مذاہب میں مشترک ہے۔ اگر اس میں خلوص، انہماک، توجہ اور جوش کا ذکر آئے تو سب مذاہب والے متوجہ ہوں گے لیکن اگر مسلمانوں کی طرح ہاتھ اُٹھانے اور صرف نماز پڑھنے کا ذکر ہو تو ''دُعا'' صرف مسلمانوں کی دلچسپی تک محدود ہو کر رہ جائے گی۔ اسی طرح ''شہادت'' ہر مذہب میں اہم ترین چیز ہے لیکن اگر اُسے امام حسین کی مظلومی تک محدود کر دیا جائے تو وہ محدود ہو کر رہ جائے گی۔ میر انیس نے شہادتِ عظمیٰ کو اسی نظر سے دیکھا۔ اردو مرثیے کی صنف کا بھی یہی تقاضا تھا کہ وہ اس اندازِ نظر سے باہر نہ جائیں اسی لیے ان کے مراثی اور اس سے متعلق دوسرے موضوعات ایک زمانے اور ایک فرقے کی شاعری بن کر رہ گئی اور ان کی عظیم تخلیقی صلاحیت پوری طرح استعمال میں آنے سے رہ گئی۔ محمد حسین آزاد نے ''آبِ حیات'' میں لکھا ہے کہ ''جب کسی اور شہر میں جانے کا ذکر ہوتا تو دونوں صاحب (انیس و دبیر) یہی فرماتے تھے کہ اس کلام کو اسی شہر کے لوگ سمجھ سکتے ہیں اور کوئی اس کی قدر کیا جانے گا۔ وہ ہماری زبان کے لطف کو کیا سمجھے گا'' [۴۷]۔ میر انیس کے ہاں فن کمال پر ہے مگر فکر روایتی ہے، اس لیے محدود ہے۔ غالب روایتی فکر کے حصار کو توڑ کر باہر نکل جاتے ہیں اسی لیے وہ آفاقی شاعر ہیں۔

فن کا وہ کمال جو انیس کے مرثیوں میں ملتا ہے وہی کمال ان کے سلاموں اور رباعیوں میں نظر آتا ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے وہ مذہبی موضوع میں محصور ہیں لیکن فن کے اعتبار سے وہ بہت بڑے ہیں اور اسی لیے رباعی کی یہ دو بیتیں، غزل کے قطعہ بند اشعار کی طرح، وحدتِ اثر کے ساتھ، ہمارے دلوں میں اُتر جاتی ہیں۔ انیس کی رباعیوں میں تغزل کا رنگ اثر و تاثیر کا جادو جگاتا ہے اور داخلی و خارجی رنگ کا امتزاج رُباعی کو منفرد طرز کرتا ہے۔ لیکن موضوع کی یک رنگی ان کی مجبوری ہے جس کا خود انیس کو بھی احساس ہے:

مداحِ شہِ یثرب و بطحا ہم ہیں　　ہر نقص و عیوب سے مبرا ہم ہیں

گو دل میں ہزاروں دُرِ مضموں ہیں مگر　　خاموش بسانِ لبِ دریا ہم ہیں

انیس اپنے طرز ادا اور لہجے سے اپنی رباعی کو بھی ایک نئی چیز بنا دیتے ہیں مثلاً:

گلشن میں پھروں کہ سیرِ صحرا دیکھوں　　یا معدنِ کوہ و دشت و دریا دیکھوں
ہر جا تری قدرت کے ہیں لاکھوں جلوے　　حیراں ہوں کہ دو آنکھوں سے کیا کیا دیکھوں

مر مر کے مسافر نے بسایا ہے تجھے　　رُخ سب سے پھرا کے منہ دکھایا ہے مجھے
کیوں کر نہ لپٹ کے تجھ سے سوؤں اے قبر　　میں نے بھی تو جاں دے کے پایا ہے تجھے

جو شے ہے فنا اسے بقا سمجھا ہے　　جو چیز ہے کم اسے سوا سمجھا ہے
ہے بحرِ جہاں میں عمر مانندِ حباب　　غافل اس زندگی کو کیا سمجھا ہے

دنیا بھی عجب سرائے فانی دیکھی　　ہر چیز یہاں کی آنی جانی دیکھی
جو جا کے نہ آئے وہ جوانی دیکھی　　جو آ کے نہ جائے وہ پیری دیکھی [بڑھاپا دیکھا]

یہی منفرد طرز ادا انیس کا کمالِ فن ہے لیکن ساتھ ہی انھیں یہ بھی احساس ہے کہ ان کا رازِ دل آشکار نہیں ہوا اور وہ شاعری میں پوری طرح ظاہر نہ ہو سکے جس کا اظہار انھوں نے بار بار کیا ہے اور سلام کے ان شعروں میں بھی یہی بات کہی ہے:

مرا رازِ دل آشکارا نہیں　　وہ دریا ہوں جس کا کنارا نہیں
وہ گُل ہوں جدا سب سے ہے جس کا رنگ　　وہ بُو ہوں کہ جو آشکارا نہیں
کسی نے تری طرح سے اے انیس　　عروسِ سخن کو سنوارا نہیں

لسانی مطالعہ:

شیخ امام بخش ناسخ نے اصلاحِ زبان کی جو تحریک شروع کی تھی اور جسے ان کے شاگردوں خصوصاً علی اوسط رشک نے پھیلایا، اگر اس معیار سے انیس کے کلام کا مطالعہ کیا جائے تو اس میں اعلانِ نون کی غلطیاں ملیں گی۔ جن الفاظ میں اعلانِ نون نہیں ہونا چاہیے وہاں انیس کے ہاں آیا ہے اور جہاں ہونا چاہیے وہاں نہیں آیا لیکن اس طرح کا استعمال مرزا غالب کے کلام ہی میں نہیں بلکہ ہم عصر شعرائے دہلی کے کثرت سے ملے گا۔ اگر زبان و بیان میں اس قسم کی سختیاں برقرار رکھی جائیں گی تو پھر طویل نظمیں (اردو مرثیہ طویل نظم ہے) لکھنا دشوار ہو جائے گا۔ مولانا شبلی نعمانی نے لکھا ہے کہ ''کلام کی وسعت کے لیے یہ سختیاں اُٹھا دینی چاہئیں۔

شاعری سے وصل و ہجر کے سوا اور بھی کام لینے ہیں اور وہ بغیر اس کے نہیں ہو سکتا کہ قافیے میں وسعت پیدا کی جائے ورنہ شاید یورپ کی طرح سرے سے قافیے سے دست بردار ہونا پڑے گا" [۴۸] اور آنے والے زمانے نے دیکھا کہ ہماری شاعری میں یہی ہوا۔ زبان پر بے جا پابندیاں تخلیقی قوت کو لگام دیتی ہیں۔ عبدالغفور خاں نساخ نے انیس و دبیر کے کلام سے زبان و بیان کی غلطیاں نکالی ہیں جن کا جائزہ ہم نساخ کے مطالعے میں ان کی تالیف "انتخابِ نقص" کے ذیل میں جلد سوم میں لے چکے ہیں۔

انیس نے کئی مقامات پر ساکن حرف کو متحرک باندھا ہے مثلاً ع...... ناگاہ بجا فوج عدو میں طَبَلِ جنگ۔ صحیح تلفظ طَبْل ہے۔ انیس کا ایک مصرع ہے: ہو مغفرت خلیق کی یارب ذوالکرام۔ اس میں "ذوالکرام" مہمل لفظ ہے [۴۹]۔ انیس نے کئی جگہ قافیے غلط باندھ دیے ہیں مثلاً یہ شعر دیکھیے:

گویا کہ تھا شبیہہ الم سر بسر نشاں ڈوبا تھا خوں سے پنجۂ پرنور اور نشاں [۵۰]

واللہ اس سے زور عیاں لاتعد ہوا قتل اس کے ہاتھ سے عمر عبدود ہوا [۵۱]

پہلے شعر میں انیس نے "سربسر" کا قافیہ "اور" باندھا ہے جو کسی طرح صحیح نہیں۔ دوسرے شعر میں "لاتعد" کا قافیہ "عبدود" باندھا ہے جو درست نہیں۔ شبلی نعمانی نے انھیں انیس کی توسیعاتِ شعری میں شمار کیا ہے۔

نساخ نے شایگاں قافیوں کی مثال میں انیس کے کئی شعر نقل کیے ہیں۔ شایگاں قافیے ان یکساں قافیوں کو کہتے ہیں جن کو ایک ہی بند کے دو مصرعوں میں دوبارہ باندھ دیا گیا ہو جیسے انیس نے "شہِ مرداں" کو دوبار باندھا ہے [۵۲]۔

نساخ نے شایگاں قافیوں کی مثال میں انیس کے بہت سے شعر نقل کیے ہیں لیکن شبلی نعمانی کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ طویل نظم میں قافیے کی اس قدر سختی ممکن نہیں ہو سکتی۔

اسی طرح انیس کے روزمرہ و محاورہ کی غلطیاں بھی نساخ نے "انتخابِ نقص" میں درج کی ہیں مثلاً:

- بت توڑ کے کعبہ کو صفا کر دیا کس نے : "صفا کر دیا" کے بجائے "صاف کر دیا" چاہیے۔
- برخاست کی چراغوں کو پروانگی ہوئی : "پروانگی" غلط ہے۔
- جو حرف قراں کا ہے وہ ہے لائق تعظیم : "قرآن" بروزن فعلان ہے یعنی "قرآن"۔
- گرتے ہیں طیورانِ ہوا کھولے ہوئے پر : طائر کی جمع طیور ہے۔ (یہ ایجادِ انیس ہے)۔
- جو خوبیاں کہ چاہئیں وہ سب حصول ہیں : "حصول" کے بجائے حاصل چاہیے۔
- کمتی نہیں پانی کی سلامت رہیں عباس : کمتی ارذال کی زبان ہے بمعنی "کمی"

شبلی نعمانی کی رائے یہ ہے کہ "قادرالکلام شعرا کو اس جرم سے بری رکھنا چاہیے" [۵۳]۔

"موازنہ انیس و دبیر" میں شبلی نے الفاظ کی غلطیوں کے سوا معنوی حیثیت سے بھی بہت سی مثالیں

دی ہیں جہاں رعایتِ لفظی سے، جو اہلِ لکھنؤ کا پسندیدہ رنگ ہے، بیانِ کلام مجروح ہوا ہے۔ شبلی نے لکھا ہے کہ اس قسم کے ''عیوب لازمۂ انسانی ہیں اور کسی بشر کا کلام ان سے پاک نہیں ہو سکتا'' [۵۴]۔

میر انیس کی زبان کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر خلیق اور میر ضمیر کی زبان سے انیس کی زبان نہ صرف بہت آگے بڑھی ہے بلکہ جدید دور کی زبان سے آملی ہے۔ انیس کی زبان اسی لیے اردو زبان کی قوتِ اظہار کا ایک نیا معیار بن گئی ہے۔ وہ الفاظ بھی جو آج متروک ہو گئے ہیں، ان کی تعداد بھی بہت کم ہے مثلاً:

تلک (تک)	:	ع...... طے شام تلک ہو گی کہیں آج کی منزل
	:	ع...... تھانا کے تلک شہر کے اک شورِ قیامت
موئے (مرے)	:	ع...... چتون سے عیاں تھا کہ چلیں آپ موئے ہم
ہووے (ہو)	:	ع...... لفظ بھی چست ہو، مضمون بھی عالی ہووے
	:	ع...... جسے دیکھ کر ہووے مانی کو حیرت
ہوئے گا (ہوگا)	:	ع...... بس کھل گیا نہ طور صفائی کا ہوئے گا
	:	ع...... اب کل سے بند و بست لڑائی کا ہوئے گا
یاں (یہاں)	:	ع...... اب یاں کی زباں اور فلک اور ہوا

میر انیس و مرزا دبیر اردو مرثیے کے نقطۂ عروج و کمال کے جڑواں بچے ہیں لیکن رنگ و مزاج میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ دونوں کا نام ایک ساتھ آتا ہے اور آئندہ بھی اسی طرح آتا رہے گا۔ دونوں تقریباً تین مہینے کے آگے پیچھے دنیا سے رخصت ہوئے۔ دبیر نے انیس کی تاریخ وفات کہی جو انیس کی لوحِ مزار کے کتبے پر کندہ ہے۔ آغا حجو شرف نے جڑواں تاریخ وفات کہی جس میں ایک مصرع سے دونوں کا سال وفات نکلتا ہے:

دو داغ دونوں کے سنِ رحلت میں اے شرف　　　''ہے ہے غمِ انیس میں''، ''غم ہے دبیر کا''

''ہے ہے غمِ انیس میں'' سے ۱۲۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں اور ''غم ہے دبیر کا'' سے ۱۲۹۲ھ برآمد ہوتے ہیں۔ لیکن اس سے پہلے کہ ہم مرزا دبیر کے مراثی و کلام کا مطالعہ کریں اس اہم تاریخی بحث کو بھی دیکھتے چلیں جس نے اپنے دور میں وہ گرمی پیدا کی جو آج تک جاری ہے۔ یہ بحث مراثی کو انگریزی اور دوسرے عالمی ادب کے معیارات سے جانچنے کی وجہ سے پیدا ہوئی تھی۔

حواشی:

[۱] یادگار انیس، امیر احمد علوی، ص ۶۶، انوار المطابع لکھنؤ ۱۳۴۴ھ

[۲] موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۱۶، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۳] اودھ میں اردو مرثیے کی ارتقا، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۵۶۹، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۴] روح انیس، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۲

[۵] اس قطعہ کے پانچ شعر ادیب نے ''انیسیات'' مطبوعہ اتر پردیش اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۱ء میں ص ۱۰۰ پر دیے ہیں اور چار شعر اکبر حیدری کاشمیری نے بحولہ بالا ''اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا'' میں ص ۵۷۹ پر دیے ہیں۔

[۶] پہلے مصرع کے سر آہ کے الف کا ایک دوسرے مصرع کے ۱۲۹۲ھ سے نکالنے پر ۱۲۹۲-۱=۱۲۹۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔

[۷] یادگار انیس، امیر احمد علوی، ص ۱۱۲، لکھنؤ ۱۳۴۴ھ

[۸] اودھ میں اُردو مرثیے کا ارتقا، ص ۵۸۳-۵۸۴، بحولہ بالا

[۹] یادگار انیس، امیر احمد علوی، ص ۷۱، لکھنؤ ۱۳۴۴ھ

[۱۰] یادگار انیس، امیر احمد علوی، ص ۶۸، بحولہ بالا

[۱۱] ایضاً ص ۶۹

[۱۲] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول ص ۳۹۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۳] یادگار انیس، ص ۷۴-۷۵، بحولہ بالا

[۱۴] اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا، اکبر حیدری کاشمیری، ص ۵۷۶، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۱۵] یادگار انیس، ص ۷۵، بحولہ بالا

[۱۶] انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۸۱، لکھنؤ (دوسری بار) ۱۹۸۱ء

[۱۷] ایضاً ص ۲۰۷

[۱۸] ایضاً

[۱۹] ایضاً ص ۲۰۷

[۲۰] ایضاً ص ۲۰۷-۲۰۸

[۲۱] ایضاً ص ۱۹

[۲۲] ایضاً ص ۸۲

[۲۳] انیسیات، ص ۲۰۷-۲۰۸، بحولہ بالا

[۲۴] یادگار انیس، امیر احمد علوی، ص ۹۵، لکھنؤ ۱۳۴۴ھ

[۲۵] ایضاً ص ۹۵-۹۶

[۲۶] ایضاً ص ۹۷

[۲۷] موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۷۵، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۲۸] یادگارِ انیس، ص ۹۸ بحولہ بالا

[۲۹] ایضاً، ص ۱۰۰

[۳۰] انیسیات، ص ۵۲ بحولہ بالا

[۳۱] ایضاً، ص ۴۴ بحولہ بالا

[۳۲] مرثیہ خوانی کا فن، نیر مسعود، ص ۳۳، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور ۱۹۸۹ء

[۳۳] گلستانِ سخن، مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، جلد اول، ص ۲۸۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۳۴] خوش معرکۂ زیبا، جلد اول، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۳۹۹–۴۰۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۳۵] یادگارِ انیس، ص ۸۱–۸۲ بحولہ بالا

[۳۶] ایضاً، ص ۱۰۴ بحولہ بالا

[۳۷] انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۲۰۸، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۳۸] آبِ حیات، محمد حسین آزاد بارہ ہم، ص ۵۳۹، آزاد بک ڈپو لاہور، سن ندارد

[۳۹] ایضاً

[۴۰] تاریخ مرثیہ گوئی، حامد حسن قادری، ص ۹۴، اردو مرکز لاہور ۱۹۶۴ء

[۴۱] یادگارِ انیس، ص ۱۰۰ بحولہ بالا

[۴۲] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۳۷–۶۴، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ ۱۹۶۴ء

[۴۳] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۵۳۶، آزاد بک ڈپو لاہور، بارہ ہم، سن ندارد

[۴۴] انیس کے سلام، مرتبہ علی جواد زیدی، مقدمہ ص ۲۱–۳۶، دہلی ۱۹۸۱ء

[۴۵] ایضاً، ص ۲۵

[۴۶] رباعیاتِ انیس، مرتبہ سید محمد عباس، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۸ء

[۴۷] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۵۳۶، بارہ ہم، آزاد بک ڈپو، لاہور، سن ندارد

[۴۸] موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۲۵–۲۲۴، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۴۹] ایضاً، ص ۲۲۶

[۵۰] ایضاً، ص ۲۴۴

[۵۱] ایضاً، ص ۲۲۷

[۵۲] ایضاً، ص ۲۲۲

[۵۳] ایضاً، ص ۲۲۸

[۵۴] ایضاً، ص ۲۳۰

میر انیس کے کلام پر بحثیں

امداد امام اثر سے ڈاکٹر احسن فاروقی تک

(۲)

اس بحث کا باقاعدہ آغاز سید امداد امام اثر (متوفی ۱۹۳۴ء)[۱] کی تصنیف ''کشف الحقائق'' [۲] سے ہوا جس میں میر انیس کی شاعری پر لکھتے ہوئے انھوں نے کہا کہ ''انگریزی میں رزمی شاعری کو ایپک پوئٹری اور رزمی شاعر کو ایپک پوئیٹ کہتے ہیں پس میر صاحب (میر انیس) اصطلاح انگریزی کے مطابق ایک ایپک پوئیٹ تھے...... تین شعرائے نامی یعنی ہومر، ورجل اور فردوسی میں ابوالشعرا ہومر ہی ہے جس کے ساتھ میر صاحب کا موازنہ صورت رکھتا ہے، ورنہ ورجل جو ہومر کا متبع ہے میر انیس کا ہرگز ہم پلہ قرار نہیں دیا جاسکتا اور نہ اس میں ہم پایگی کا استحقاق فردوسی کو حاصل ہے۔ میر صاحب کو فردوسیِ ہند کہنا بے شک میر صاحب کی ایک بڑی ناقدرشناسی ہے...... میرے خیال میں ہومر ایک بڑا رزمی شاعر تھا لیکن اگر ہومر سیر تھا تو میر صاحب سوا سیر تھے۔ اس افزونی کی وجہ یا یہ تھی کہ میر صاحب خود نفسِ قوتِ شاعری میں ہومر سے زیادہ تھے یا یہ کہ میر صاحب کو سبجیکٹ (Subject) یعنی شاعری کا موضوع ایک ایسا واقعۂ بزرگ ہاتھ لگا ہے جس کا جواب دنیا میں نظر نہیں آتا ہے...... شاہزادہ ٹرائی کا قصہ ناپاک قصہ ہے اور ہرگونہ قابلِ نفرین ہے۔ یہ ہومر ہی کی قابلیتِ شاعری تھی جس نے اسے قابلِ توجہ بنا دیا ہے...... برخلاف اس کے کربلا کا معاملہ ہے کہ نہایت اعلیٰ درجہ کے امورِ دین، اخلاقی امور، تدبیر المنزل اور امورِ سیاستِ مدن وغیرہ پر مشتمل ہے...... جس سے کہا جاسکتا ہے...... کہ یہ امر میر صاحب کے مرجح سمجھے جانے کا ایک بڑا سبب دکھائی دیتا ہے مگر نفسِ شاعری کے اعتبار سے بھی راقم کی دانست میں میر صاحب کی کیریکٹر نگاری ہومر کی کیریکٹر نگاری سے بڑھی معلوم ہوتی ہے...... ایسی صورت میں شاعر ہونے کی حیثیت سے میر انیس ہومر پر فوقیت رکھتے ہیں...... کوئی شک نہیں کہ میر صاحب نے رزمی شاعری کا خاتمہ کردیا ہے...... لاریب ہومر کی کیریکٹر نگاری بہت اعلیٰ درجہ کی ہے اور ایسی ہی ہے کہ اس کی کیریکٹر نگاری کی بنیاد پر ڈراما جیسی صنفِ شاعری کا ایجاد ظہور میں آیا...... میر صاحب کے کیریکٹرس وہ اشخاص گرامی ہیں جو واقعۂ کربلا سے تعلق رکھتے ہیں'' [۳] اس کے بعد امداد امام اثر ملٹن کے تصورِ شیطان کے بارے میں کہتے ہیں کہ ملٹن کی کتاب کے ''بعض معاملات روحانیہ کچھ ایسی بدترکیبی سے حوالۂ قلم ہوئے ہیں کہ دل میں عظمت پیدا کرنے کے عوض طبیعت کو اُن سے تنفر پیدا ہوتا ہے۔ یہ بیانات عزت و جبروت

خداوندی کے کم کردینے والے...... بے حد محقر اور مضحک بھی دکھائی دیتے ہیں۔ برخلاف اس کے میر صاحب کے بیانات ہیں جن سے خدائے تعالیٰ کی تمجید و تقدیس کی ایسی شکل قائم ہوتی ہے کہ شانِ کبریائی پیشِ نظر ہوجاتی ہے'' [۴] اسی نقطۂ نظر سے امداد امام اثر نے میر انیس کی رزم کا تجزیہ کرکے دکھایا ہے کہ وہ ہر اعتبار سے ہومر وغیرہ سے بڑھے ہوئے ہیں۔

اسی طرح حقیقت نگاری اور کردار نگاری کا میدان ہے اور اس سے ایک نظریۂ حیات بھی سامنے آتا ہے اس لیے میر انیس کو بھی حقیقت نگار، انسانی نفسیات کا ماہر اور مفکر کہہ دینا کا راستہ بھی کھل گیا۔ پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں کہ: ''انیس ایک مخصوص نقطۂ نظر سے حقیقت نگاری کی طرف مائل تھے اور ان کا پابندیوں کے باوجود، جو ایک مخصوص عقیدے کی وجہ سے ان پر عائد ہوتی تھیں انھوں نے واقعات اور مناظر، کردار اور جذبات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ اکثر و بیشتر حقائق سے قریب ہی رہتے ہیں۔ وہ جہاں ایک طرف پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کو کمالِ فن سمجھتے تھے وہاں اس کا احساس بھی رکھتے تھے کہ ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد اور جس شخص کو اس بات کا احساس ہو کہ جو بات جیسے کہے جانے کی ہے اور جس جگہ کہے جانے کی ہے، اسی طرح اور وہیں کہی جائے، اس کے حقیقت پسند ہونے میں کسی قسم کا شک نہیں ہوسکتا۔ میر انیس کو حقیقت نگار کہہ کر میں نے اپنے سر ایک بڑی ذمہ داری لے لی ہے'' [۵] لیکن یہاں احتشام حسین صاحب نے یہ واضح نہیں کیا کہ حقیقت اور حقائق مرثیوں میں کہاں سے آئے اور پھر پورا بند چھوڑ کر صرف اس مصرع سے کہ ؏...... اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں، حقیقت پسندی نکالنا یقیناً ایک غیر منطقی بات ہے جب کہ میر انیس اس بند میں صرف طرز کی بات کررہے ہیں۔

اس بحث میں عقیدے کی گرمی سے عظمتوں کا فیصلہ کیا گیا ہے۔ یہ نقطۂ نظر اہلِ عقیدہ میں بہت مقبول ہوا اور بہت سے اہلِ قلم نے میر انیس کو رزمیہ شاعری اور کردار نگاری میں سب سے بلند مقام دیا۔ پھر یہ دروازہ جب اور کھلا تو میر انیس کے کلام میں ڈرامائی عنصر تلاش کیا گیا ''بزم'' کے مناظر میں ان کے مکالموں کو ڈرامائی مکالمے کہا گیا۔ ایپک اور ٹریجیڈی کی بحثیں سامنے آئیں۔ میر انیس کا مقابلہ شیکسپیئر سے کیا گیا۔ نفسیات نگاری و جذبات نگاری میں میر انیس کو شیکسپیئر پر ترجیح دی گئی۔ میر انیس کو مبصرِ حیات اور حقیقت نگار کہا گیا۔ انھیں مفکر شاعر بھی کہا گیا۔ یہ نقطۂ نظر آج تک کتابوں اور تنقیدی مضامین میں عام ہے۔ ۱۹۴۸ء-۱۹۴۹ء میں ماہنامہ نگار لکھنؤ میں ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کا مضمون کئی قسطوں میں شائع ہوا [۶]۔ جس میں انھوں نے ان سب باتوں کو چیلنج کیا اور کہا کہ یہ سب باتیں انگریزی ادب کو نا سمجھنے کی وجہ سے پیدا ہوئی ہیں۔ اس پر ایک ہنگامہ برپا ہوگیا۔ اس کے جواب میں اثر لکھنوی نے اپنا مضمون نگار لکھنؤ ہی میں شائع کیا جو بعد میں ''انیس کی مرثیہ نگاری'' [۷] کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوا جس میں اثر لکھنوی کے چار جوابی مضامین شامل ہیں۔ اثر لکھنوی کے یہ مضمون، انجمن اربابِ ذوق لکھنؤ میں، نقادوں کو جمع کرکے جہاں ڈاکٹر

احسن فاروقی کو خاص طور سے بلایا گیا تھا، پڑھ کر سنایا گیا اور کہا گیا کہ "اب فاروقی صاحب اپنے گریبان میں منھ ڈالیں" [۸] ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا کہ "جب ڈاکٹر صفدر حسین نے اپنا مقالہ انھیں مطالعہ کے لیے دیا تو معلوم ہوا کہ عرصہ ہوا میری رائے کو بالکل رد کر کے خاک میں ملا دیا گیا ہے...... ڈاکٹر صفدر کے مقالے نے مجھ پر واضح کر دیا کہ میری تصنیف نے نقادوں پر کافی اثر کیا مگر ان کے مرغے کی ایک ہی ٹانگ رہی۔ ایپک کی یہ تعریف کہ وہ ایک سبلائم ہستی کے بابت ہوتی ہے، بنیاد مان کر یہ ثابت کیا گیا کہ امام حسین سبلائم ہستی ہیں اس لیے مرثیہ ایپک ہے۔ وکالت اور منشی گیری اس سے آگے کیا جا سکتی ہے؟ میری یہ رائے کہ مراثی انیس میں ایپک سبلی مٹی (Epic Sublimity) نہیں ہے اٹل ہے اور اٹل رہے گی" [۹]۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے یہ بھی لکھا کہ "ہمارا مقصد میر انیس کو انھیں کے اصول سے جانچنا ہے اور ان لوگوں کی غلطی ظاہر کرنا ہے جو خواہ مرثیے میں مذہبی غلو یا بے جا طرف داری کے تحت یورپی شاعری کے اصول پر اس کو جانچتے ہیں" [۱۰] میں نے طے کیا کہ میر انیس کا مطالعہ یوں کروں کہ ان کا انفرادی فن نمایاں ہو" [۱۱] ڈاکٹر احسن فاروقی کی تصنیف "مرثیہ نگاری اور میر انیس" کی ذیلی سرخی یہ ہے: جس میں جدید اصولِ نقد کو سامنے رکھ کر مرثیہ نگاری پر عموماً اور میر انیس کے فن پر خصوصاً نئے زاویے سے روشنی ڈالی گئی ہے"۔

اس ساری بحث کے مطالعے سے تین سوالات سامنے آتے ہیں:

(۱) کیا بزم کے مناظر میں جو بات چیت ہے اسے ڈرامائی مکالمہ کہا جا سکتا ہے اور کیا نفسیات نگاری اور جذبات نگاری کو دیکھ کر اسے کردار نگاری کہا جا سکتا ہے؟

(۲) کیا رزم کے رسوم برتنے سے مرثیہ ایپک کے دائرے میں آ جاتا ہے اور کیا وہ علویت و عظمت جو ایپک یا ٹریجیڈی میں ملتی ہے، انیس کے مرثیوں میں موجود ہے۔

(۳) کیا ان سب باتوں کو یکجا کر کے دیکھنے سے میر انیس کو مبصرِ حیات، حقیقت نگار اور مفکر کہا جا سکتا ہے۔

پہلے سوال کا جواب ڈاکٹر احسن فاروقی کے ہاں یہ ملتا ہے کہ دو آدمی یا چند آدمی مرثیے میں باتیں ضرور کر رہے ہیں مگر ان باتوں سے یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ان کا موقع یا محل کیا ہے مثلاً کربلا میں ایک ہنگامی عالم تھا۔ امام حسین کے سب ساتھی طے کر چکے تھے کہ لڑ کر جان دینا ہے۔ اس لیے اگر ہر ایک ساتھی کو امام سے رخصت طلب کرنے کا موقع بھی ملا تھا تو ڈرامائی تصور اس بات کا متقضی تھا کہ ہنگامی صورت حال کا خیال ضرور رہے۔ مرثیوں میں رخصت طلب کرتے وقت سماں یہ دکھایا جاتا ہے کہ حضرت عباس اور حضرت عون و محمد کچھ عجب طرح کی باتیں کر رہے ہیں جن کا نہ یہ وقت ہے اور نہ موقع۔ امام حسین حضرت عباس کو اجازت نہیں دیتے۔ حضرت زینب انھیں روک رہی ہیں اور ایسی باتیں کر رہی ہیں جیسے کہ میدان جنگ میں شہادت کے لیے جانا کوئی خاص اہمیت ہی نہیں رکھتا۔ یہاں قسمیں دلائی جا رہی ہیں۔ صدقہ تصدق کیا جا رہا ہے۔ زبان سے

ایسے کلمات نکل رہے ہیں جو سارے معاملے کو مضحک بنا رہے ہیں اور پھر ساری تکرار بے جا ہے کیوں کہ آخر کار اجازت ضرور ملتی ہے۔ واقعہ کا خاتمہ پہلے سے معلوم ہے لہٰذا تجسس کا اثر پیدا ہونے کا سوال نہیں اٹھتا۔ پھر کوئی فرد ایسی بات نہیں کہتا جو اس کی مخصوص یا انفرادی بات ہو۔ اس لیے اسی کا کردار کا کوئی اثر قائم نہیں ہوتا۔ اگر میر انیس حضرت عباس کی طلبِ رخصت کو ڈرامائی حالت (Situation) کی طرح دیکھتے تو حضرت عباس کا اشارے اور کنایے سے کہنا کہ وہ بہنوں اور بھاوجوں کے سامنے خجل ہیں، کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اسی طرح دورانِ گفتگو حضرت امام حسین کا خود رضا طلب کرنے لگنا، یقیناً بے موقع و بے محل ہے۔ امام حسین اجازتِ جنگ دے کر خیمے میں آتے ہیں۔ حضرت زینب دونوں بھائیوں کے استقبال کے لیے خیمے کی ڈیوڑھی تک پہنچ جاتی ہیں۔ دونوں کی بلائیں لے کر دعائیں دیتی ہیں۔ امام حسین انھیں اطلاع دیتے ہیں کہ حضرت عباس ان کی رضا مانگ رہے ہیں۔ یہ سن کر حضرت زینب یہ عجیب بات کہتی ہیں:

اس وقت میں عباس تمھیں چھوڑیں گے تنہا		ہے درپئے آزار و جفا لشکرِ اعدا

یہاں یہ محسوس نہیں ہوتا کہ حضرت عباس امام حسین پر جان فدا کرنے جا رہے ہیں بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ تنہا چھوڑ کر کہیں اور جا رہے ہیں۔ پھر حضرت امام حسین حضرت زینب سے حضرت عباس کو سمجھانے کی تاکید کرتے ہیں۔ اس سارے معاملے میں یہ بھی فراموش کر دیا جاتا ہے کہ کون کس مقام پر ہے۔ کبھی محسوس ہوتا ہے کہ قریب اور آمنے سامنے ہیں، کبھی معلوم ہوتا ہے کہ حضرت عباس اور حضرت امام حسین دور دور ہیں اور حضرت زینب معلوم ہوتا ہے کہ ایک گھر سے دوسرے گھر میں جا رہی ہیں:

یہ کہہ کے گئی شہ کے قریں زینبِ بے پر		عباس بھی ہمراہ تھے بہوڑائے ہوئے سر
حضرت نے اشارہ لیا کیوں کیا ہو خواہر		کی عرض نہیں مانتے عباسِ دلاور
سمجھاتی ہوں جب میں تو یہ گرتے ہیں قدم پر		منظور ہے صدقے ہوں شہنشاہِ امم پر

غرض کہ کہیں وہ سین (منظر) نہیں بنتے جن میں ربط اور افراد کا تاثر ہو۔ رخصت ایک رسم ہے جسے فرضی طریقے پر ادا کر دیا گیا ہے۔ میر انیس کو نفسیات اور کردار سے کوئی سروکار معلوم نہیں ہوتا۔ کسی چیز کے لیے ہٹ یا ضد کرنے کی عام سی باتیں جو اہلِ لکھنؤ کرتے تھے وہ سامنے آ جاتی ہیں۔ ڈرامائی تخیل کا سوال نہ میر صاحب کے ہاں تھا اور نہ ان کے سامعین کے ہاں تھا۔ اپنی زندگی سے وابستہ کچھ بے ربط اشاروں سے ہی مجلسیوں کے دل بھر آتے تھے اور اس طرح مرثیے کا مقصد پورا ہو جاتا تھا۔ اگر ان افراد کے جذبات کا مطالعہ کیجیے تو پست جذباتیت سامنے آتی ہے جس کے بغیر رونا آنا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہاں شاعری میں تذکیۂ نفس (Catharsis) کا اثر نہیں ہے بلکہ خطابت کا اثر ہے۔ مولانا شبلی غزل میں جذبات کی پستی اور بلندی کا اندازہ تو لگا سکتے تھے مگر نفسیات سے وہ بھی واقف نہیں تھے اس لیے یہ نہ دیکھ سکے کہ میر انیس کے مرثیوں کی جذباتیت اس لیے سنسنی خیز ہے تا کہ وہ مشتعل ہو کر بین کر کے ثواب حاصل کریں۔ غرض یہاں جذبات نگاری بھی اچھے

ڈرامے کے دائرے میں نہیں آتی مثلاً میر انیس مرثیے میں اپنے مقصد (بین) تک پہنچ کر کہتے ہیں:

پیٹو سروں کو ہوتا ہے اب مرثیہ تمام　　لپٹو ضریح پاک سے کہہ کہہ کے یا امام
رخصت طلب ہے باپ سے اکبر سالالہ فام　　خاموش ہیں حسین نہیں کرتے کچھ کلام
مقتولِ ظلم وجور ہے اب جانِ فاطمہ　　ہوتا ہے سخن کا کوئی دم میں خاتمہ

ایک تو مرثیوں میں اتنا بھی منطقی ربط نہیں ہے جتنا ہر پست سے پست ڈرامے میں ہوتا ہے اور اگر اسے ڈراما مان لیا جائے تو یہ اس پست ڈرامے تک پہنچتا ہے جس کا شمار ادب میں نہیں ہوسکتا۔ یہاں اس بات پر زور دینا ضروری ہے کہ مرثیوں میں المیہ ڈرامے کا تذکیاتی اثر ہو ہی نہیں سکتا۔ ارسطو کہتا ہے کہ ٹریجیڈی کے کردار کو کامل نیک نہیں ہونا چاہیے ورنہ ان کی موت سے نیکی پر حرف آئے گا اور نہ اسے کامل بد ہونا چاہیے، نہیں تو ان کا خاتمہ ان کی صحیح سزا کا احساس پیدا کرے گا۔ حضراتِ مرثیہ کو کسی کمزوری یا گناہ سے وابستہ کرنے کا سوال ہی نہیں ہوسکتا۔ ٹریجیڈی میں ہیرو کی کوئی ایک کمزوری یا برائی (Tragic Trait) اس کے زوال کا باعث ہوتی ہے اور اس زوال سے اس برائی کی طرف نگاہ جاتی ہے اور اس برائی کا تذکیہ ہوتا ہے مثلاً شیکسپیئر کے ڈرامے کے کردار میکبتھ کی خامی اس کی حد سے بڑھی ہوئی ہوسِ خواہش (Ambition) ہے۔ اس کے المیہ سے جو خوف ہمارے اندر پیدا ہوتا ہے وہ ہوسِ خواہش کے میلانِ طبع کا تذکیہ کرتا ہے۔ مرثیے میں کردار نہیں بلکہ ممدوحین ہوتے ہیں۔ کردار نگاری اور مدح ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ ان کو ملا کر ایک کرنے کا عمل اس جذبے کا نتیجہ ہے کہ اپنے مذہب کی شاعری میں ہر وہ خصوصیت بتائی جائے جو قابلِ وقعت گنی جاتی ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی کہتے ہیں یہ دیکھ کہ شیکسپیئر کی سب سے اہم صفت نفسیات نگاری ہے اور اپنے کرداروں کی بنا پر وہ دنیا کا سب سے بڑا شاعر مانا جاتا ہے، احتشام حسین نے یہی بات میر انیس سے منسوب کردی اور لکھا کہ مری انیس کی شاعری کا وہ پہلو جس میں دنیا کے بہت کم شاعران کے مدمقابل قرار دیے جاسکتے ہیں، وہ ان کی انسانی نفسیات سے واقفیت اور اس کی مصوری ہے۔ اس میں محاکاتی شاعری، جذبات نگاری، اجتماعی مواقع کی ہل چل اور ان کی مرقع کشی اور انفرادی کش مکش کے مناظر اور ان کی مصوری تمام چیزیں شامل ہیں'' [۱۳] فاروقی صاحب لکھتے ہیں کہ احتشام حسین صاحب کے ایک شاگرد نے ایک پورا مقالہ لکھا جس میں شیکسپیئر کے ڈرامے کنگ جون سے ہیوبرٹ (Hubert) جلاد کے کردار کو اٹھایا اور اس کا مقابلہ حارث سے کیا اور بتایا کہ ہیوبرٹ پرنس آرتھر کی معصومیت پر رحم کھا کر اس کے قتل سے باز آتا ہے، اس لیے جلاد کی حیثیت سے وہ ناکام ہے اور اس طرح جلاد پیش کرنے میں میر انیس شیکسپیئر سے آگے ہیں۔ ایسی بحثوں اور اُن سے نتیجہ نکالنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ لوگ ڈرامائی کردار نگاری اور مصوری میں فرق نہیں کرسکتے۔ ہیوبرٹ کا آرتھر کو نہ مارنا تاریخی بات ہے۔ شیکسپیئر کوئی فرضی نہیں بلکہ حقیقی فرد کو سامنے لاتا ہے جو پیشے کے اعتبار سے بادشاہ کا جلاد ہے اور وہ یہ دکھاتا ہے کہ شقی القلب انسان بھی معصومیت سے مرعوب ہوسکتا ہے۔ یہ

ہیوبرٹ کی بحیثیت جلاد انفرادیت ہے اور اسی انفرادیت کو سامنے لانا ڈراما نگاری کا فن ہے۔ برخلاف اس کے حارث کوئی فرد نہیں ہے۔ ہر جلاد میں جو صفات ہونا چاہئیں وہ اس میں موجود ہیں۔ وہ جلاد کی فرضی تصویر ہے۔ حقیقی صرف اتنی ہے کہ جو ہر جلاد کرے گا وہ اسے کرتے دکھایا گیا ہے۔ پھر بڑی خاص بات یہ ہے کہ ڈرامے میں حرکات وسکنات ایکٹنگ سے تعلق رکھتے ہیں اور ڈراما نگار صرف کرداروں کی ذہنی حالت کو سامنے لاتا ہے۔ چنانچہ ڈرامے کے مکالمے سے چہرے کی حالت، داڑھی کے بل کھڑے ہونا اور وہ سب حرکتیں جو حارث کرتا ہے، نمایاں نہیں ہوتیں۔ تصویر بنانے والے کے لیے یہی اہم ہیں اور میر انیس ان ہی کو سامنے لاتے ہیں۔ ان میں ڈرامائی رجحان بالکل نہیں ہے۔ سارا رجحان تصویر کشی کی طرف ہے۔ یہ سب باتیں لکھ کر ڈاکٹر فاروقی نے سوال اٹھایا ہے کہ کیا کوئی کوشش ہوسکتی ہے کہ انیس کی شاعری کے انفرادی اثر اور اس کی مخصوص خصوصیات کا جائزہ لیا جائے تا کہ ان کی اصل بڑائی سامنے آسکے۔

اب دوسرے سوال پر آیئے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کہتے ہیں کہ ہمارے نقاد رزم اور ایپک (Epic) کے فرق کو نہیں سمجھتے۔ ''رزم'' سے ہمارے ہاں جنگ کے حالات کا بیان ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے ایپک میں جنگ ضروری نہیں ہے۔ ایپک کے لیے جنگ کو نہ ورجل نے ضروری سمجھا اور نہ ملٹن نے۔ ایپک کا مقصد عظمت کو واضح کرنا اور خدا کے بتائے ہوئے راستوں کا انسان کے لیے جواز پیدا کرنا ہوتا ہے۔ واقعۂ کربلا عظیم ہے اور وہ ایپک کا موضوع ہوسکتا ہے۔ اقبال نے اس کے بابت جو خیالات ادا کیے ہیں وہ سبلائم ہیں:

موسیٰ و فرعون و شبیر و یزید　　　ایں دو قوت از حیات آمد پدید
زندہ حق از قوتِ شبیری است　　　باطل آخر داغ حسرتِ میری است

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ واقعۂ کربلا کو ایپک تک لانے کے لیے امام حسین کی شہادت کو ایک عظیم عزم سے وابستہ کرنا ہے اور یہ بھی دکھانا ہے کہ آپ کی وفات ایک روحانی کامیابی ہے جس نے شر کا اس وقت نہیں تو بعد میں خاتمہ کردیا۔ مرثیے میں یہ اندازِ نظر سامنے نہیں آتا۔ اگر یہ اندازِ نظر لایا جاتا تو رونا دھونا، بین وبکا اور مصائب کا بیان سب ختم ہوجاتا۔ اردو مرثیے کا اثر مسکی (Pathetic) ہے اور اس لیے اسے ایپک نہیں کیا جاسکتا۔

مرثیوں میں خیر وشر کا ذکر محض ضمنی طور پر آتا ہے ورنہ سارا زور جنگ کے بیان پر ہوتا ہے۔ ڈاکٹر فاروقی نے کلیم الدین احمد کا یہ اقتباس بھی درج کیا ہے کہ ''میر انیس کے یہاں جب دو حریف لڑتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ امام یا امام کی طرف والے حضرات میں ہر طرح کا زور ہے اور دوسری طرف والوں میں کوئی زور ہے ہی نہیں'' [۱۴] امام حسین کے حال کے مرثیوں میں ایک اور عجیب صورتِ حال سامنے آتی ہے اور جنگ فرماتے ہیں اعدا دہائی دیتے ہیں اور علی اکبر کا واسطہ دیتے ہیں۔ امام علی اکبر کی لاش کی طرف دیکھتے ہیں اور رونے لگتے ہیں۔ اس کے بعد شمشیر کو نیام میں رکھ لیتے ہیں اور اعدا حملوں پر حملے کر کے انھیں شہید کر دیتے ہیں۔ میر انیس ایسا غیر واقعیاتی اور غیر نفسیاتی عالم اس لیے دکھاتے ہیں کہ امام حسین کی جنگ کے بیان میں میر

انیس ایسا مبالغہ کر چکے ہیں کہ اس کے بعد آپ کا تمام اعدا کو تہِ تیغ کرنا اس کا لازمی و منطقی نتیجہ ہونا چاہیے اور اس لیے امام حسین کے شہید ہونے کے بجائے تمام فوج یزید کا ختم ہو جانا دکھایا جانا چاہیے مگر اصل بات یہ ہے کہ آپ شہید ہوئے۔ اس لیے یہ بتایا گیا ہے کہ آپ آخر میں لڑتے ہی نہیں اور تلوار نیام میں رکھ لیتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ انیس کو تاریخ سے سروکار نہیں ہے اور یہ تحقیق کرنا ان کے لیے ضروری نہیں ہے کہ آخر ہوا کیا تھا مگر فکشن کی آمیزش یہ ضرور چاہتی ہے کہ ایسی بات شامل کی جائے کہ جس سے کردار کی عظمت میں فرق نہ آئے لیکن اس کے برخلاف رونا، بکا اور فریاد کرنا، جو ہر جگہ امام حسین سے وابستہ کیا جاتا ہے، عظمت کے تاثرات کو کم کرتا ہے۔ شاعر کے سامنے مرثیہ کا مقصد رُلانا ہے۔ اگر وہ عظمت کا اثر قائم کرے گا تو یہ مقصد پورا نہ ہوگا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مرثیے میں کربلا کے واقعہ کو، جو ایپک بن سکتا تھا، اس طرح برتا گیا ہے کہ وہ محض مسلکی ہو کر رہ گیا ہے۔ اہلِ لکھنؤ امام حسین کو ''امامِ مظلوم'' کے لقب سے پکارتے ہیں۔ مرثیوں میں ان کا جو کردار اُبھرتا ہے، امامِ مظلوم ہی کا ہے۔ امام حسین اپنے انصاروں کی شہادت پر خستہ دل ہو کر آنسو بہاتے ہیں۔ میر انیس کے نسائی لہجے میں اپنی مجبوریوں کا اظہار کرتے ہیں۔ مظالم کو سہنے میں بھی وہ ہیروِاِک (Heroic) استقلال کا مظاہرہ نہیں کرتے اور وہ مرثیوں میں لکھنؤ کے ایک کمزور و مجبور آدمی کی طرح نظر آتے ہیں، جو دراصل وہ نہیں ہیں۔ وہ تو عظیم تر ہستی اور مثالی انسان ہیں۔ اسی لیے مرثیے ایپک نہ بن سکے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ مذہبی موضوع کو لے کر اگر شاعر اسے آفاقی نہیں بناتا اور اُسے ایک مذہبی فرقے کے محدود مسائل و رسوم تک رکھتا ہے تو اس کی شاعرانہ وقعت کم ہو جاتی ہے۔ دانتے کی ''طربیۂ خداوندی'' (Divine Comedy) کے وہ حصے اسی لیے وقعت کے قابل نہیں ہیں۔ جہاں وہ مخصوص رومن کیتھولیسزم (Roman Catholicism) کا پرچار کرتا ہے۔ ملٹن (Milton) جب ''باپ خدا'' (Godthe Father) کو عیسائی فرقے پیوریٹن (Puritan) کے نقطۂ نظر سے پیش کرتا ہے تو الیگزینڈر پوپ (Pope) کہتا ہے کہ یہ خدا کا نقشہ نہیں بلکہ کسی اسکول ماسٹر کی تصویر ہے۔ اسی لیے جب میر انیس لکھنوی شیعیت کے مخصوص عقیدۂ مظلومیت کے ساتھ وابستہ کر کے امام حسین کو پسپا اور مجبور دکھاتے ہیں تو فی الحقیقت وہ ان کی اصل اہمیت کو مجروح کرتے ہیں۔ دانتے اور ملٹن اپنے مذہبی عقیدے یا موضوع کو جہاں آفاقی درجے پر اٹھانے میں کامیاب ہوتے ہیں وہیں وہ قابلِ وقعت عظیم شاعر ٹھہرتے ہیں۔ میر انیس کے ہاں ایسا موقع آنے کا سوال اس لیے نہیں آتا کہ وہ رسمی شیعیت کی ضرورت ہی کو پورا کرنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہ انداز نظر حضرت امام حسین کی عظیم شخصیت کی نفی کرتا ہے، اسی لیے اردو مرثیہ نہ ایپک ہے اور نہ اس میں وہ علویت (Sublimity) ہے جو ایپک کی پہچان ہے۔

بین و بکا پر زور نے مسلکی اثر تو بڑھا دیا ہے لیکن مرثیے کے میدان کو محدود کر دیا ہے۔ اس میں عظمت کے تاثرات لانا ممکن نہیں۔ مزاح کا یہاں سوال نہیں ہے، صرف ''حسن'' کی طرف رجوع کیا جا سکتا تھا اور میر

انیس حسنِ بیان ہی کے شاعر ہیں۔ غم والم ظاہرہ طور پر ہی مرثیے سے وابستہ ہیں۔ غم دکھانے کے دو درجے ہیں۔ ایک یہ کہ غم کا نقشہ تذکیاتی (Kathartic) ہو۔ ایسے میں غم پر رونا نہیں آئے گا بلکہ اسے پڑھ کر یا سن کر اندر سے دل ایک طرح کی تسکین محسوس کرے گا۔ ٹریجیڈی کا ایسا ہی اثر ہوتا ہے اور عظیم شاعروں کے غم ناک شعروں کا بھی یہی اثر ہوتا ہے۔ اردو مرثیے کا غم رلانے کے لیے ہے۔ اس غم میں جذبات (Sentiment) نہیں بلکہ جذباتیت (Sentimentality) ملتی ہے۔ یہ شاعری کے نہیں بلکہ خطابت کے دائرے میں آتی ہے۔ یہ سنسنی خیزیت (Sensationilism) ہے جس کا مجلس ہی میں کوئی اثر ہو سکتا ہے۔ اکیلے میں بیٹھ کر پڑھنے سے یہ مضحک معلوم ہوتا ہے۔ انیس کے مرثیوں کے صحیح ادبی حصے وہ ہیں جن میں مناظر سامنے لائے گئے ہیں اور ان کی خوبی یہ ہے کہ وہ احساسی حسن کے ساتھ پیش ہوئے ہیں۔ یہ معاملہ تمام تر طرزِ ادا سے تعلق رکھتا ہے اور اس کے یقیناً وہ کامل ہیں۔ مغربی معیارِ ادب سے انیس نے ایپک شاعر ہیں اور نہ ان کے ہاں علویت ہے اور نہ ٹریجیڈی۔

اب ہم تیسرے سوال کی طرف آتے ہیں کہ کیا انیس کو حقیقت نگار، مبصرِ حیات یا مفکر کہا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کہتے ہیں کہ مراثی انیس کو ''زندگی'' (Life) اور اس کی تفسیر سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ نہ انھیں ڈرامے کی نفسیاتی تاویل اور ایپک کی علویت (Sublimity) سے کوئی تعلق ہے۔ ایپک کا طرز ہمیشہ بناوٹی ہونا لازمی ہے۔ یہی بناوٹ جب شاعر کے لیے قدرتی ہو جاتی ہے تو وہ سبلائم تک پہنچتا ہے۔ مرزا دبیر کا بناوٹی رنگ اگر محض مدحیہ اثر سے نکل آتا تو وہ ضرور سبلائم ہو سکتا تھا۔ میر انیس مرثیہ نگاری کی رسوم کو پورا کر رہے ہیں۔ ''فکر'' ان کے مراثی کو چھو کر نہیں گزری ہے اور نہ انھیں حقیقت نگاری اور واقعیت سے کوئی سروکار ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے کہا تھا کہ انیس کے ہاں لکھنوی زندگی کی عکاسی کو ہی تسلیم کر لیا جائے ڈاکٹر فاروقی نے کہا کہ یہ عکاسی اس طرح کی نہیں ہے جیسی 'امراؤ جان ادا' میں ملتی ہے۔ اصل میں میر انیس کا مقصد نہ لکھنؤ کی زندگی کی عکاسی ہے اور نہ عرب کی زندگی کی اور نہ یہ دکھانا ہے کہ واقعۂ کربلا میں زندگی کی کون سی اہم قدریں سامنے آئیں۔ میر انیس یہ ضرور جانتے ہیں کہ روتے وقت لکھنؤ والے کیا کہتے اور کیا کرتے ہیں۔ رخصت ہوتے وقت کیا کیا ہونا ممکن ہے اور اس میں بھی انھیں اس بات کا خیال نہیں رہتا کہ ہر شخص کے رونے کا طریقہ بھی منفرد ہوتا ہے اور مجلس ایک مجمع ہوتی ہے جس میں فرد غائب ہوتا ہے۔ اس مجمع کو رُلانے کے لیے وہ عام رونے کا سماں باندھ دیتے ہیں اور انھیں متاثر کرنے کے لیے ویسی ہی باتیں سامنے لاتے ہیں جو وہ خاص موقعوں پر کرتے ہیں۔ ان باتوں کو میر انیس نے صاف و صحیح زبان اور قدرتی لہجے میں ادا کر دیا ہے۔ اس لیے سطحی نظر رکھنے والوں کو ان کے مکالموں میں ڈرامے کا شبہ ہونے لگتا ہے اور کچھ کو اس میں ایپک نظر آنے لگتا ہے اور وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ مرثیوں کا موضوع تو ایپک ضرور ہے مگر اس کا برتاؤ (Treatment) عظیم نہیں بلکہ سکی ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی کہتے ہیں کہ مرثیوں میں کربلا کی حقیقت اور عربوں کی یا امام حسین کی ''خاص حقیقت'' سے کوئی سروکار نہیں ہے اور نہ لکھنوی زندگی ہی کی طرف پوری توجہ ہے۔ اس سلسلے میں بھی یہ ہوا کہ لکھنوی زندگی کی کچھ عام باتیں امام حسین اور ان کے انصار کے ساتھ وابستہ کر دی گئی ہیں تاکہ اہلِ مجلس ان سے متاثر ہو کر بین کر کے ثواب حاصل کر سکیں۔ اس میں حقیقت کے اگر کچھ عناصر آ گئے ہیں تو وہ بھی ضمنی ہیں۔ اس کو حقیقت نگاری کہنا محض طرف داری ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر اگر آپ مرثیے کے کسی فرد کا کرداری خاکہ مرثیوں کی مدد سے بنانا چاہیں تو وہ نہیں بن سکتا۔ سب کی بابت ایک سی باتیں کہی گئی ہیں۔ یہ کہا جاتا ہے کہ حضرت عباس کو شیر سے تشبیہ دے کر ان کو منفرد کر دیا گیا ہے مگر غور سے دیکھا جائے تو دوسروں کو بھی شیر کہا گیا ہے اور سب کی تعریف میں ایک سی صفات سامنے لائی گئی ہیں۔ کردار میر انیس کے موضوعِ سخن اس لیے نہیں ہو سکتے کیوں کہ ان کے اندر کسی خامی کا تصور ''عقیدہ'' کے خلاف ہے۔ پھر ایک کو کسی معاملہ میں زیادہ دکھانا بھی ''عقیدہ'' کے خلاف ہے۔ سب میں ہر خوبی بدرجۂ اتم موجود ہی دکھائی جا سکتی تھی۔ اگر اس سے ذرا سا تجاوز کیا جاتا تو اہلِ مجلس بگڑ جاتے۔ یہ بات بھی سب کے مشاہدے میں آتی ہے کہ اگر لوگ کسی امام کو دوسرے سے منفرد کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان پر اعتراض کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ محض مدح اور اس کے ساتھ کچھ لکھنوی تاثرات ملا دینے سے کوئی نظریۂ حیات نہیں نکلتا۔ جب میر انیس سے کہا گیا کہ وہ تاریخی واقعات کے بجائے فرضی واقعات بیان کرتے ہیں تو انھوں نے جواب دیا کہ صحیح تاریخ پیش کرنے سے رقت نہ ہوگی اور ملکی اثر پیدا نہ ہوگا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا کہ اگر ''شاعر کو تاریخی حقیقت سے کوئی سروکار نہیں لیکن اس کو شاعرانہ حقیقت سے تو سروکار ہوتا ہے۔ تاریخی اعتبار سے نہ سہی مگر تخیلی اعتبار سے تو اسے صحیح تصور قائم کرنا چاہیے۔ اگر کوئی شخص کوئی ایسی تصنیف کر رہا ہے جس کا ماحول پرانے یونان کی زندگی ہے تو وہ افراد کو ہوائی جہاز پر سفر کرتا ہوا یا سوڈا واٹر پیتا ہوا تو نہ دکھائے گا...... رُلانا ان کا مقصد تھا اور اس کے لیے لکھنؤ کی زندگی کو پیش کرنا بہت ضروری تھا تاکہ سننے والے خود اپنے ماحول کو سامنے رکھ کر متاثر ہوں...... وہ انفرادی نفسیات کو ہاتھ نہیں لگاتے اور اس لیے مکمل و مربوط جیتے جاگتے افراد ان کے یہاں نظر نہیں آتے [۱۵]۔ کچھ لوگوں کا یہ بھی اعتراض ہے کہ میر انیس ائمہ علیہ السلام کو لکھنوی لوگوں کی طرح پیش کرنے کا روزِ حشر کیا جواب دیں گے؟ اصل بات یہ ہے کہ صنفِ مرثیہ اور رسمِ مجلس سے اس کی وابستگی اور عام مجلسی کے ذہن سے اُسے قریب رکھنے کی کوشش کی وجہ سے کسی قسم کی حقیقت یا واقعیت کی مرثیے میں گنجائش ہی نہیں رہی۔ میر انیس کو حقیقت نگار کہنا واہمہ ہے۔

ڈاکٹر فاروقی لکھتے ہیں کہ امام حسین کی شہادت اور آپ کے اقوال کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ آپ اعلیٰ مقصد سے شہید ہوئے۔ کربلا ان کا انتخاب تھا اور اس کی ظاہری ناکامی دائمی کامیابی کا پیش خیمہ تھی۔ اقبالؔ اور جوش ملیح آبادی جو کچھ امام حسین کی بابت کہتے ہیں اس سے اسلامی فلسفہ اور ہیرو ازم دونوں اخذ

کیے جاسکتے ہیں لیکن میر انیس اگر فکر کے میدان میں آتے ہیں تو فرار سکھاتے ہیں۔ دراصل وہ واقعۂ کربلا کو فکری نقطۂ نظر سے دیکھ ہی نہیں رہے ہیں بلکہ مرثیے کا مقصد پورا کرنے کے لیے وہ اسے مکی بناتے ہیں۔ واقعۂ کربلا عظیم اور معنی خیز ہے اسی سے عظیم فلسفے نکالے جاسکتے ہیں مگر مرثیہ نگاروں اور میر انیس نے اسے جس طرح برتا ہے، وہ بالکل مکی ہے اور اس واقعہ کی عظمت اور فکری پہلو کو بالکل غائب کر جاتا ہے۔ ''فکر'' کے اعتبار سے میر انیس واجد علی شاہ کے دور کے رسمی مذہب کے شاعر ہیں لیکن طرزِ ادا کے اعتبار سے وہ درجۂ کمال پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ عالمی آفاقی شاعر فکر اور فن دونوں کا مثالی کمال ہوتا ہے۔ میر انیس کے یہاں فن کا کمال تو بتایا جاسکتا ہے مگر فکر اتنی بھی نہیں ہے جتنی مرزا غالب کے پاس ہے۔ البتہ مولانا روم اور علامہ اقبال مفکر شاعر ہیں۔

ڈاکٹر فاروقی کا زاویۂ نظر یہ ہے کہ مرثیے کا مواد ایک خاص وقت، ماحول اور دور کے امام حسین کے بارے میں جذبات کا ترجمان ہے اور اب چونکہ زمانہ بدل گیا ہے اس لیے یہ مواد بھی اپنے دور تک محدود رہ گیا ہے۔ جب میر انیس بکاو بین کے لیے امام حسین کو لکھنوی بنا کر پیش کرتے ہیں تو یہ آج، جب اودھ کی وہ تہذیب ختم ہو چکی ہے، ایک تخیلی الجھاؤ (Imaginative Confusion) پیدا کرتا ہے۔ اس سے نہ لکھنوی زندگی کی اور نہ عرب زندگی کی ترجمانی ہوتی ہے۔ اول درجے کی شاعری کو دائمی قدروں اور آفاقی نفسیات سے سروکار ہوتا ہے، اس لیے ہملٹ اور فاوسٹ کسی ایک ملک یا وقت کے نہیں ہیں۔ وہ کائناتی انسان کا ذہن ہمارے سامنے لاتے ہیں۔

مرثیے میں بیان کو اہمیت حاصل ہے۔ اس کے لیے ظاہر چیزوں کے احساسی تاثرات ضروری ہیں اور میر انیس کے یہاں یہ تاثرات روایتی نوعیت کے ہیں اور لکھنؤ کے ان رسم و رواج سے تعلق رکھتے ہیں جو اب ختم ہو گئے ہیں، اس لیے ان کے شاعرانہ اشارے بھی بے معنی ہو گئے ہیں۔ ایک صاحب نے ایک بند پڑھ کر کہا کہ اسے کوئی اس وقت تک نہیں سمجھ سکتا جب تک کہ لکھنؤ کے باجے والوں کے طریقوں سے واقف نہ ہو جو میر انیس کے زمانے میں جلوس کے ساتھ باجا بجاتے چلتے تھے۔ اس سے انھیں میر انیس کا کمال دکھانا مقصود تھا مگر اصل میں یہی بات انیس کو وقتی تاثرات سے وابستہ کرتی ہے اور ان کی آفاقی حیثیت کو کم کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج مرثیہ اتنا مقبول نہیں رہا جتنا اپنے زمانے میں مقبول تھا۔ بدلے ہوئے زمانے نے اب اس کلچر کو پیچھے چھوڑ دیا ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی مرثیے یا انیس کے مخالف نہیں ہیں۔ وہ شیعہ مذہب کے پیرو اور ادب کے آدمی تھے۔ انھوں نے مرثیہ کو ادب کے معیار و نقطۂ نظر سے دیکھا ہے۔ وہ عناصر اور ساری دنیا کے عظیم ادبیات کی خوبیاں، جو شیعہ اپنے مذہبی عقیدہ کی بنا پر مرثیہ سے وابستہ کرتے ہیں اور جو دراصل اس میں نہیں ہیں، احسن فاروقی اس بات کے مخالف تھے۔ ادب کے معیار سے جب بھی مرثیے کا مطالعہ کیا جائے گا تو یہی معیار اور

نقطۂ نظر قابلِ قبول ہوگا جس کا اظہار فاروقی صاحب نے اپنے مضامین اور اپنی تصنیف میں کیا ہے۔ یہ نقطۂ نظر عقیدہ کا نہیں بلکہ معیارِ شاعری کا ہے اور اس میں ان کا معروضی انداز نظر قائم و برقرار ہے۔ میر انیس کا مطالعہ ہو چکا، اب مرزا سلامت علی دبیر کا مطالعہ بھی کرتے چلیں۔

حواشی:

[۱] ''بے سر آہ'' بہر سال وفات+ ''خاتم طرفہ تر'' لکھو مسعود۔ ''خاتم طرفہ تر'' سے ۱۹۳۵ء نکلتے ہیں اور اس میں سے اگر ''بے سر آہ'' کے اشارے کے باعث ایک گھٹا دیا جائے تو سال وفات ۱۹۳۴ء برآمد ہوتا ہے۔

[۲] اس کی جلد اول (پہلا ایڈیشن) ۱۸۹۷ء میں آرہ بہار سے شائع ہوئی اور دوسری لکھنؤ سے جس پر سن درج نہیں ہے۔

[۳] کشف الحقائق، سید امداد امام اثر، ص ۴۷۸-۴۸۴، مکتبہ معین الادب لاہور ۱۹۵۶ء

[۴] ایضاً، ص ۴۸۵

[۵] مراثی انیس جلد اول، مرتبہ نائب حسین نقوی امروہوی، ص ۱۹-۲۰، مقدمہ سید احتشام حسین، غلام علی اینڈ سنز لاہور ۱۹۵۹ء

[۶] ماہنامہ نگار لکھنؤ، مدیر نیاز فتح پوری، اکتوبر ۱۹۴۸ء سے ستمبر ۱۹۴۹ء مع ضمیمہ جات۔

[۷] انیس کی مرثیہ نگاری، اثر لکھنوی، دانش محل لکھنؤ ۱۹۵۱ء، اور دوسری بار ۱۹۵۷ء

[۸] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۱۷۴، ادارۂ فروغ اردو لکھنؤ بار دوم ۱۹۶۴ء

[۹] ایضاً، ص ۱۷۵-۱۷۴

[۱۰] ایضاً، ص ۱۵۸

[۱۱] ایضاً، ص ۱۷۶

[۱۲] مراثی انیس جلد اول مقدمہ احتشام حسین، ص ۲۷، بحولہ بالا

[۱۳] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۴۷، بحولہ بالا

[۱۴] ایضاً، ص ۱۷۲-۱۷۱

باب دوم:

مرزا سلامت علی دبیرؔ

۱۲۸۲ھ/ ۱۸۶۵ء میں صفیر بلگرامی آرہ (بہار) سے مارہرہ اور وہاں سے اپنے منجھلے ماموں حضرت شاہ عالم مارہروی کے ساتھ دہلی آئے اور مرزا غالب کے شاگرد ہوئے۔ صفیر نے ''جلوۂ خضر'' میں لکھا ہے کہ ''ایک دن مرثیے کا ذکر آ گیا۔ فرمانے لگے کہ ''میں نے بھی ایک مرثیہ شروع کیا تھا۔ تین بند کہہ کر دیکھا تو ''واسوخت'' ہو گیا...... پھر فرمایا واقعی یہ حق مرزا دبیر کا ہے۔ دوسرا اس راہ میں قدم نہیں اُٹھا سکتا'' [۱] اس زمانے میں میر انیس بھی لکھنؤ میں موجود تھے اور مرثیہ گو کی حیثیت سے ان کی شہرت دور دور تک پھیلی ہوئی تھی۔ سوال یہ ہے کہ مرزا غالب نے مرزا دبیر ہی کا ذکر کیوں کیا جب کہ ایک خط بنام غلام غوث خاں بے خبر میں سہل ممتنع پر بحث کرتے ہوئے غالب نے انیس کے شعر پر صحیح اعتراض بھی کیا تھا [۲]۔ وجہ اس کی یہ تھی کہ اس دور میں ناسخ کے ''طرز جدید'' کا طوطی بول رہا تھا جس کی پیروی چھوٹے بڑے سب شاعر کر رہے تھے۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جا سکتا ہے کہ ۱۲۴۰ھ میں جب دبیر کے استاد میر ضمیر کے استاد مصحفی نے اپنا دیوانِ ششم مرتب کیا تو دیباچہ میں لکھا کہ یہ دیوان میں نے ناسخ کے رنگ میں کہا ہے۔ اسی طرح غالب اور مومن نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں رنگ ناسخ (طرزِ جدید) میں شعر کہنے کی مشق کی [۳]۔ رنگ ناسخ اس دور کے طبقۂ خواص کی تہذیب کا پسندیدہ و محبوب رنگ شاعری تھا جس میں خیال بندی، مضمون آفرینی، مثالیہ اور قوتِ متخیلہ سے نئی نئی مناسبات تلاش کر کے دور کے مضمون کو استدلال کے ساتھ ربط دیا جاتا تھا۔ مرزا دبیر کا رجحان بھی ناسخ کے اسی رنگ سخن کی طرف تھا۔ وہ بھی طبقۂ خواص میں اسی لیے اپنے دور میں اپنے ہم عصر میر انیس سے زیادہ بڑے مرثیہ گو سمجھے جاتے تھے اور اسی لیے مرزا دبیر غازی الدین حیدر سے لے کر واجد علی شاہ کے دورِ حکومت تک دربار سے وابستہ رہے۔ ملکہ زمانی زوجہ شاہ نصیر الدین حیدر، ان کی بیٹی سلطان عالیہ زوجہ نواب ممتاز الدولہ، حاجی بیگم دخترِ محمد علی شاہ کے ساتھ ہی نواب اقتدار الدولہ مستقیم الملک فرزند نواب سعادت علی خاں، نواب ممتاز الدولہ اور نواب والا قدر عرف نواب وزیر وغیرہ ان کے شاگرد تھے۔ خود ناسخ بھی مرزا دبیر کا نیا مرثیہ سننے کے لیے اپنے ایک شاگرد حسین علی خاں اثر کے گھر جاتے تھے اور اشعار سن کر نئے مضمون پر بآوازِ بلند داد دیتے تھے [۴]۔ اس رنگ ناسخ میں اس دور کی لکھنوی تہذیب کی روح بول رہی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ رجب علی بیگ سرور کی تصنیف ''فسانۂ عجائب'' اردو نثر کا مثالی نمونہ سمجھی جاتی تھی۔ مرزا دبیر کے مرثیوں کے رنگ سخن کو اس تہذیبی پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ جب اس تہذیب کا رنگ پھیکا پڑ گیا تو ناسخ کی شاعری

بھی بے مزہ اور کسیلی ہوگئی۔ اسی کے ساتھ مرزا دبیر کا مرثیہ بھی میر انیس کے مقابلہ میں ایک درجہ نیچے آ گیا۔ آتش کا وہ کلام جو رنگِ ناسخ میں کہا گیا تھا ان کے دیوان پر بوجھ بن گیا اور آتش اپنے ''نامقبول'' رنگِ شاعری سے پہچانے جانے لگے۔ عملِ تبدیلی کے زیر اثر تہذیب اُس کی روایات، اس کی قدریں، معیار، پسند و ناپسندیوں ہی بدلتے ہیں اور ''ادب'' بھی زندگی کی طرح نئے روپ میں ڈھلنے لگتا ہے اور نئی زندگی کا آئینہ بن جاتا ہے۔

مرزا سلامت علی دبیر (۱۲۱۸ھ [۵] -۱۲۹۲ھ [۶] ۱۸۰۳ء-۱۸۷۵ء) دِلّی کے محلہ بلّی ماران میں ۱۱/ جمادی الاول ۱۲۱۸ھ/ ۲۹/ اگست ۱۸۰۳ء کو پیدا ہوئے [۷]۔ کم عمری میں اپنے والد مرزا غلام حسین کے ساتھ لکھنؤ آ گئے۔ یہیں لکھنؤ میں ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ مرزا سلامت علی دبیر نے علوم متداولہ حاصل کر کے صرف و نحو اور منطق و ادب کے ساتھ حکمت بھی مولوی غلام ضامن سے پڑھی۔ کتب دینیہ، حدیث، فقہ و تفسیر و اصول تفسیر کا علم مرزا محمد رضا برق کے والد مرزا کاظم علی سے حاصل کیا۔ مطالعہ کے شوق نے علم کو وسعت دی۔ اسی وجہ سے وہ اپنے زمانے میں ایک عالم کی حیثیت سے بھی عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ عبادت گزار انسان تھے۔ ابھی نوعمر ہی تھے کہ شعر و شاعری کی طرف مائل ہوئے اور غزلیں کہنے لگے۔ غزل اس دور کی مقبول ترین صنفِ سخن تھی۔ دبیر کی چند غزلیں آج بھی دستیاب ہیں [۸]۔ لیکن وہ تبرک دبیر کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس زمانے میں دبیر گاہ گاہ مرثیہ خوانی بھی کرتے تھے۔ رفتہ رفتہ طبیعت مرثیہ گوئی کی طرف مائل ہونے لگی۔ دبیر نے باقی اصناف شاعری کو خیر باد کہہ کر پوری توجہ مرثیہ گوئی کی طرف مبذول کر دی۔ گیارہ سال کی عمر ہی میں وہ میر ضمیر کے شاگرد ہو گئے تھے۔ ''شمس الضحیٰ'' میں بھی یہی لکھا ہے کہ اس کے بعد انھوں نے ''غزلیات و ہزلیات و لغویات بلکہ قصائد مدح ملوک و سلاطین و حکام و وصف امراءِ ذوی الاحتشام دست کشید و از سن یازدہ سالگی سالکِ مسالکِ رضائے ایزدی و انشاءِ اشعار در مناقب و مصائب مقبولانِ بارگاہ سرمدی گردید'' [۹]۔

دبیر نے جب مرثیہ گوئی شروع کی تو اس وقت غازی الدین حیدر کی بادشاہی تھی۔ بادشاہِ وقت نے بھی انھیں مرثیہ خوانی کے لیے بلایا تھا اور یہ اس زمانے میں بہت بڑی بات تھی۔ دبیر کی مرثیہ گوئی کا یہ سلسلہ ان کی وفات ۱۸۷۵ء تک مسلسل جاری رہا۔ وہ پیدائشی شاعر تھے اور اپنی قادر الکلامی، علم اور شاعرانہ صلاحیتوں کے باعث ان کی شہرت ہر طرف بڑھتی پھیلتی جا رہی تھی۔ انھوں نے اپنے استاد میر ضمیر کے مراثی کی ترتیب کو قبول کر کے اس میں توازن پیدا کیا اور اپنے مرثیے کو اس رنگِ شاعری (طرزِ جدید) کے روپ میں ڈھالا جو اس وقت کے لکھنؤ کا مقبولِ عام رنگ تھا اور جس کے سب سے ممتاز نمائندے شیخ امام بخش ناسخ تھے۔ یہ وہ رنگِ سخن تھا جس میں قوتِ متخیلہ سے نئی نئی مناسبات تلاش کر کے، دور کے مضمون کو شاعرانہ استدلال کے ساتھ، ربط دیا جاتا تھا۔ اس ''طرزِ جدید'' میں شعر پر غور کرنے سے ہی اس کے معنی واضح ہوتے تھے۔ جب

تاریخ کا طرز جدید، میر ضمیر کی ترتیب مرثیہ کے ساتھ، مرزا دبیر کے ہاں نمایاں ہوا تو ''نیا مرثیہ'' وجود میں آیا جس کی ترجمانی و نمائندگی مرزا دبیر نے کی۔ یہ مرثیہ اس دور کے لکھنؤ کا پسندیدہ مرثیہ تھا۔ شاد عظیم آبادی نے لکھا ہے کہ ''تشبیہہ واستعارات، تراکیب و نازک خیالی میں ایک معنی پوشیدہ کا رکھ دینا انھی کا کام تھا''۔ مرزا دبیر غازی الدین حیدر سے لے کر واجد علی شاہ تک سب درباروں سے وابستہ رہے۔ ''شمس الضحیٰ'' میں لکھا ہے کہ ایک دفعہ جب وہ اعلیٰ حضرت واجد علی شاہ کے حضور میں مرثیہ پڑھ رہے تھے کہ ناگاہ شامیانہ پراگندہ ہو گیا اور دھوپ حضرت دبیر کے چہرے پر پڑنے لگی۔ بادشاہ وقت اسی وقت اپنی جگہ سے اُٹھے اور چھتری لے کر منبر کے قریب اس وقت تک سایہ کیے رہے جب تک مرثیہ پورا نہ ہو گیا[۱۰]۔

سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''عطارد نظیر مرزا سلامت علی تخلّص دبیرؔ جودت اس کی طبع کی تقریر سے باہر اور تحریر سے زیادہ طبیعت اس کی مضمون کے پیدا کرنے پر آمادہ، مرثیہ گوئی میں گوئے سبقت ہمگناں سے لے گیا ہے اور زمینِ سلام کو اس کی فکر بلند نے آسمان کیا ہے۔ ہر مرثیہ لاجواب، ہر بند اس کا انتخاب۔ جو شہرت اس نے پیدا کی ہے، بیان اس کا نخیلے دشوار ہے'' [۱۱] اسی رنگِ سخن، جسے میں نے ''نیا مرثیہ'' کہا ہے، کی وجہ سے مرزا دبیر اس دور میں میر انیس سے زیادہ مقبول و مشہور تھے۔ ''شمس الضحیٰ'' میں یہ بھی لکھا ہے کہ آنکھیں بنوانے کے لیے جب مرزا دبیر کلکتہ گئے تو وہاں کی ایک مجلس میں واجد علی شاہ نے بیس پچیس بند مرزا دبیر کی مدح میں پڑھے جس کا ایک شعر یہ ہے:

بچپن سے ان کے دامِ سخن میں اسیر ہوں　　　میں کم سنی سے عاشقِ نظمِ دبیر ہوں

مرزا دبیر کے حالات میں بعض تذکروں میں لکھا ہے کہ مرزا دبیر نے اپنے استاد میر ضمیر سے کیے ہوئے عہد کو توڑا[۱۲]۔ ''تنقید آب حیات'' میں اس کی تفصیل درج ہے[۱۳] اور ''خمخانہ جاوید'' میں بھی اس کی تفصیل موجود ہے[۱۴] دراصل یہ سازش میر ضمیر کے ایک شاگرد میر عابد علی بشیر نے افتخار الدولہ کے ہاں کی اور ایسی صورت پیدا کر دی کہ استاد کے دل میں گرہ پڑ گئی۔ لیکن کچھ عرصے کے بعد جب مرزا دبیر نواب حضور عالم علی نقی خان بہادر کی مجلس عزا میں نیا مرثیہ پڑھ رہے تھے اور میر ضمیر بھی وہاں موجود تھے تو سخن شناسوں کی تحسین پر مرزا دبیر نے میر ضمیر کی طرف اشارہ کر کے کہا کہ یہ سب تصدق جناب استاد کا ہے۔ جب مرثیہ پڑھ کر مرزا دبیر منبر سے نیچے اترے تو میر ضمیر نے اُٹھ کر اپنے لائق شاگرد کو گلے سے لگا لیا اور اپنے گھر لے گئے اور ساری بات کھل کر سامنے آ گئی۔ میر ضمیر کو دبیر پر فخر تھا جس کا اظہار ایک رباعی میں کیا ہے:

پہلے تو یہ شہرہ تھا ضمیر آیا ہے　　　اب کہتے ہیں استاد دبیر آیا ہے
کردی مری پیری نے مگر قدر رسوا　　　اب قول یہی ہے سب کا پیر آیا ہے

عہد امجد علی شاہ میں جب میر انیس لکھنؤ آئے اور مجلسوں میں مرثیے پڑھنے شروع کیے تو اس وقت مرزا دبیر دور دور تک مشہور ہو چکے تھے لیکن جلد ہی انیسؔ کی شہرت بھی تیزی سے پھیلنے لگی اور ان کی مقبولیت کے

ساتھ لکھنؤ میں دو گروہ پیدا ہو گئے۔ ایک گروہ دبیر کا اور دوسرا گروہ انیس کا حامی و مداح تھا۔ دبیر کو پسند کرنے والا گروہ "دبیریے" کہلایا اور انیس کو پسند کرنے والا گروہ "انیسیے" کہلایا۔ دونوں استادوں نے گاہ گاہ ایک ہی موضوع پر مرثیے لکھے اور اپنی قدرتی تخلیقی صلاحیتوں سے اردو مرثیے کو نیا رنگ و آہنگ دیا۔ اشاروں اشاروں میں اپنی رباعیوں اور سلاموں میں ایک دوسرے پر چوٹیں بھی کیں لیکن درمیان سے پردا نہیں اُٹھایا۔ اگر ایک نے کوئی مضمون کم چستی سے باندھا تو دوسرے نے اسے بہتر طور پر باندھ کر دکھایا لیکن دونوں خود ایک دوسرے کے کمال کی کھلے بندوں تعریف کرتے رہے۔ جب میر انیس کا انتقال ہوا تو دبیر نے جو قطعہ تاریخ وفات کہا اس میں کھل کر ایسی تحسین کی ہے جس سے ان دونوں کے درمیان کسی معاصرانہ چشمک کا دور دور تک پتا نہیں چلتا۔ انیس کے مرنے کے بعد دبیر کہا کرتے تھے کہ اب شعر کہنے اور پڑھنے کا لطف نہیں رہا۔ تین ماہ بعد دبیر کی زندگی کا چراغ بھی گل ہو گیا اور اردو مرثیہ ایک جگہ پر ٹھہر گیا۔ یہ مکمل مرثیے کا نقطۂ عروج تھا جس سے آج تک کوئی دوسرا دبیر یا دوسرا انیس پیدا نہ ہو سکا۔ ان دونوں کو خاتمینِ مرثیہ کہنا چاہیے۔ انیسوں اور دبیریوں کا یہ گروہ ہر اس شہر میں موجود تھا جہاں ان دونوں مرثیہ گویوں کے مرثیے پہنچے یا پڑھے گئے تھے۔ جب شبلی نعمانی نے "موازنہ انیس و دبیر" لکھا اور انیس پر، اپنے دور کے مذاقِ سخن کے مطابق مہر تحسین ثبت کی اور دبیر کے کلام پر ناپسندیدگی کی مہر لگائی تو ان دونوں گروہوں کے لیے شبلی نعمانی بھی انیسیے کہلائے اور جواب میں دبیریوں نے "المیزان" لکھی۔ "آب حیات" میں انیس و دبیر کے کلام پر تبصرے کے پیش نظر محمد حسین آزاد بھی انیسیے سمجھے گئے اور ان کی تردید میں میر محمد رضا ظہیر نے "تنقیدِ آب حیات" لکھی۔ ثابت لکھنوی کی "حیاتِ دبیر" بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ میر مہدی حسن احسن لکھنوی نے "حیاتِ انیس" اور میر امجد علی اشہری "واقعاتِ انیس" لکھ کر انیسیے کہلائے جس کے جواب میں دبیریوں نے "شمس الضحیٰ" از مولوی صفدر حسین، "رد الموازنہ" از افضل علی ضو، "تردید موازنہ" از شیخ محمد جان عروج فیض آبادی، "رد واقعاتِ انیس" از سردار مرزا اور "حیات دبیر" از سید افضل حسین ثابت لکھنوی وغیرہ نے کتابیں لکھیں۔ ادیب نے لکھا ہے کہ اگر غور سے دیکھا جائے تو انیس و دبیر دونوں کے رنگ ایک دوسرے سے الگ اور منفرد تھے مثلاً یہ کلام دیکھیے جس میں ایک ہی مضمون یا موضوع پر انیس و دبیر دونوں نے طبع آزمائی کی ہے[۱۵]: دبیر نے ایک رباعی میں کہا:

گھر اپنا اجاڑ کر بسایا تجھ کو　　ڈھانپا جو کفن سے منھ دکھایا تجھ کو
اے قبر کہاں کہاں نہ کی تیری تلاش　　جب خاک میں مل گئے تو پایا تجھ کو

انیس نے کہا:

مر مر کے مسافر نے بسایا ہے تجھے　　رُخ سب سے پھرا کے منھ دکھایا ہے تجھے
کیوں کر نہ لپٹ کے تجھ سے سوؤں اے قبر　　میں نے بھی تو جان دے کے پایا ہے تجھے

دبیر نے ایک رباعی کہی:

آج آئے کل کوچ کی تیاری ہے　　　غفلت میں کٹی عمر یہ ہشیاری ہے
دنیا ہے عجب مقام حیرت نہ کھلا　　　یہ عالم خواب ہے کہ بیداری ہے

انیس نے کہا:

جس شخص کو عقبیٰ کی طلب گاری ہے　　　دنیا سے ہمیشہ اسے بے زاری ہے
اک چشم میں کس طرح سمائیں دونوں　　　غافل وہ خواب ہے یہ بیداری ہے

دبیر نے کہا:

شیریں سخنی کے فن سے شہ زور ہوں میں　　　پر بخت یہ کہتا ہے ارے شور ہوں میں
اس بند میں طوطیِ قفس کے مانند　　　خوبی سے زباں کی زندہ در گور ہوں میں

انیس نے کہا:

کس جسم پہ بل کروں کہ شہ زور ہوں میں　　　دیکھو کہ ضعیف صورتِ مور ہوں میں
تن پر یہ پڑی ہے گرد بازار کساد　　　ثابت ہوتا ہے زندہ در گور ہوں میں

دبیر نے کہا:

کس عہد میں تبدیل نہیں دَور ہوا　　　گہ عدل گہے ظلم گہے جور ہوا
اللہ وہی ہے تو نہ مضطر ہو دبیر　　　کیا غم جو زمیں اور فلک اور ہوا

انیس نے کہا:

افسوس زمانے کا عجب طور ہوا　　　کیوں چرخ کہن نیا یہ کیا دَور ہوا
گردش کب تک نکل چلو جلد انیس　　　اب یاں کی زباں اور فلک اور ہوا

اس وقت یہ چشمک کھل کر سامنے آگئی جب انیس نے وہ مشہور سلام لکھا جس کا ایک شعر یہ ہے:

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ ضعف پیری نے　　　چنا ہے جامۂ اصلی کی آستینوں کو

واجد علی شاہ نے بھی اس زمین میں سلام کہا جس کا حوالہ ہم انیس کے مطالعے میں دے آئے ہیں۔ ادھر دبیر کے فرزند اوج نے بھی اسی زمین میں سلام کہا۔ مونس نے بھی اسی زمین میں سلام اور یہ شعر بھی کہا جس میں دوسرے فریق پر چوٹ واضح تھی:

بھلا تردد بے جا سے ان میں کیا حاصل　　　اٹھا چکے ہیں زمیں دار جن زمینوں کو

مرزا دبیر نے کہا:

قبول شرع میں دعویٰ بے دلیل نہیں　　　دکھائیں گھر کے قبالے میں ان زمینوں کو

یہ سوال جواب ابھی تک سنجیدگی سے ہو رہے تھے کہ ہر سیہ گو گوہر علی مشیر بھی اس چشمک میں شامل ہو گئے اور اپنے ہرسے میں یہ شعر لکھا:

ہزار بار سزا پا کے منھ پہ چڑھتے ہیں مشیر کیا کہوں ان احمق الذینوں کو

جب معاملہ اس سطح پر اتر آیا تو انیس اور دبیر نے اپنے اپنے شاگردوں کو ایک دوسرے کے ہاں بھیجا اور قصور معاف کرایا۔

بعض اشعار میں دونوں نے ایک دوسرے پر سرقے کا الزام لگایا ہے۔ انیس نے کہا:

بہتا ہے انیس خونِ انصاف مضموں مرے قتل ہو رہے ہیں

دبیر نے کہا:

سرقہ مضموں کا زبوں ہوتا ہے یعنی عَلَم نظم نگوں ہوتا ہے
پر ان میں جو مندرج ہے حالِ شہدا اس سے مرے مرثیے کا خوں ہوتا ہے

انیس نے کہا:

کب دُزد سے دولتِ ہنر بچتی ہے لے بھاگتے ہیں جب کہ نظر بچتی ہے
ممکن نہیں دزدانِ مضامیں سے نجات سچ ہے کہ مگس سے کب شکر بچتی ہے

دبیر نے کہا:

شکر خدا کہ سرقہ کی حد سے بعید ہوں ہر مرثیہ میں موجدِ طرز جدید ہوں
ہے استفادہ مجھ کو احادیث دبیر سے یعنی بری ہوں سرقۂ مضمونِ غیر سے

یہ وہ زمانہ تھا کہ سارا معاشرہ شعر و شاعری میں گہری دلچسپی لیتا تھا اور معاشرہ و شاعری ایک ہو گئے تھے۔ ادیب نے لکھا ہے کہ ''لکھنؤ کی عام ادبی سطح اتنی بلند کبھی نہ تھی جتنی انیس و دبیر کے عہد میں ہوئی'' [۱۶]۔ مجلس کے مذہبی رنگ اور عزاداری میں مرثیے کے عام رواج نے شاعری کو اس تہذیب کا جزو اول بنا دیا تھا۔

مرزا دبیر ساری عمر مرثیہ گوئی اور سلام و رباعی وغیرہ کہنے میں دن رات لگے رہے اور ایک بڑا ذخیرہ یادگار چھوڑا۔ ان کے مرثیوں کا ایک مجموعہ، جو دو جلدوں پر مشتمل تھا، مطبع اودھ اخبار سے ''مجموعہ ہائے مرثیہ مرزا دبیر'' کے نام سے جلد اول ۱۸۷۵ء میں اور جلد دوم ۱۸۷۶ء میں شائع ہوئی۔ اس مجموعے میں نہ صرف الحاقی مراثی شامل ہو گئے ہیں بلکہ املا و ترتیب کی بھی متعدد غلطیاں ہیں۔ اس کے بعد بیس جلدوں پر مشتمل مرزا دبیر کے مراثی ''دفتر ماتم'' کے نام سے مختلف مطبعوں سے شائع ہوئے۔ ان بیس جلدوں میں بھی ان کا سارا کلام شامل نہیں ہے۔ ''دفتر ماتم'' کی بیس جلدوں میں سے پہلی چودہ جلدیں مرثیوں پر مشتمل ہیں جن کی تعداد ۳۶۶ ہے۔ اکبر حیدری نے لکھا ہے کہ ''بعض مرثیوں میں تکرار ہے اس لیے صحیح تعداد ۳۶۰ ہے۔ ڈاکٹر مرزا زماں آزردہ نے بتایا ہے کہ ''چار مراثی دفترِ ماتم'' میں ایسے ہیں جو میر ضمیر مرحوم کے نام سے مجموعہ مرثیہ میر ضمیر میں شامل ہیں'' [۱۷]۔ جلد پندرہ دو مذہبی مثنویوں پر مشتمل ہے۔ ایک مثنوی کا نام ''احسن القصص'' ہے جس میں چہاردہ معصومین کے حالات ولادت و فضائل و معجزات کو نظم کیا گیا ہے۔ آخر میں مثنوی کی ہیئت میں

''معراج نامہ'' شامل ہیں[۱۸]۔ جلد سولہ، سترہ، اٹھارہ میں سلام جمع کیے گئے ہیں اور انھیں بصورتِ دیوان ردیف وار مرتب کیا ہے۔ ان میں سلاموں کی تعداد ۳۳۲ ہے [۱۹]۔ انیسویں جلد میں مخمس سلام ہیں اور بیسویں جلد میں ردیف وار رباعیاں، نوحے اور واقعات اور تضمینیں اور مناجات وقطعات وغیرہ متفرق کلام شامل ہے [۲۰]۔ ان کے علاوہ دو جلدوں پر مشتمل مرثیہ کے مرزا دبیر جلد اول کے نام سے دوسری بار ۱۹۰۵ء میں اور مرثیہ ہائے مرزا دبیر (جلد دوم)، بار ششم ۱۹۰۴ء میں شائع ہوئے۔ ''سبع ثانی'' کے نام سے مرزا خبیر، شاگرد اوج نے ۱۹۳۰ء میں چودہ مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ، جس میں دو غیر مطبوعہ مرثیے بھی شامل ہیں، شائع کیا۔ مہذب لکھنوی نے ۱۹۵۱ء میں سات مرثیوں کا مجموعہ ''شعارِ دبیر'' کے نام سے شائع کیا۔ آخری دو مرثیے ''دفترِ ماتم'' یا کسی اور مطبوعہ جلدوں یا مجموعوں میں شامل نہیں ہیں۔ ۱۹۸۰ء میں اکبر حیدری کاشمیری نے ''انتخاب مراثی دبیر'' کے نام سے ۲۱ مرثیے مع فرہنگ لکھنؤ سے شائع کیے۔ ۱۹۹۴ء میں ''باقیات دبیر'' کے نام سے اکبر حیدری نے ایک اور مجموعہ شائع کیا جس میں غیر مطبوعہ مراثی شامل ہیں جن کی تعداد ۲۶ ہے۔ پاکستان میں ''نادراتِ مرزا دبیر کے نام سے ڈاکٹر صفدر حسین نے پانچ غیر مطبوعہ مراثی دبیر شائع کیے لیکن اس میں بھی دو مرثیے مطبوعہ ہیں۔ ۱۹۸۰ء میں ''منتخب مراثی دبیر'' کے نام سے ڈاکٹر ظہیر فتح پوری نے بیس مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کیا اور پھر ''جواہر دبیر'' کے نام سے مرتضیٰ حسین فاضل نے چودہ مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ غلام علی اینڈ سنز لاہور سے ۱۹۸۶ء میں شائع کیا اور ۱۹۹۵ء میں ۲۵ مراثی، ۳۹ رباعیات، ۸ سلام اور دو الوداعیوں پر مشتمل ایک مجموعہ ''دفترِ دبیر'' کے نام سے ڈاکٹر ہلال نقوی نے کراچی سے شائع کیا۔ اکبر حیدری نے دبیر کے ۹۷ غیر مطبوعہ مراثی اور بھی دریافت کیے ہیں[۲۱]۔

''ابواب المصائب'' مرزا دبیر کی نثری تصنیف ہے جس کا سالِ تصنیف ۱۲۴۵ھ/ ۱۸۲۹ء ہے۔ آلِ رسول کی مدح اور ان کے مصائب کا بیان اس کتاب کا موضوع ہے۔ اس تصنیف کا مقصد وہی ہے جو مرثیے کا ہوتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ مرثیہ نظم میں ہوتا ہے اور ''ابواب المصائب'' نثر میں ہے۔ چھ ابواب پر مشتمل مرزا دبیر کی یہ تصنیف، جو ایک ہفتے میں ''روضۃ الشہدا'' کی روایت میں اس لیے لکھی گئی ہے تا کہ اسے مجلسوں میں پڑھ کر سنایا جاسکے۔ وجہ تالیف میں دبیر نے لکھا ہے کہ ''برادران مومنین وشیعیان ائمہ معصومین علیہم السلام پر واضح ہو کہ بنا تالیف اس کتاب ''ابواب المصائب'' کی مقرر کی گئی کیفیتِ نزول سورۂ یوسف علیہ السلام پر اور مطابقت مصائب یوسف آلِ عبا اعنی جناب سید الشہدا وعلیہ التحیۃ الثناء و اہلِ بیت رسول خدا پر اور مصائب حسین ابن علی علیہ السلام'' [۲۲]۔ اس کا اندازِ تحریر اور رنگِ بیان فضلی کی ''کربل کتھا'' سے مماثلت رکھتا ہے۔

''فسانۂ عجائب'' ۱۲۴۰ھ میں تصنیف ہوئی اور یہ اپنے رنگِ نثر کے اعتبار سے منفرد کتاب ہے۔ مرزا دبیر نے نثر میں رجب علی بیگ سرور کی تصنیف کا اتباع نہیں کیا بلکہ اس مقصد کو سامنے رکھا کہ لوگ ''روضۃ الشہدا'' کی طرح مجلسوں میں اسے پڑھ کر سنائیں، اسی لیے اس کی نثر عام فہم ہے۔

مرزا دبیر زود گو، مسلم الثبوت اور قادر الکلام شاعر تھے۔ ساتھ ہی وہ صاحب علم بھی تھے۔ احادیث و تفسیر پر ان کی اچھی نظر تھی۔ فارسی و عربی پر عبور رکھتے تھے۔ متقی و پرہیز گار تھے۔ وضع داری و شرافت اور سادگی و انکسار ان کے مزاج کا حصہ تھے۔ کھلا ہاتھ تھا۔ دل کھول کر ضرورت مندوں کی مدد کرتے تھے۔ ان کی فیاضی کے بہت سے واقعات مختلف کتابوں میں درج ہیں [۲۳]۔ لکھنوی تہذیب ان کے وجود کا حصہ تھی۔ مرثیہ گوئی ان کا مشغلہ بھی تھا اور ان کا پیشہ بھی۔ مزاجاً دبیر زاہد خشک نہیں تھے بلکہ دوستوں کی محفل میں ہنسی مذاق بھی کرتے تھے۔ ''خوش معرکہ زیبا'' میں سید میر جان ذاکر کے ترجمے میں لکھا ہے کہ ایک دن مرزا دبیر نے ازراہِ مذاق سید محمد جان ذاکر سے کہا کہ میر صاحب! آپ اپنے تخلص ذاکر سے حرف ''الف'' دور کر دیجیے۔ میر صاحب نے جواب دیا بشرطے کہ حرف ''ی'' تمھارے یہاں سے دور ہو جائے [۲۴]۔

مرزا دبیر نے اس دور کے مقبول رنگِ ناسخ میں دادِ شاعری دی۔ وہ ہمہ وقت مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی میں مصروف رہتے تھے اور اسی لیے اپنے مرثیوں پر وہ اتنی توجہ نہیں دے پاتے تھے جتنی توجہ نوک پلک سنوارنے میں میر انیس اپنے مرثیوں پر دیتے تھے۔ لیکن اس ساری مصروفیت کے باوجود اپنے شاگردوں کے کلام پر اصلاح توجہ سے دیتے اور ساتھ ہی ان کی تعلیم بھی کرتے جاتے۔ ثابت لکھنوی نے ''حیاتِ دبیر'' میں لکھا ہے کہ ایک مرتبہ کسی شاگرد کا کہا ہوا مرثیہ ایک شاگرد کو صاف کرنے کے لیے دیا۔ اس نے نقل کرتے ہوئے درجِ ذیل شعر کے دوسرے مصرع میں لفظ ''اقبال'' کو بدل کر لفظ ''فتح'' کر دیا:

آپ آتے ہیں عورت نہ کوئی سامنے آئے   اقبال سے کہہ دو کہ عناں تھامنے آئے

مرزا دبیر نے دیکھا تو کہا: ''اقبال'' اردو میں مذکر اور ''فتح'' مؤنث ہے۔ پس جب شاعر یہ کہتا ہے کہ عورت نہ کوئی سامنے آئے تو ''فتح'' کا، جو مؤنث ہے، سامنے آنا کب مناسب ہوگا۔ اس کے سوا ''اقبال'' کے لفظی معنی پر بھی غور کرو۔ اقبال کے معنی ''آگے'' کے ہیں، لفظ فتح میں یہ بات کہاں۔ پھر کہاں کہ اکثر ذاکر حضرات از بس کہ میرے مرثیوں میں الفاظ کی خوبی اور اثر کو نہیں سمجھتے اور اپنی سمجھ کے موافق مرثیوں کے الفاظ کو بدل دیتے ہیں۔

۱۸۵۶ء میں بادشاہ واجد علی شاہ معزول کر دیے گئے اور اودھ کی شاہی ہمیشہ کے لیے ختم و نابود ہو گئی۔ ۱۸۵۷ء کی قیامت خیز بغاوت میں مرزا دبیر سیتا پور چلے گئے اور جب امن قائم ہونے کے بعد لوٹے تو لکھنؤ اجڑ چکا تھا۔ مذہبی و تہذیبی سرگرمیاں ماند پڑ گئی تھیں۔ سرپرست منظر سے غائب ہو چکے تھے اور انگریز غالب آ چکے تھے جو اس تہذیب کے نہ قدردان تھے نہ اس میں دلچسپی رکھتے تھے۔ اب مرزا دبیر کی آمدنی کا ذریعہ وہ ایک سو تیس روپے ماہوار تھے جو امام بارہ حسین آباد اور امام بارہ میر باقر سے ملتے تھے۔ آمدنی بڑھانے کے لیے اب وہ عظیم آباد اور کان پور بھی مرثیہ خوانی کے لیے جانے لگے۔ اس دور میں باندی بیگم نے ان کی سرپرستی کی اور تا حیات یہ سلسلہ جاری رہا۔ ان کی صحت بھی اب پہلی جیسی نہیں رہی تھی۔ جسمانی صحت

کے ساتھ ان کی بینائی بھی گرتی جارہی تھی۔ ۲۹/ذالحجہ ۱۲۹۱ھ/۱۸۷۴ء کو وہ آنکھ بنوانے کے لیے کلکتہ گئے۔ واجد علی شاہ (م ۱۸۸۷ء) نے ان کو برابر کا درجہ دیا اور وہیں جرمن ڈاکٹر سے ان کی آنکھ بنوائی اور وہ کامیاب لکھنؤ واپس آئے۔ کلکتہ جانے سے پہلے ان کا بیس سالہ بیٹا مرزا محمد ہادی حسین عطارد وفات پا گیا تھا۔ جب واپس آئے تو ان کے بڑے بھائی مرزا غلام محمد اللہ کو پیارے ہو گئے۔ اسی سال میر انیس کا بھی انتقال ہو گیا۔ دبیر کی صحت بھی مسلسل گر رہی تھی۔ ورم جگر نے شدت اختیار کر لی تھی۔ اسی بیماری میں میر انیس کی وفات کے تین ماہ ایک دن بعد مرزا دبیر بھی اپنے معبودِ حقیقی سے جا ملے۔ مرنے کے بعد ان کی شہرت و مقبولیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ سارے لکھنؤ میں کہرام مچ گیا۔ ''اودھ اخبار'' میں مہینوں قطعات تاریخ وفات اور ان کے حالت و خطوط شائع ہوتے رہے۔ ان کے شاگرد منیر شکوہ آبادی نے جو قطعات تاریخ کہے تھے ان میں سے ایک کے آخری شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی وفات ۳۰/محرم کو، فجر کے وقت، منگل کے دن ہوئی:

منیر سال و مہ و روز و وقت و تاریخش		پگاہ و سلخ و سہ شنبہ مہِ عزا بودہ

دریا پر غسل دیا گیا اور ان کے اپنے مکان میں تدفین ہوئی۔ اگر آپ محلہ نخاس لکھنؤ کے کوچۂ دبیر سے گزریں تو آج بھی ان کے مزار پر فاتحہ پڑھ سکتے ہیں۔

[۲]

مطالعۂ شاعری:

مرزا دبیر کے کلام کے مطالعے سے پہلے یہ دیکھتے چلیں کہ میر انیس اور مرزا دبیر کے تخلیقی مزاج میں کیا فرق ہے تا کہ ان دونوں کو ان کے اپنے رنگِ سخن کے آئینے میں دیکھا جا سکے۔ انیس و دبیر کے سلسلے میں یہ الجھاؤ اس وقت پیدا ہوا جب شبلی نعمانی نے ''موازنہ انیس و دبیر'' لکھ کر فوقیت کا تاج انیس کے سر پر رکھ دیا اور کہا: ''فصاحت ان کے کلام کو چھو بھی نہیں گئی، بندش میں تعقید اور اغلاق، تشبیہات اور استعارات، اکثر دور از کار، بلاغت نام کو نہیں، کسی چیز یا کسی کیفیت یا حالت کی تصویر کھینچنے سے وہ بالکل عاجز ہیں۔ خیال آفرینی اور مضمون بندی البتہ ہے لیکن اکثر جگہ اس کو سنبھال نہیں سکتے۔ ہماری یہ غرض نہیں کہ ان کے کلام میں سرے سے یہ باتیں پائی ہی نہیں جاتیں۔ وہ نہایت پر گو تھے۔ ان کے اشعار کا شمار ہزاروں کیا لاکھوں تک ہے۔ اخیر اخیر میں وہ میر انیس کی تقلید بھی کرنے لگے تھے۔ اس بنا پر ان کے کلام میں جا بجا شاعری کے لوازم اور خاصے پائے جاتے ہیں۔ لیکن گفتگو قلت اور کثرت میں ہے۔ میر انیس کے بہت سے اشعار میں فصاحت و بلاغت کا حصہ بہت کم ہے لیکن دیکھنا یہ ہے کہ دونوں میں سے نسبتاً کس کا کلام شاعری کے معیار پر پورا اترتا ہے'' [۴۵]۔ اس مسئلے پر ڈاکٹر محمد احسن فاروقی کی رائے ایک نئے زاویۂ نظر کو سامنے لاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ انیس و دبیر دو

مختلف انفرادیتوں کے مالک ہیں اور دونوں کی حسیت اور نزاکتِ احساس (Sensibility) متضاد ہے۔ میر انیس کا ادراک قدرتی (نیچرل) ہے اور مرزا دبیر کا مابعد الطبیعیاتی (Metaphysical) ہے۔ مولانا حالی نے انگریزی رومانی تنقید کے رجحان کو اپنا کر نیچرل حسیت (Natural Sensibility) کو ترجیح دی مگر بیسویں صدی میں ٹی ایس ایلیٹ اور اس کے ہم خیالوں نے مابعد الطبیعیاتی ادراک کو جدید دور کی پیچیدگیاں ظاہر کرنے کے لیے زیادہ موزوں بتایا اور اس لیے اگر کوئی جدید ترین نظریے کا حامی انیس و دبیر کے کلام کو دیکھے تو وہ مرزا دبیر کو میر انیس پر ترجیح دے گا۔ یہ دونوں شاعر اس قدر منفرد ہیں کہ ایک کا دوسرے سے مقابلہ کرنا صحیح نہیں ہے۔ جدید دور میں تقابلی تنقید ایسے دو شاعروں کی انفرادیت کو تضاد سے واضح کرتی ہے۔ ڈاکٹر فاروقی کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں نقاد کا ذہن ابھی تک اس درجہ بے تعلقی و بے تعصبی (Disinterestedness) تک نہیں پہنچا ہے کہ تضاد سے انفرادیت کو دیکھ سکے۔ میر انیس اور مرزا دبیر رنگِ فکر میں ایک دوسرے سے متضاد ہیں اور دونوں ہمارے ادب کی دو متضاد راہوں پر چل رہے ہیں۔ میر انیس، میر حسن اور اپنے خاندان کی روایت پر چل رہے ہیں۔ مرزا دبیر سودا اور خصوصاً ناسخ کی روایت پر چل رہے ہیں جو اس وقت کے لکھنؤ کا مقبول طرز تھا۔ یہ دونوں روایتیں ایک دوسرے سے متضاد ہیں۔ پھر مزاج کے اعتبار سے انیس و دبیر کا ادراک بھی متضاد ہے اور اس لیے ان دونوں کا موازنہ غلط ہے۔ اس دور میں مرزا دبیر ہی اس تہذیب اور اس سے مخصوص کی جانے والی صفات کے نمائندے ہیں اور اسی لیے وہ میر انیسؔ سے زیادہ مقبول و محترم تھے اور میر انیس اپنے دور کے بجائے اس دور کے لیے اہم ہو جاتے ہیں جو سرسید کے زیرِ اثر حالی کی جدید تحریک ادب سے شروع ہوتا ہے۔ مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری کا جائزہ لینے کے لیے ان کے مخصوص ادراک کا خاص طور پر خیال رکھنا چاہیے۔

دبیر و انیس کے ادراک کا تضاد دیکھنا ہو تو ان کے مرثیوں کے ''چہروں'' کو دیکھیے۔ اس تضاد کو واضح کرنے کے لیے میں دونوں کے دو مشہور مراثی سے چند بند پیش کرتا ہوں۔ پہلے انیس کے مرثیے :

ع...... ''پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح'' کے یہ چند بند پڑھیے:

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح　　گل زار شب خزاں ہوا، آئی بہارِ صبح
کرنے لگا فلک زرِ انجم نثارِ صبح　　سرگرم ذکرِ حق ہوئے، طاعت گزارِ صبح
تھا چرخِ اخضری پہ یہ رنگ آفتاب کا
کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بدم　　مرغانِ صبح کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تابِ نہر، وہ موجوں کا پیچ و خم　　سردی ہوا میں، پر نہ زیادہ بہت، نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا

تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

وہ نور صبح اور وہ صحرا، وہ سبزہ زار تھے طائروں کے غول درختوں پہ بے شمار
چلنا نسیمِ صبح کا رہ رہ کے بار بار کو کو وہ قمریوں کی وہ طاؤس کی پکار
وا تھے دریچے باغِ بہشتِ نعیم کے
برسوں رواں تھے دشت میں جھونکے نسیم کے

آمد وہ آفتاب کی وہ صبح کا سماں تھا جس کی ضو سے وجد میں طاؤسِ آسماں
ذروں کی روشنی پہ ستاروں کا تھا گماں نہر فرات بیچ میں تھی مثل کہکشاں
ہر نخل پر ضیائے سر کوہِ طور تھی
گو یا فلک سے بارشِ بارانِ نور تھی

وہ پھولنا شفق کا وہ مینائے لاجورد مخمل سی وہ گیاہ، وہ گل سبز وسرخ وزرد
رکھتی تھی پھونک کر قدم اپنا ہوائے سرد یہ خوف تھا کہ دامنِ گل پر پڑے نہ گرد
دھوتا تھا دل کے داغ چمنِ لالہ زار کا
سردی جگر کو دیتا تھا سبزہ کچھار کا

انیس کے یہ بند پڑھ کر اب آپ مرزا دبیر کے ''چہرے'' کے یہ بند پڑھیے:

پیدا شعاعِ مہر کی مقراض جب ہوئی پنہاں درازیِ پرِ طاؤسِ شب ہوئی
اور قطع زلفِ لیلیِ زہرہ لقب ہوئی مجنوں صفت قبائے سحر چاک سب ہوئی
فکرِ رفو تھی چرخ ہنر مند کے لیے
دن چار ٹکڑے ہوگیا پیوند کے لیے

نکلا افق سے عابدِ روشن ضمیرِ صبح محراب آسماں ہوئی جلوہ پذیرِ صبح
کھولا سپیدی نے جو مصلائے پیرِ صبح پھر سجدہ گاہ بن گیا مہرِ منیرِ صبح
کرتی تھی شب غروب کا سجدہ وداع کو
سیارے ہفت عضو بنے تھے سجود کو

یوسف غریقِ چاہِ سیہ ناگہاں ہوا یعنی غروبِ ماہ تجلی نشاں ہوا
یونس دہانِ ماہیِ شب سے عیاں ہوا یعنی طلوعِ نیر مشرق ستاں ہوا
فرعونِ شب سے معرکہ آرا تھا آفتاب
دن تھا کلیم اور یدِ بیضا تھا آفتاب

روزِ سفید یوسفِ آفاق شب نقاب مغرب کی چاہ میں تھا جو اُفتادہ زیرِ آب

سقائے آسماں نے لیا دَلوِ آفتاب　　　اور ریسماں شعاع کی باندھی بہ آب و تاب
یوسف کو دَلوِ مہر میں بٹھلا کے چاہ سے
کھینچا دیارِ شرق میں مغرب کی راہ سے

سایہ جہاں جہاں تھا وہاں نور ہوگیا　　　پھر مشک شب جہان سے کافور ہوگیا
گویا کہ زنگ آئنے سے دور ہوگیا　　　باطل رسالۂ شبِ دیجور ہوگیا
کیا پختہ روشنائی تھی قدرت کے خامے میں
مضموں تھا آفتاب کا ذرّوں کے نامے میں

کھولے ہوا میں طائرِ زرّیں نے بال و پر　　　بیٹھا وہ آکے چرخِ چہارم کے بام پر
دانے ستاروں کے جو پڑے تھے اِدھر اُدھر　　　منقارِ زر میں چن لیے اس نے وہ سر بہ سر
پھر میہمانِ چشمۂ مہتاب ہوگیا
چشمہ تو خشک اور وہ سیراب ہوگیا

دبیر اور انیس کے یہ ''چہرے'' پڑھ کر، جن میں صبح کا منظر پیش کیا گیا ہے، دونوں کے مختلف ادراک کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ انیس کے چہرے میں مثنوی کا مزاج نمایاں ہے جس سے محمد تقی میر کا رنگ بھی جھلک رہا ہے۔ یہاں طرزِ فکر رومانوی ہے۔ انداز بیانیہ ہے جس میں نرمی ہے، راگ اور لے میں دھیما پن ہے اور لہجے میں نرمی و نسائیت ہے۔ انیس کا مصورانہ انداز اور اس سے پیدا ہونے والی محاکات منظر میں رنگ بھر رہی ہے۔ یہاں خیال آفرینی نہیں ہے تصویر کی متضاد صفات میں مناسبتیں تلاش کرنے کی کوئی کوشش نہیں ہے۔ استعارات و تراکیب بھی سادہ ہیں۔ یہاں مصوری کا عمل نمایاں ہے۔ اس کے برخلاف دبیر کے چہرے کی منظر نگاری میں قصیدہ کا رنگ جھلک رہا ہے۔ اس کا آہنگ بلند اور لہجے میں خطیبانہ مردانہ پن ہے۔ الفاظ میں شان و شکوہ ہے اور انیس کے مقابلے میں دبیر کے راگ کی رفتار بھی قدرے تیز ہے۔ یہاں دبیر کی علمیت بھی نمایاں ہے اور واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ذہن ''تخلیقِ معانی اور ایجادِ مضامین'' [۲۶] کی طرف مائل ہے۔ جہاں جہاں منظر کشی کی گئی ہے یہی صورت سامنے آتی ہے۔ دبیر کے ہاں مابعد الطبیعیاتی تصورات شعری پیکر (Imagery) کو جنم دیتے ہیں اور ان کا اظہار پُر شکوہ اسلوب میں ہوتا ہے۔ یہ وہ اسلوب ہے جو رزمیہ کے لیے میر انیس کے طرز سے زیادہ موزوں ہے۔ دبیر کی تراکیب میں ''خیال'' رنگ بھرتا ہے۔ تلمیحات سے دور کی بات قریب آجاتی ہے۔ انیس کے ہاں منظر کو دیکھنے کے لیے دماغ پر زور ڈالنے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ ان کی تصویر خود بولتی ہے۔ دبیر کے ہاں بات کی تہہ تک پہنچنے کے لیے دماغ پر زور ڈالنے کی ضرورت پڑتی ہے اور پھر اس سے لطف اُٹھایا جاسکتا ہے۔ مبالغہ آمیز ادراک دبیر و انیس دونوں کے ہاں ملتا ہے لیکن رزم میں انیس کا فطری میلان طبع مثنوی کی طرف ہونے کی وجہ سے وہ خطیبانہ مردانہ آہنگ پیدا نہیں ہوتا جو دبیر کا

قصیدے کی طرف فطری رجحان طبع مثنوی کی طرف ہونے کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے اور جو رزمیہ شاعری سے زیادہ قریب ہے، اسی لیے مرثیے کے رزمیہ حصوں میں دبیر انیس سے زیادہ کامیاب ہیں۔ انیس منظر کشی میں جو تصویر بناتے ہیں اس میں (Touches) فطری ہیں۔ دبیر کے ہاں تاثرات (Impressions) ہیں جن پر غور کرنے سے تصویر بنتی ہے۔ ان کے ہاں خیال کی تہہ داری سے تصویر بنتی ہے۔ یہ وہی ''طرز جدید'' ہے جس کے بانی و ممتاز نمائندے ناسخ ہیں۔ یہی وہ انداز سخن ہے جو اس دور کا مقبول طرز تھا اور جس کی وجہ سے ناسخ عظیم شاعر، رجب علی بیگ سرور عظیم نثر نگار اور گلزار نسیم پسندیدہ و مقبول مثنوی تھی اور دبیر انیس سے بڑے اور اہم مرثیہ گو تھے۔ رزمیہ میں مبالغہ جتنا زیادہ ہوگا اتنا ہی بہتر ہے اور الفاظ جتنے عالمانہ و پرشکوہ ہوں گے اتنا ہی رزمیہ پرشکوہ ہوگا۔ اسی لیے مرزا دبیر رزمیہ انداز سے قریب ہیں۔ یہاں موازنے کی ضرورت نہیں ہے مگر یہ دکھانے کے لیے کہ پرشکوہ اور شان دار طرز ادا میں مرزا دبیر انیس سے کتنے زیادہ کامیاب ہیں، ہم ایک ہی موضوع پر دونوں کے دو دو بند نقل کرتے ہیں۔ انیس و دبیر دونوں نے حضرت عباس کو اپنے اپنے مرثیوں میں موضوع سخن بنایا ہے۔ انیس کا مرثیہ ؏ ...... ''آمد ہے کربلا کے نیستاں میں شیر کی'' سے شروع ہوتا ہے اور دبیر کا ؏ ...... کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے'' سے۔ پہلے انیس کے یہ دو بند پڑھیے جس میں حضرت عباس کی سواری کو دکھایا گیا ہے:

آمد ہے کربلا کے نیستاں میں شیر کی — ڈیوڑھی سے چل چکی ہے سواری دلیر کی
جاسوس کہہ رہے ہیں نہیں راہ پھیر کی — غش آگیا ہے شہ کو، یہ ہے وجہ دیر کی
خوش بو ہے دشت، باد بہاری قریب ہے
ہشیار غافلو کہ سواری قریب ہے

آتا ہے وہ جری جو ہزاروں میں فرد ہے — شیروں کا شیر عازمِ دشت نبرد ہے
دہشت سے آفتاب کا چہرہ بھی زرد ہے — بڑھ کر پرے سے جو اسے روکے، وہ مرد ہے
سر بر کوئی ہوا نہیں اس خاندان سے
گھر میں انھی کے اُتری ہے تیغ آسمان سے

اب اس کے بعد دبیر کے یہ دو بند پڑھیے:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے — رستم کا جگر زیرِ کفن کانپ رہا ہے
ہر قصر سلاطین زمن کانپ رہا ہے — سب ایک طرف، چرخ کہن کانپ رہا ہے
شمشیر بکف دیکھ کے حیدر کے پسر کو
جبریل لرزتے ہیں سمیٹے ہوئے پر کو

ہیبت سے ہیں نہ قلعۂ افلاک کے در بند — جلاد فلک بھی نظر آتا ہے نظر بند

وا ہے کمرِ چرخ سے جوزا کا کمر بند سیارے ہیں غلطاں صفتِ طائرِ پر بند
انگشت عطارد سے قلم چھوٹ پڑا ہے
خورشید کے پنجے سے علَم چھوٹ پڑا ہے

انیس کے لہجے میں یہاں بھی وہی نرمی اور نسائیت اور دبیر کے لہجے میں وہی مردانہ پن اور خطیبانہ بلند آہنگی اور الفاظ کے جماؤ کا وہی شکوہ ہے جسے ہم صبح کے منظر میں پچھلے صفحات میں دیکھ چکے ہیں۔ دبیر کا یہ لہجہ اور طرزِ ادا رزمیہ کے لیے زیادہ موزوں ہے۔ اس طرزِ ادا میں نکتہ سنجی ہے۔ یہاں غیر مشابہہ چیزوں میں مشابہت پیدا کی جا رہی ہے۔ اس میں مرکب ادراک (Unified Sensibility) سے مرکب اثر پیدا ہو رہا ہے۔ یہ وہ رعایتِ لفظی نہیں ہے جس کے حوالے سے شبلی نعمانی دبیر کو مطعون کرتے ہیں بلکہ یہ ''مرکب اثر'' پیدا کرنے کا ذریعہ ہے۔ شبلی ان خصوصیات کو مرزا دبیر کے ہاں دیکھتے ہیں تو کہتے ہیں کہ ''مرزا دبیر میں اصلی مابہ الامتیاز جو چیز ہے وہ خیال بندی اور دقت پسندی ہے۔ یہی چیز مرزا صاحب کے تاج کمال کا طرّہ ہے۔ اس میں کچھ شبہ نہیں کہ مرزا صاحب کی قوتِ متخیلہ نہایت زبردست ہے۔ وہ اس قدر دور کے استعارات اور تشبیہات ڈھونڈھ کر پیدا کرتے ہیں کہ وہاں تک ان کے حریفوں کا طائرِ وہم پرواز نہیں کر سکتا۔ راست نما اور دل فریب استدلال، جو شاعری کا ایک جزوِ اعظم ہے ان کے ہاں نہایت کثرت سے پایا جاتا ہے۔ وہ قوتِ متخیلہ کے زور سے نئے نئے اور عجیب دعوے کرتے ہیں اور خیالی استدلال سے ثابت کرتے ہیں۔ مبالغے کے مضامین کو...... وہ اس قدر ترقی دیتے ہیں کہ پہلے مبالغے ان کے مقابلے میں ہیچ ہو جاتے ہیں'' [۲۷] اور یہ کہہ کر لکھا کہ ''خیال آفرینی، دقت پسندی، جدتِ استعارات، اختراعِ تشبیہات، شاعرانہ استدلال، شدتِ مبالغہ میں اُن (مرزا دبیر) کا جواب نہیں'' [۲۸]۔ بہر حال دونوں کے راستے، دونوں کے طرز الگ الگ اور جدا ہیں۔ ''دبیر ایک روشِ خاص کے مخترع تھے اور خاتم بھی۔ ان کی نئی نئی تشبیہیں اور اچھوتے استعارے گنجینۂ معنی کا طلسم ہیں'' [۲۹]۔ یہ رنگ اس دور کا مقبول و پسندیدہ رنگِ سخن تھا اور دبیر اس رنگ کے منفرد نمائندے تھے۔ انیس کی مصوری بقول ڈاکٹر احسن فاروقی فوٹوگرافی ہے۔ دبیر کی مصوری تجریدی ہے۔ دبیر کی قوتِ متخیلہ اسی لیے انیس سے مختلف ہے۔ جیسے ملٹن نے ڈون اور اس کے اسکول کے شاعروں کو Our Late Eccentric کہا تھا، اسی طرح شبلی نعمانی نے دبیر کی شاعری کو ''محض فرضی خیال'' کہا تھا لیکن اسی ڈون کی شاعری کو جب عہدِ حاضر کے حوالے سے ٹی ایس ایلیٹ نے دیکھا تو اسے اس میں ایک ایسا ''ادراک'' نظر آیا جو عہدِ حاضر کی تہہ داریوں اور پیچیدگیوں کا زیادہ بہتر طور پر اظہار کر سکتا ہے۔ دبیر کے مرثیے تو، انیس اور دوسرے مرثیہ گویوں کے مرثیوں کی طرح اپنے دور کے مکی مرثیوں کی روایت میں محصور ہیں لیکن ان کے الگ الگ حصوں کے انتخاب سے ہمارا جدید دور کا شاعر یقیناً استفادہ کر سکتا ہے۔ میں نے یہاں مرثیے کو شعر و ادب کے حوالے سے دیکھا ہے اور یہی وہ معیار ہے جس سے مرثیہ کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے ورنہ بصورتِ دیگر اردو مرثیہ بھی ان بے شمار

مولود ناموں اور معراج ناموں کی طرح ہو کر رہ جائے گا جن کا ادب کی تاریخ میں کوئی ذکر بھی نہیں کرتا۔

اب اس بحث سے جو نتیجہ برآمد ہوا یہ ہے کہ مرزا دبیر کا ایک الگ مخصوص شاعرانہ مزاج ہے اور یہ مزاج انیسؔ کے ادراک سے مختلف ہے۔ مرزا دبیر کے ہاں شکوہِ الفاظ بلند آہنگ مردانہ لہجہ اور مبالغہ آمیز ادراک سے وہ طرز وجود میں آیا ہے جو رزمیہ کا طرز ہے اور جسے ہم پرشکوہ اور شان دار طرز کہہ سکتے ہیں۔ میر انیس کے رزمیہ حصوں میں نرمی اور دھیما پن ہے۔ مرزا دبیرؔ کے رزمیہ حصوں میں مردانہ پن کا احساس ہوتا ہے۔ یہ دو الگ الگ مزاج ہیں اور ان سے دو الگ الگ رنگ اور طرز پیدا ہوئے ہیں۔ میر انیس کے ہاں ''بزم'' کا مزاج انھیں عظمت کی بلندیوں پر لے جاتا ہے اور مرزا دبیر کے ہاں ''رزم'' کا مزاج ''علویت'' پیدا کرتا ہے۔ میر انیس مثنوی کی روایت کے مرثیہ گو ہیں۔ مرزا دبیر قصیدے کی روایت کے مرثیہ گو ہیں۔ مثنوی کے مزاج کے باعث میر انیس کا تخیل، جدید معنی میں، ''رومانی'' ہو جاتا ہے اور قصیدے کے مزاج کی وجہ سے مرزا دبیر کا تخیل ''ذہنی اور حکیمانہ'' ہو جاتا ہے۔ میر انیس کے لہجے کا ترنم دھیما اور شیریں ہے۔ مرزا دبیر کا ترنم گرجتا ہوا سا اور تیز رفتار ہے۔ انیس سلاست وصفائی اور جوش و رنگینی کے خدائے سخن ہیں۔ دبیر خیال آفرینی، تخلیق معانی، تہہ داری، نئی امیجری (Imagery) جدت استعارات اور اختراع تشبیہات کے خدائے سخن ہیں۔ مرزا دبیر کا مزاج مابعد الطبیعیاتی مزاج ہے۔ مرزا دبیر عہد حاضر کے شعور و ادراک سے ویسے ہی قریب ہیں جیسے میر انیس سرسید اور مولانا حالی کے دور کی روایت سے قریب تھے۔ ان دونوں کے رنگ، مزاج اور راستے الگ اور جدا ہیں اور اس طرح ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا صحیح نہیں ہے[۳۰]۔

[۳]

مرزا دبیر کی شاعری کے بارے میں دو باتیں ذہن میں رہنی چاہئیں۔ ایک یہ کہ وہ بہت زود گو شاعر اور بہت مصروف انسان تھے اور اسی وجہ سے، میر انیس کی طرح، ہر ہر مصرع کی نوک پلک درست کرنے کی نہ انھیں فرصت تھی اور نہ یہ ان کا مزاج تھا۔ اسی لیے فن کے لحاظ سے وہ لاپرواہ شاعر نظر آتے ہیں اور جودت طبع کے باوجود ان کے کلام میں فن کی ایسی ناہمواری موجود ہے جو اکثر ناگوار گزرتی ہے مگر ان کے ہاں تنوع ہے۔ وہ انیس کے رنگ میں مرثیہ لکھنے پر قادر ہیں۔ مرزا دبیر کے حامیوں (دبیریوں) نے شبلی کی ''موازنہ'' کے جواب میں یہ واضح کیا کہ جو خصوصیات شبلی نے میر انیسؔ کے ہاں دکھائی ہیں وہ سب کی سب مرزا دبیر کے ہاں بھی موجود ہیں۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ جو کچھ طرزِ انیسؔ میں دبیرؔ نے لکھا کیا وہاں وہ زیادہ سے زیادہ انیس جیسے ہو جاتے ہیں لیکن انیس سے آگے نہیں جاتے۔ یہاں وہ طرز انیسؔ کی اسی طرح تکرار کرتے ہیں جیسے انیس کے بیٹے اپنے باپ کے رنگ میں لکھنے کی کوشش کرتے تھے۔ جیسے انیسؔ دبیرؔ کے رنگ میں کہہ کر دبیر سے آگے

نہیں جا سکتے تھے اسی طرح دبیر انیس کے طرز میں انیس کی طرح کے شعر لکھ کر ان سے آگے نہیں نکلے اور یہی اصل بات ہے۔ یہ دونوں اپنے اپنے رنگ و طرز کے منفرد نمائندے ہیں اور یہی رنگ و طرز ان کی پہچان ہے۔ دوسری بات یہ بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ انیس ایک نامی گرامی تہذیب یافتہ خاندان کے فرد ضرور تھے مگر علم کے اعتبار سے دبیر کا رتبہ بلند ہے۔ وہ بلاشبہ انیس سے کہیں زیادہ عالم تھے [۳۱]۔

اردو مرثیہ بنیادی طور پر مبکی مرثیہ ہے۔ اس کا مقصد اہلِ مجلس کو رُلانا ہے تا کہ رونے سے وہ ثواب حاصل کر سکیں۔ مبکی مرثیہ امام حسین اور ان کے انصاروں کی مدح اسی طرح کرنا چاہتا ہے جس طرح قصیدے میں کی جاتی ہے اور ان کے حالات کو اسی طرح بیان کرنا چاہتا ہے جیسے مثنوی میں بیان کیے جاتے ہیں۔ مثنوی میں واقعہ بیان کرنے والا پابند نہیں ہوتا۔ وہ عیش و نشاط کے مناظر بھی دکھا سکتا ہے مگر مذہبی مقصد کے باعث چونکہ مرثیے میں بین و بکا سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اس لیے جو واقعات بیان کیے جاتے ہیں وہ بھی غم انگیز ہوتے ہیں۔ مدح جیسی مرزا دبیر کے ہاں ملتی ہے، بہت مبالغہ آمیز ہے۔ اس مبالغے میں ان کی علمیت اور تلمیحات و کنایات رنگ بھرتے ہیں اور جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں یہ مرزا دبیر کا مزاج ہے اور یہ رنگ قصیدہ گوئی کا رنگ ہے۔ میر انیس اس میدان میں اپنے مزاج و رنگ سخن کی وجہ سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔ میر انیس کا مزاج انھیں مثنوی کی طرف لے جاتا ہے، اس لیے واقعہ نگاری میں وہ دبیر سے آگے ہیں۔ یہ رنگِ طبع و مزاج کی سطح پر دونوں کا مطالعہ ہوا لیکن دونوں مبالغہ اور واقعہ نگاری میں مبکی مرثیے کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں۔ واقعہ نگاری میں مرزا دبیر اور میر انیس دونوں ایسے فرضی اور من گھڑت واقعات کو اثر آفرینی اور مبکی اثر پیدا کرنے کے لیے شامل کر لیتے ہیں جو بے بنیاد ہیں لیکن مبکی اثر اور رُلانے کے عمل کے لیے مفیدِ مطلب ہیں۔ واقعہ نگاری میں مختلف مناظر بھی آتے ہیں۔ مکالمے بھی ہوتے ہیں۔ امام حسین کا مدینہ سے رخصت ہونا اور حضرت صغرا کے حال کا منظر عام ہے۔ اسی طرح مرثیے میں کسی نہ کسی طرح سے رخصت طلب کرنے کا منظر بھی بیان میں آتا ہے۔ کربلا پہنچ کر نہر کے کنارے خیمہ زن ہونے کا منظر بھی عام ہے۔ رخصت کے واقعات میں مرزا دبیر نے بھی ایسی باتیں گرمی پیدا کرنے کے لیے خود گھڑی ہیں جو قرین قیاس بھی نہیں ہیں اور امام حسین کے اصحاب کی یک جہتی اور مقصدِ اعلیٰ کو دیکھتے ہوئے قطعی نامناسب ہیں مثلاً حضرت عباس کو علم ملنے پر حضرت عون و محمد کا ناراض ہو کر واویلا کرنا۔ یہ ورثہ کا وہ جھگڑا ہے جو شیعہ عقیدے کا ایک جزو بن گیا ہے۔ مرزا دبیر بھی اس جھگڑے کو سامنے لاتے ہیں اور میر انیس بھی۔ میر انیس حضرت عون و محمد کا یہ جھگڑا دکھاتے ہیں جسے حضرت زینب طے کر دیتی ہیں۔ مرزا دبیر اس واقعہ میں عمر سعد کی خیالی سازش اور جاسوسی کو شامل کر کے رنگ بھرتے ہیں۔ ان واقعات کے بیان میں مستورات کی باتیں رقم کی جاتی ہیں۔ ایسے موقع پر حضرت صغریٰ، حضرت شہربانو اور حضرت زینب سب ہی باتیں کرتی ہوئی سامنے آتی ہیں۔ مرزا دبیر جاسوسی و سازش کے تعلق سے حضرت زینب کی گفتگو مرثیے میں یوں لکھتے ہیں:

دوڑی وفورِ طیش سے خود زینبِ حزیں فرمایا میں تو آنے کو تھی ننگے سر وہیں
کیا مشورہ تھا شمر سے، وہ بولے کچھ نہیں فرمایا خوب لوگوں میں چرچا ہے پھر یونہیں
شمرِ لعیں نے صلح جو ٹھہرائی ہوئے گی
مرضی تمھاری تھوڑی بہت پائی ہوئے گی

ہے ہے مجھے تو اور ہی وسواس اب ہوا شاید علم نہ ملنے کا تم کو تعب ہوا
عباس کو ملا جو علم کیا غضب ہوا گزرا جو ناگوار خلافِ ادب ہوا
آئے کوئی بلا نہ پدر کی کمائی پر
قربان تم ہوئے مرے عباس بھائی پر

قبلہ کو ہاتھ اُٹھا کے پکارے وہ مہ لقا اماں بربِّ کعبہ کہ خادم ہیں بے خطا
سن لیجیے حضور تو پھر ہوجیے خفا جن کو حضور پالیں گی وہ ہوں گے بے وفا؟
چاروں ملک جو مالک تقریر سے پھریں
ہم دونوں بھائی حضرت شبیر سے پھریں

ورثے کا یہ جھگڑا چونکہ شیعہ عقیدہ کا حصہ ہے اس لیے مرثیہ گو بار بار اسے پیش کر کے اہلِ مجلس کے جذبات عقیدت کو آسودہ کرتے ہیں اور ایسے موقع پر بھول جاتے ہیں کہ حضرت عون و محمد کمسن و ناتجربہ کار ہیں اور ان کے برخلاف حضرت عباس تجربہ کار اور شجاع ہیں اور موقع و محل کے مطابق وہی اس کے حق دار ہیں لیکن اس سے نہ مرثیہ گو کو کوئی غرض ہے اور نہ اہلِ مجلس کو۔ اس سطح پر اُردو مرثیہ ایک وقتی و عارضی چیز بن کر رہ جاتا ہے۔ ان واقعیاتی حصوں میں انسانی نفسیات کا جو اظہار ہوتا ہے وہ بھی غیر واقعیاتی ہے۔ ایسے میں اصل اور بنیادی سوال یہ ہے کہ مرثیہ نگاروں نے کس قسم کے جذبات کی ترجمانی کی ہے اور ان سے کہاں تک نفسیاتی تاثرات پیدا ہوتے ہیں۔ مدینہ سے رخصت ہوتے وقت حضرت صغریٰ اور تمام اہل بیت کی حالت و کیفیت مرزا دبیر اور میر انیس دونوں نے دکھائی ہے۔ حضرت علی اکبر کے رخصت ہونے اور ماں اور پھوپھی کے جذبات کا حال بھی ان دونوں کے ہاں ملتا ہے۔ حضرت عباس کی شہادت پر امام حسین کی حالت، امام حسین کی شہادت پر حضرت زینب کا بال کھولے ہوئے باہر آجانا اور بین کرنا یہ سب ہی مرثیہ گویوں کے ہاں عام طور پر ملتا ہے۔ مرزا دبیر حضرت علی اکبر کی رخصت کے سلسلے میں یہ دکھاتے ہیں کہ وہ ماں سے اجازت تو لیتے ہیں مگر پھوپھی حضرت زینب سے نہیں۔ یہ بات انھیں بہت روحانی تکلیف پہنچاتی ہے۔ مرزا دبیر ان کی یہ کیفیت کئی بندوں میں پیش کرتے ہیں:

اکبر کے سنانے کو یہ کہتی تھیں زباں سے اے عون و محمد تمھیں لاؤں میں کہاں سے
جو کام کیا پوچھ کے مجھ سوختہ جاں سے اب قدر ہوئی پیاروں کی جب چھٹ گئے ان سے

کیا جان کے دم بھرتی تھی ہم شکل نبی کا
سب کہنے کی باتیں ہیں نہیں کوئی کسی کا

پھر بانو کے پاس آ کے یہ فرمایا بہ رقت لو بھائی یہ ملبوس یہ اکبر کی امانت
بچپن کے بھی کرتے ہیں جوانی کی بھی خلعت اللہ مبارک کرے اب تم کو یہ خدمت
تم والدہ ان کی ہو پدر سرور دیں ہیں
یہ آج کھلا ہم کوئی اکبر کے نہیں ہیں

پھر رونے لگیں بیٹھ کے واں زینب ناچار ہم شکل نبی لپٹے یہ کہتے ہوئے اک بار
میری پھوپھی اماں، مری مالک مری مختار میں تو ہوں خادم آپ کا کیوں آپ ہیں بے زار
ہم چاہتے ہیں تم ہمیں چاہو کہ نہ چاہو
اللہ اب اک بات پہ بندے سے خفا ہو

ہٹ ہٹ کے وہ بولیں کہ نہ یہ ذکر نکالو دم رُکتا ہے باہیں نہ گلے میں مرے ڈالو
ماں بیٹھی ہے وہ جاؤ گلے اس کو لگالو بانو کی خوشامد کرو مرنے کی رضا لو
میں پیار نہیں کرتی میں قرباں نہیں ہوتی
جاؤ میں تمھاری پھوپھی اماں نہیں ہوتی

جیتی رہیں بھابی وہ ہیں حق دار تمھاری میں کا ہے کو ہونے لگی مختار تمھاری
جاؤ نہ سواری تو ہے تیار تمھاری اٹھارہ برس کی ہوں پرستار تمھاری
کس سے کہوں کیا خونِ جگر پیتی ہوں ہے ہے
دل پہ تو چھری چل گئی اور جیتی ہوں ہے ہے

امام حسین کے حضرت علی اکبر کی شہادت پر جذبات یہ ہیں:

رو کے کہتے تھے نہ طاقت ہے نہ بینائی ہے بیٹا مارا گیا اور عالم تنہائی ہے
کیسی محرومی سے رستے کی طرف تکتا ہوں اُٹھ کے گر پڑتا ہوں گر کر نہیں اُٹھ سکتا ہوں
نہ کوئی ہاتھ پکڑنے کو نہ سمجھانے کو
ہم ہیں رونے کو جدائی تری رُلوانے کو

یا حضرت عباس کی لاش پر کہتے ہیں:

بھیا ہمیں آنکھوں سے بھائی نہیں دیتا کانوں سے بھی اس وقت سنائی نہیں دیتا
تسکین ہمیں دردِ جدائی نہیں دیتا کیا ساتھ برے وقت میں بھائی نہیں دیتا
کیا لیٹے ہو اُٹھ کر مجھے مرنے سے بچادو

لاشہ علی اکبر کا ہمیں چل کے دکھا دو

یہ ''جذبات'' جوان بندوں میں ظاہر ہوئے ہیں لکھنؤ کے عام لوگوں کو رلانے کے لیے مناسب ہیں۔ وہاں گھروں میں پھوپھی، بھتیجے اور ماں بیٹے وغیرہ کے جو جذبات ہو سکتے تھے ان کے زیر اثر اہلِ مجلس رونے لگتے تھے مگر بقول ڈاکٹر احسن فاروقی یہ ''جذباتیت'' ہے انھیں جذبات نہیں کہا جا سکتا اور اسی لیے مرثیے کے یہ سکی حصے ''جذبات نگاری'' کے تعلق سے سنسنی خیزی کے ذیل میں آتے ہیں۔ پھر مرثیہ نگار اور اہلِ مجلس دونوں کو یہ احساس نہیں ہے کہ موقع کیا ہے؟ کربلا کے میدان جنگ میں جہاں سب لوگ حق شہادت ادا کر رہے ہیں اور عزم کا مجسمہ بنے ہوئے ہیں، وہاں گھروں میں ہونے والی تُوتُو میں میں، نند بھاوجوں کے تنازع، بڈھوں کا غم اولاد کیا معنی رکھتا ہے۔ یہاں نہ کسی ''ٹائپ'' کے جذبات ہیں اور نہ ''فرد'' کے۔ مرثیہ گو کا مقصد یہ ہے کہ وہ جذباتیت سے رقت پیدا کرے تا کہ بین و بکا سے ثواب حاصل کیا جا سکے۔ اسی لیے مرثیے کا یہ حصۂ شاعری، فنی اثر کے لحاظ سے، بے اثر ہے۔ اسی لیے حامد حسن قادری یہ سوال اُٹھاتے ہیں کہ

> ''حضرات اہل بیت علیہم الصلوٰۃ والسلام میں جو سب سے بڑے فضائل تھے وہ ان کی رضا و تسلیم، صبر و قناعت، زہد و توکل، ضبط و تحمل تھے۔ کس قدر عجیب بات ہے کہ جو بہن اپنے بیٹوں بھائیوں شوہروں کو رضائے الٰہی پر قربان کرنے کا ہمت و حوصلہ رکھتی ہو ان کے متعلق یہ بیان کیا جائے کہ وہ ننگے سر خیمے سے باہر نکل آئیں اور اس اس طرح روئیں پیٹیں۔ اس منقبت کے ساتھ یہ منقبت کس قدر متضاد ہے۔ واقعہ کے کتنے خلاف ہے۔ مرثیے کی اخلاقی تعلیم کے کس درجہ منافی ہے۔ مرثیہ نویسی کا مقصد رونا رُلانا حاصل سہی لیکن اسوۂ حسنہ کا مدعا فوت ہو جاتا ہے۔'' [۳۲]

اور یہ بھی لکھا کہ اسی لیے مرثیے میں کردار نگاری بھی نہیں ہے:

> ''مرثیہ باوجود مسلسل داستان ہونے کے شخصی کردار (کیریکٹر) سے تقریباً خالی ہے۔ اول تو داستانِ مرثیہ میں کسی شخص کے پورے حالاتِ زندگی نہیں ہیں۔ صرف ایک واقعہ ہے۔ دوسرے کسی شخص کو اظہار کردار کے لیے آزادیِ عمل ملنی ضروری ہے اور یہاں یہ حال ہے کہ واقعۂ شہادت کی پیشن گوئی ہو چکی ہے۔ حضرت امام اور ان کے رُفقا کو اس کا علم ہے اور یہ بھی جانتے ہیں کہ اس کے پورا ہونے کا یہی وقت ہے اس لیے سب کے سب راضی بقضا ہو کر آئے ہیں۔ تیسرے یہ کہ ایک جماعت معصوم و ناقابلِ خطا ہے اور دوسرا گروہ شقی ازلی و ناری ابدی۔'' [۳۳]

مرثیے میں اہلِ بیت کی حقیقی زندگی، ان کے صبر و استقامت کی عظمتوں اور ان کی زندگی سے اخلاقی قدروں کا پھوٹنے والا نور روشن نہیں ہوتا۔ واقعۂ کربلا بلاشبہ اخلاقی نوعیت کا حامل ہے لیکن مرثیہ نگار کردار کی علویت پیش

کرنے کے بجائے رونے دھونے کی طرف لگ جاتے ہیں۔ایک طرف مدحیہ حصے میں امام حسین کے صبر ورضا کی تعریف میں زمین آسمان ایک کردیے جاتے ہیں تو دوسری طرف بے عزمی و بے صبری کا وہ عالم دکھایا جاتا ہے جیسا پچھلے صفحات میں دیے ہوئے بندوں سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔ یہاں مرزا دبیر اور میر انیس دونوں کی ایک ہی سطح ہے اور دونوں کا مقصدِ مرثیہ بھی ایک ہے۔شیعہ عقیدہ نے اردو مرثیے کو جنم دیا اور عقیدے کے رسمی مجلسی پہلو ہی نے اسے علویت تک پہنچنے نہیں دیا۔عقیدے کی رسمی ضرورت تو مرثیے نے پوری کردی لیکن شعری سطح پر اسے مجروح کردیا۔جب بھی مرثیہ کا شعروادب کے حوالے سے مطالعہ کیا جائے گا تو یہ بات ضرور سامنے آئے گی اور کہی جائے گی۔یہی بات مرزا رفیع سودا نے ''سبیل ہدایت'' میں کہی ہے اور یہی بات ڈاکٹر احسن فاروقی نے اپنی تنقیدی تصنیف ''مرثیہ نگاری اور میر انیس'' میں کہی ہے۔میں نے بھی اردو مرثیے کا ''تاریخ ادب'' میں ادب وشعر کے تعلق ہی سے مطالعہ کیا ہے۔

حضرات امام حسین اور ان کے انصار بلاشبہ اخلاق کے بہترین نمونہ تھے۔سوال یہ ہے کہ کیا اردو مرثیے میں انھیں اخلاق کے مثالی روپ میں پیش کیا گیا ہے؟ یقیناً ایسے بند بھی ملتے ہیں جن میں وفاداری، شجاعت، ایثار، شہادت وصبر کے مضامین اسی طرح باندھے گئے ہیں جیسے ہمارے قصیدوں یا غزلوں میں باندھے جاتے ہیں مگر جب ان عظیم ہستیوں کو راہِ عمل (Inaction) میں دکھایا جاتا ہے تو وہ رسوم میں جکڑے ایک عام سے انسان کی طرح شکست خوردہ و پسپا، ورثے کے تنازع، نند بھاوج کے جھگڑے میں پھنسے، روتے دھوتے دکھائی دیتے ہیں۔حضرت عباس کی شہادت پر امام حسین کے بارے میں دبیر لکھتے ہیں:

ع...... ''لاشے پہ تھرتھرا کے گرے شاہ نامدار''

ع...... ''شانوں کا خون چہرے پہ مَل مَل کے روتے تھے''

اکبر کے سہارے سے چلے نہر پہ آقا　　گہ ہوش تھا گہ غش کبھی سکتہ کبھی نوحا

حضرت زینب فرماتی ہیں:

زینب نے کہا زندہ ہیں عباسِ خوش خصال　　تم جاؤ میں یاں بہرِ شفا کھولتی ہوں بال

حضرت عباس نے دم توڑتے وقت:

اس جان شکنی میں جو سنا شیونِ مولا　　تعظیم کی نیت میں کٹے شانوں کو ٹیکا

در پر تھیں نبی زادیاں سب کھولے ہوئے سر

حضرت اکبر بوقت شہادت کہتے ہیں:

کہتے ہیں کہ میدان سے ناحق میں گھر آیا　　مرتے ہوئے اماں کا کھلا سر نظر آیا

حضرت زینب فرماتی ہیں:

بھابی جو کہیں یہ، وہ کرو، ان کو مناؤ　　سر اچھی طرح ڈھانپ لو تو سامنے آؤ

حضرت شہر بانو، حضرت علی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:

اب کس کے منانے کے لیے ڈھانپوں میں سر کو گھر لٹتا ہے، ہے ہے میں نکل جاؤں کدھر کو
بانو نے کہا یوسف شبیر ہوا گم کیوں شیر خدا لے چلے بیٹے کو مرے تم
اس کو کھ جلی کی تو نہ فریاد کو پہنچے دم توڑتے میں پوتے کی امداد کو پہنچے

میدانِ جنگ میں حضرت امام حسین حضرت علی کی تلوار ''ذوالفقار'' سے مکالمہ کرتے ہیں۔ ذوالفقار کہتی ہے کہ اب وہ اس وقت دم لے گی جب شمر کو بے دم کر چکی ہو گی لیکن امام مظلوم نے فرمایا کہ یہ خدا کی رضا نہیں ہے ع...... میری قضا ہے، شمر کی اس دم قضا نہیں۔ یہ سن کر ذوالفقار:

روتی ہوئی وہ تیغ در آئی نیام میں اور شاہِ بے سپاہ گھرے فوج شام میں

اس کے بعد یہ بند آتے ہیں:

پر آہ آہ شمر نے بڑھ کر غضب کیا سینے میں موزہ، حلق پہ خنجر کو رکھ دیا
چلاتے آئے قبر سے محبوبِ کبریا بانہیں گلے میں ڈال دیں خنجر پکڑ لیا
زہرا پکاری، یہ دلِ حیدر کا چین ہے
میرا حسین ہے ارے میرا حسین ہے

مڑ مڑ کے زیرِ تیغ یہ بولے شہ امم زینب تجھے شہادت ِ شبیر کی قسم
لے جا مرے یتیموں کو خیمے میں ایک دم بٹتا ہے دھیان، محوِ جمالِ خدا ہیں ہم
بچوں کو لے کے ڈیوڑھی سے زینب تو ہٹ گئی
یاں بوسہ گاہِ احمدِ مختار کٹ گئی

حضرت امام حسین، جناب زینب، جناب شہر بانو، حضرت اکبر اور حضرت عباس کی سی عظیم ہستیوں کو مرثیہ گو اودھ کے پا پیادہ سپاہی اور لکھنؤ کی عام عورت کی سطح پر لے آتا ہے اور یہ اس لیے کرتا ہے کہ بین و بکا سے اہلِ مجلس متاثر کر سکیں۔ عظیم اخلاقی کردار کا تصور نہ سامعین کے ذہن میں تھا اور نہ مرثیہ گو مرزا دبیر کے۔ واقعۂ کربلا ایک عظیم واقعہ ہے اور اسی لیے اس کا بیان، موضوع کے اعتبار سے، عظیم ہے لیکن مرثیہ گویوں نے جس طرح اسے برتا اور دکھایا ہے وہ ان عظیم ہستیوں کے تعلق سے عظیم نہیں ہے۔

پچھلے صفحات میں ہم میرزا دبیر اور میر انیس کی شاعری کی انفرادیت اور ان دونوں کے تخلیقی مزاج کے فرق کو واضح کر آئے ہیں۔ یہ بھی لکھ چکے ہیں کہ ان دونوں کے ادراک ایک دوسرے سے مختلف و متضاد ہیں۔ مرزا دبیر اپنے مخصوص ادراک کے ساتھ کہتے ہیں:

اے دبدبۂ نظم دو عالم کو ہلا دے اے طنطنۂ طبع جزو کل کو ملا دے
اے معجزۂ فکر فصاحت کو جلا دے اے زمزمۂ نطق بلاغت کا صلا دے

اے بائے بیاں معنیِ تسخیر کو حل کر
اے سین سخن قاف سے تا قاف عمل کر

مرزا دبیر معنی آفرینی کو اہم قرار دیتے اور مضمون پر زور دیتے ہیں: ع...... مضمون نئے کرتا ہوں میں ایجاد ہمیشہ:

حامی جو سلیمانِ دو عالم نظر آئے مضمون جو عنقا تھے وہ پر جوڑ کر آئے
طاؤسِ تصور کی طرح دل میں در آئے شیشے میں پری زاد معانی اُتر آئے

یاقوت بدخشاں سے، دُر آتے ہیں عدن سے
لعل اُگلوں گا میں طوطیِ سدرہ کے دہن سے

دبیر کی شاعری میں گرجتا، بلند آہنگ لہجہ سنائی دیتا ہے۔ وہ مضمون پیدا کرنے کے لیے متضاد پہلوؤں میں ایسی مناسبتیں تلاش کرتے ہیں کہ خیال و معنی فطری پن کے ساتھ ایک جان ہو جاتے ہیں۔ مرزا دبیر نے ناسخ کے ''طرز جدید'' کو مرثیے میں برت کر ایک بہت مشکل کام کو طویل نظم (مرثیہ) میں آسان کر دکھایا ہے۔ اردو مرثیے کے تعلق سے اردو شاعری میں یہ بھی دبیر کی انفرادیت ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے ڈاکٹر احسن فاروقی نے ''مابعد طبیعیاتی ادراک'' کا نام دیا ہے۔

مرزا دبیر کے ہاں زورِ طبع اور تخلیقی قوت کی فراوانی کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے ان کا مزاج انھیں جدتوں کی طرف لے جاتا ہے۔ یہ جدتیں عروضی سطح پر نہیں ہیں بلکہ شعری پیکروں اور خیالی شبیہوں (Images) میں ظاہر ہوتی ہیں جہاں ''طاؤسِ تصور'' کی رنگارنگی تہہ دار، پیچیدہ معنی کو سامنے لاتی ہے اور یہی ان کے مرثیے کا مزاج ہے۔

مرزا دبیر کے کلام میں الحاقی کلام بھی شامل ہو گیا ہے۔ مرزا دبیر سے منسوب یہ مصرع: ''فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں'' یا یہ مصرع: ''نانا ہوں حسین علیہ السلام کا''۔ جن پر شبلی نعمانی نے ''موازنہ'' میں اعتراض کیا تھا اور صحیح کیا تھا، دبیر کے نہیں بلکہ الحاقی ہیں [۳۴]۔ جب سامعین مرثیہ کہتے ہیں کہ میر انیس کے کلام میں ''فصاحت'' ہے اور مرزا دبیر کے ہاں ''بلاغت'' ہے تو ان کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ دبیر کا کلام پیچیدہ و تہہ دار ہے۔ اس میں تشبیہات و استعارات علمی اور کتابی ہیں۔ عام پڑھے لکھے آدمی کے ذہن میں فصاحت کے معنی ''سادہ'' اور بلاغت کے معنی ''مشکل'' کے ہوتے ہیں۔ یہ وہی طرزِ ادا ہے جسے مابعد الطبیعیاتی کہا گیا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی ذہن عالم کا ذہن ہوتا ہے جو معمولی چیزوں کو عالمانہ اندازِ نظر سے اشیاء سے ملا دیتا ہے۔ خیال بند شعرا جیسے غنی کاشمیری کا ذہن اسی طرح کام کرتا ہے جیسے مرثیہ میں دبیر کا ذہن کام کرتا ہے۔ صنائع بدائع کے استعمال میں بھی مرزا دبیر کا معیار وہ نہیں ہے جو میر انیس کا ہے: ع...... سامعین جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی۔ دبیر کا معیار یہ ہے کہ وہ عنقا مضامین کو اس طرح باندھیں کہ پری زادِ معانی شیشے میں اُتر آئے:

مضمون جو عنقا تھے وہ پر جوڑ کر آئے شیشے میں پری زادِ معانی اُتر آئے

مرزا دبیر کے ہاں ایسے بند ملیں گے جن میں میر انیس کا رنگ نمایاں ہے۔ ''موازنہ انیس و دبیر'' کا جواب دینے والے حامیانِ دبیر نے اُن کے کلام سے ایسی مثالوں کا ڈھیر لگا دیا ہے جن میں تشبیہات و استعارات اور ''فصاحت'' لیے انداز بیان میر انیس جیسے ہیں لیکن دراصل یہ حصہ کلام مرزا دبیر کا انفرادی رنگ نہیں ہے۔ ان کی انفرادیت اسی رنگ میں ہے جس میں عنقا مضامین کو شیشے میں اُتارا جاتا ہے۔ دبیر کا کلام اُن اہلِ مجلس کے لیے تھا جو طبقۂ خواص سے تعلق رکھتے تھے اور جو انیس کا نہیں دبیر کا مرثیہ پسند کرتے تھے جس میں ندرت بیانی اور جدت آفرینی پرزور تھا:

قاف غروب کو ہوا سیمرغ شب رواں　　دارالامانِ صبح نے لی روز میں اماں
خالی ہوا طیورِ کواکب سے آسماں　　اک بیضۂ قمر تھا فلک پر فقط عیاں
پروانے مرغ شمع صفت پر بُریدہ تھے
بسمل کی شکل طائرِ ذرّہ طپیدہ تھے

یہاں استعارہ تہہ دار ہے، خیال بھی پے چیدہ ہے۔ عام الفاظ بھی استعمال میں نہیں آئے ہیں لیکن زورِ طبع نے روانی کو قائم رکھا ہے۔ مبالغہ ہر بیان میں موجود ہے۔ عربی و فارسی شاعری کا یہی مخصوص مبالغہ آمیز ادراک بقول ڈاکٹر احسن فاروقی اردو شاعری کا بھی طرۂ امتیاز ہے۔ عام مذاقِ سخن میں جب کسی شعر کو دوسرے شعر سے بہتر بتایا جاتا ہے تو بہتر اسے کہا جاتا ہے جس میں شاعرانہ مبالغہ زیادہ ہو۔ اس طرح شاعری ایک طرح سے حقیقت سے دور لے جانے کا نام تھا۔ یہی معیارِ سخن اردو شاعروں کے سامنے تھا۔ میر انیس ان شاعروں میں تھے جو مبالغے میں بہت دور نہیں جا سکتے تھے، اسی لیے ان کے زمانے نے انھیں مرزا دبیر سے بہتر نہیں جانا۔ مبالغہ آمیز ادراک میں، جو قصیدہ کا مزاج ہے، مرزا دبیر بہت آگے ہیں اور اردو شاعری کی روایت کو آسمان پر پہنچا دیتے ہیں۔ مرزا دبیر کے سارے شعری پیکر اور خیالی شبیہیں (Imagery) ایسی ہیں جن تک پہنچنے کے لیے قاری یا سامع کو دماغ لگانا پڑتا ہے۔ مرزا دبیر قوتِ تخیل کے امتزاج سے غیر مشابہ چیزوں میں مشابہت پیدا کر دیتے ہیں۔ اس سے ان کی شاعری میں ایک نیا زور ایک نئی شان اور شکوہ پیدا ہو گیا ہے۔ یہی مرزا دبیر کے طرز کا کمال ہے۔ ان کی مخصوص امیجری کو سمجھنے کے لیے مختلف مراثی سے لیے ہوئے یہ چند شعر پڑھیے:

(۱)　تیغِ عباس جو دامانِ زرہ میں تھی نہاں　　یا شبستاں میں وہ خوابیدہ تھا مارِ دو زباں
(۲)　چمکا وہ ہلال ابروئے یوسف کا کنویں سے　　یا برق جدا ہوگئی بادل کے دھوئیں سے
(۳)　نبضیں چھٹیں شرر کی ستر کانپنے لگے　　شعلے زباں نکال کے خود ہانپنے لگے
(۴)　تھا چاہِ ذقن میں چہ نخشب کا تجلا　　اس چاہ کی کشتی نے تو پانی بھی نہ مانگا

مجرد خیال مرزا دبیر کے رنگ سخن کا جوہر ہے۔ میر انیس نے بھی شکوہِ الفاظ کو اپنے مرثیے کے رزمیہ حصوں میں برتا ہے لیکن ان کے الفاظ کا ترنم علویت لیے ہوئے شان دار (Grand) اثر پیدا نہیں کرتا۔ معرکوں کے بیان

میں مرزا دبیر کا یہ ترنم عجیب تاثیر رکھتا ہے اور دور دراز تشبیہات، تلمیحات و استعارات کے ساتھ پرشکوہ الفاظ کا ترنم ایک نئے عالم میں لے جاتا ہے جو ہماری عام دنیا سے زیادہ عجیب اور غریب ہے۔ اس ترنم یا راگ کا تنوع دیکھنے کے لیے یہ بند باآواز بلند پڑھیے۔ مرثیہ اکیلے میں پڑھنے کی چیز نہیں ہے۔ اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے بلند آواز سے پڑھنے کی ضرورت ہے:

بس رہ گئی ماتھے پہ صفیں چینِ جبیں کی　　میداں سے صفیں بھاگ گئیں فوجِ لعیں کی
ہر بار لچکتی تھی کمر گاوِ زمیں کی　　ضربت تھی غضب بازوئے شاہنشہِ دیں کی
چھپتی تھی زمیں شہپر جبریل امیں کی
جبریل فلک میں تو فلک گاوِ زمیں میں

اس بند میں حرکت اور تیزی سے آگے بڑھنے کا احساس اس ترنم سے ہو رہا ہے جو طرزِ ادا کے اندر چھپا ہوا ہے۔ یہ آہنگ آپ کو میر انیس کے ہاں محسوس نہیں ہوگا۔ الفاظ اور معنی کی تہہ داری کے ساتھ طرز ادا کا یہ شکوہ دبیر کی انفرادیت ہے۔ اگر کہیں مرثیہ کہیں ایپک شاعری کا ہم طرح کہا جاسکتا ہے تو وہ مرزا دبیر کی شاعری کے بہترین و منتخب حصوں کی وجہ سے کہا جاسکتا ہے۔ جیسے انشاء اللہ خاں انشا کی شاعری کا مردانہ لہجہ ہمارے شاعروں نے استعمال کر کے نہیں دیکھا، اسی طرح مرزا دبیر کا یہ پُرشکوہ ترنم والا اسلوب اب تک پوری طرح تصرف میں نہیں آیا۔ یہی ترنم یا راگ ناسخ کی چند غزلوں میں بھی موجود ہے جس کو دبیر اپنے مرثیے میں سنبھالتے سنوارتے ہیں اور جسے اقبال نے بھی اپنے ہاں استعمال کیا ہے۔ حامد حسن قادری کا یہ کہنا درست ہے کہ انیس و دبیر کے "مرثیوں میں ادبی جواہر پارے جس کثرت سے جمع ہیں اتنے کسی دیوان، کسی مثنوی، کسی مجموعۂ قصائد میں نہیں ہیں۔ کسی شاعر نے اتنے الفاظ استعمال نہیں کیے (نظیر اکبرآبادی کے سوا) جتنے میر انیس یا مرزا دبیر نے کیے ہیں۔ روزمرہ، محاورات، امثال و تلمیحات استعارات و تشبیہات جس قدر کثرت و خوبی کے ساتھ (ان) مرثیہ گویوں نے برتے ہیں عدیم النظیر ہیں۔ طرز ادا و اسلوب کی بلاغت و جدت، تخیل و مضمون آفرینی کی رفعت و لطافت جیسی (ان) شعرائے مرثیہ کے ہاں موجود ہے کہیں نظر نہیں آتی" [۳۵]۔ انیس و دبیر دونوں خدائے سخن ہیں اور یہ مشکل ہے کہ ان دونوں خداؤں میں سے کسی کو خدائے برتر کہا جائے۔ میر انیس سلاست و صفائی، سادگی و رنگینی کے اور مرزا دبیر طبع کی روانی، علمیت، مضمون آفرینی، معنی خیزی اور پرشکوہ و شان دار اسلوب کے نمائندے و ترجمان ہیں۔ شبلی نے انیس کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ اپنی جگہ صحیح و درست ہے لیکن دبیر کے تعلق سے ان سے یہ چوک ہوئی کہ انیس کا تو انھوں نے بہترین کلام سامنے رکھا اور اس کا مقابلہ دبیر کے کمزور کلام سے کیا۔ میر انیس کے سلسلے میں مولانا حالی نے یہ دیکھ لیا تھا کہ جدید دور میں نیچرل شاعری کی مثال میر انیس کے ہاں ملتی ہے اس لیے حالی و شبلی کے دور میں میر انیس "جدید" تسلیم کیے گئے اور انھیں جدید شاعری کا پیش رو قرار دیا گیا۔ حالی نے "مسدسِ حالی" اور اپنی نیچرل شاعری میں انیس ہی کی روایت

سے استفادہ کیا ہے۔ دبیر کے رنگِ سخن کو کوئی حالی نہ ملا اور وجہ اس کی یہ تھی کہ مغلیہ تہذیب، جس کا ایک اہم و بڑا جزیرہ لکھنؤ تھا، ٹکڑے ٹکڑے ہو کر بکھر چکی تھی اور انگریزی اقتدار و حاکمیت کے ساتھ انیسویں صدی کے مغربی تصورات اس کی جگہ لے رہے تھے۔ انھیں اثرات کے ساتھ دبیر کا مابعد الطبیعیاتی رنگِ سخن، جسے وہ ''طرزِ جدید'' کہتے ہیں اور اس کے موجد ہونے پر فخر کرتے ہیں: ع...... ہر مرثیے میں موجدِ طرزِ جدید ہوں، بے وقت کی راگنی بن گیا۔ مرزا دبیر، ذوقؔ کی طرح، پیچھے چلے گئے اور میر انیس، غالب کی طرح، آگے آگئے۔

سلام و رباعی:

مرزا دبیر نے مجلسی ضرورت کے پیشِ نظر سلام بھی کہے اور رباعیاں بھی لکھیں۔ ان کے سلاموں پر مرثیے کا رنگ غالب ہے۔ وہ سلام میں، انیس کی طرح، اور دوسرے موضوعات کم کم لاتے ہیں۔ انیس کے ''سلام'' غزل کے مزاج سے قریب ہیں اور ان میں بہت سے ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو ضرب المثل بن گئے ہیں اور جنھیں، مزاج کے اعتبار سے، غزل کے اشعار میں ملایا جاسکتا ہے۔ دبیرؔ کے سلاموں میں عام طور پر یہ رنگ اس طور پر نہیں ملتا۔ وہ زیادہ تر ''سلام'' کو اپنے مذہبی تصورات کے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں اور مرثیہ پڑھنے سے پہلے، مجلس میں حزنیہ فضا پیدا کرنے کے لیے رباعیات و سلام پڑھتے ہیں: ع...... روئیں سب مجرئی پر ورد کلام ایسا ہو۔ اس دور کے لکھنؤ میں غزل میں مبتذل اشعار اور کنگھی، چوٹی، انگیا سے وابستہ موضوعات عام طور پر بیان کیے جاتے تھے۔ ''سلام'' نے، جو ہیئت کے اعتبار سے ''غزل'' اور ''موضوع'' کے اعتبار سے مذہبی خیالات کا بیان ہے، ایک طرف غزل کے عام رواج اور اس کی مقبولیت سے مجلس کے مذہبی اجتماع میں فائدہ اُٹھایا اور دوسری طرف غزل کے مبتذل موضوعات کو نامقبول بنانے کا کام بھی کیا۔ ''سلام'' آج بھی مجلس کا حصہ ہے۔ ''دفتر ماتم'' کی جلد ۱۶، ۱۷، ۱۸ میں دبیرؔ کے ''سلام'' ردیف وار دیوان کی شکل میں مرتب کیے گئے ہیں۔ جلد ۱۹ میں مخمس سلام ہیں۔ یہ سب ملا کر کوئی ۳۵۰ سلام ہوں گے۔

مرزا دبیر نے متعدد رباعیاں کہیں، جن میں سے بہت سی آج بھی صاحبانِ ذوق کی زبان پر چڑھی ہوئی ہیں۔ ''دفتر ماتم'' کی بیسویں جلد میں دبیر کے نوحے و قطعات کے علاوہ ردیف وار رباعیات یکجا و مرتب کی گئی ہیں۔ دبیر کی رباعیات پر بھی مذہبی و اخلاقی رنگ چھایا ہوا ہے جن میں پند و نصائح، عبرت و بے ثباتی، ناقدری اہلِ کمال، شاعرانہ تعلّی، انسانی قدروں، حیات و ممات اور عجز و انکسار کو موضوعِ رباعی بنایا ہے۔ بعض رباعیوں میں دبیرؔ عام مشاہدات کا اس طرح نیا رُخ دکھاتے ہیں کہ رباعی دل میں اُتر کر زبان پر چڑھ جاتی ہے مثلاً

(۱) رحمت کا تری امیدوار آیا ہوں　　منھ ڈھانپے کفن سے شرمسار آیا ہوں
چلنے نہ دیا بارِ گناہ نے پیدل　　تابوت میں کاندھوں پہ سوار آیا ہوں

(۲) گھر اپنا اجاڑ کر بسایا تجھ کو　　　ڈھانپا جو کفن سے منھ دکھایا تجھ کو
اے قبر کہاں کہاں نہ کی تیری تلاش　　　جب خاک میں مل گئے تو پایا تجھ کو

دبیر و انیس دونوں نے نہ صرف صنفِ رباعی کو اردو میں خوش اسلوبی سے آگے بڑھایا بلکہ اسے وہ مقبولیت و رواج دیا کہ آج بھی یہ ایک ایسی مقبول و پسندیدہ صنفِ سخن ہے کہ ہر شاعر عام طور پر رباعی ضرور کہتا ہے:

جو علم و معانی و بیاں کو سمجھے　　　البتہ دبیر کی زباں کو سمجھے
کیا دادِ بلندیٔ سخن اس سے بھلا　　　یکساں جو زمین و آسماں کو سمجھے

مرزا دبیر، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، بہت مصروف اور اسی لیے لاپروا شاعر تھے۔ ایک دفعہ کہہ کر شاید ہی اس پر نظرِ ثانی کرتے ہوں اور نئے مرثیے پر لگ جاتے تھے۔ اسی لیے ان کے ہاں میر انیس سے کہیں زیادہ فنی غلطیاں ہیں۔ عبدالغفور خاں نساخ نے ''انتخابِ نقص'' میں اُن کی بہت سی غلطیوں کی نشان دہی کی ہے مثلاً

(۱) ہم دیکھیں گے آج عالمِ ہستی کے طبق کو　　　کرتے ہیں نبی آج وصی نائبِ حق کو [۳۶]

یہاں ''عالم'' کا عین گر رہا ہے۔ اسی طرح یہ شعر پڑھیے:

(۲) بابا کا لہو پہلے تو چہروں پہ لگایا　　　پھر دونوں نے مابینِ گلیم ان کو لٹایا [۳۷]

''مابین'' کا استعمال لغت و محاورہ کے خلاف ہے۔ اسی طرح ایک اور شعر دیکھیے:

(۳) شہ نے کہا کر دیوے گا اللہ سب آسان　　　ہاں کاغذ و دادات و قلم لاؤ تو اس آن [۳۸]

''دادات'' کی دال کے بعد الف زاید و غلط ہے۔ مرزا دبیر کے کلام میں اس قسم کی غلطیاں دیکھ کر نساخ نے لکھا تھا کہ ''بعض اشعار کے وزن و قافیہ و ردیف میں بھی فتور نظر آیا۔ معلوم ہوا کہ ماہرینِ فن، جو اُن کے کلام میں سلامتی سقم سے خاموش تھے، بے جا نہ تھے...... اسی طرح جو لوگ کہ جناب مرزا دبیر کو جناب میر انیس پر ترجیح دیا کرتے تھے وہ امر بھی برخلاف معائنہ ہوا کہ مرزا صاحب کے کلام میں بہت زیادتی سے نقصان دیکھا اور میر صاحب (انیس) کے کلام میں اس سے بہت کم خلل پایا'' [۳۹]۔

شبلی نعمانی نے بھی مرزا دبیر کے کلام کا جائزہ لے کر، علم بیان کی رُو سے، ان کے کلام پر اعتراض کیے ہیں مثلاً ایک بات یہ کہی ہے کہ وہ اکثر ثقیل و غریب الفاظ استعمال کرتے ہیں مثلاً

ع...... مستدعیٔ شق القمر آ کر ہوئے گم راہ

ع...... ہر کوہ کی آواز انا الطور انا الطور

ع...... رُخ بینۂ صدق کرامات پیمبر

ع...... مجتمع جمیع فضائل ملک سیر

یہ دراصل ناسخ کے زیر اثر، اس دور کا پسندیدہ رنگ تھا اور خود ناسخ کے کلام میں ثقیل و غریب الفاظ کی اسی لیے کثرت تھی۔ یہ ناسخ کے ''طرزِ جدید'' کا حصہ تھا۔ مرزا دبیر بھی اسی رنگ سخن کے شاعر مرثیہ گو تھے۔

شبلی نے کلام میں ناموزونی کے بارے میں لکھا ہے کہ ''مرزا صاحب کے کلام میں اس قسم کی ناموزونی نہایت کثرت سے ہے مثلاً:

ع...... اک شخص کمر شہ کی لگا باندھنے خورسند

ع...... اک ڈلو بھرو، پانی سے اور ایک رُطب لو

ع...... ملبوس قلم کا رنہ دون ہے نہ پرانا

ع...... سر کو عوض پارہ مدحت میں دھروں گا / شرع کہن ناطقہ منسوخ کروں گا

ع...... یہ صورت پیغمبر تو سین مکان ہے

جہاں تک ایسے دوسرے الفاظ کا تعلق ہے، جو آج متروک ہو گئے ہیں، مرزا دبیر کے ہاں زیادہ نہیں ہیں مثلاً:

یاں : ـ تم جاؤ میں یاں بہر شفا کھولتی ہوں بال

دیوے گا : ـ شہ نے کہا کر دیوے گا اللہ سب آسان

بحیثیت مجموعی دبیر کی زبان آج کی معیاری و ٹکسالی زبان ہے جس کا استعمال زبان کے جدید روپ کے مطابق ہے۔

مکمل مرثیہ انیس و دبیر کے ہاں اپنے نقطۂ عروج اور درجۂ کمال کو پہنچ جاتا ہے اور یہ دونوں اس کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر دوسرے مرثیہ نگاروں کے لیے، سوائے اس روایتِ مرثیہ کی تکرار کے، کچھ نہیں چھوڑتے۔ اسی لیے میر انیس اور مرزا دبیر کو خاتمِ مرثیہ کہنا چاہیے۔

حواشی:

[۱] جلوۂ خضر (جلد اول) سید فرزند احمد صفیر بلگرامی، ص ۲۲۴-۲۲۵، مطبع نورالانوار، آرہ (بہار) ۱۳۰۲ھ/۱۸۸۴ء

[۲] خطوط غالب (جلد اول) مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۸۹-۳۹۰، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۳] جلوۂ خضر، (جلد اول)، ص ۲۳۶، بحوالہ بالا

[۴] سنانِ دل خراش (قلمی) منیر شکوہ آبادی، ص ۸۷ اور شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر، از ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۵۷، لکھنؤ ۱۹۷۶ء

[۵] خمخانۂ جاوید، لالہ سری رام، ص ۱۵۲، دلی ۱۹۱۷ء

[۶] منیر شکوہ آبادی نے تیرہ قطعات تاریخ وفات کہے جن میں ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء دونوں تاریخیں درج ہیں ان میں سے ایک میں تاریخ وفات اس طرح درج کی ہے: منیر سال و مہ و روز وقت تاریخش / پگاہ وسلخ و سہ شنبہ مہ عزا بودہ

[۷] حیات دبیر، سید افضل حسین ثابت لکھنوی، ص ۲۰، مطبع سیوک سٹیم پریس لاہور ۱۹۱۳ء۔ تحریری شہادت کی بنا پر ثابت لکھنوی نے یہ تاریخ دی ہے۔

[۸] شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۹، لکھنؤ ۱۹۷۶ء

[۹] شمس الضحیٰ، مولوی صفدر حسین، ص ۹۷-۹۸، مطبع اثنا عشری لکھنؤ ۱۲۹۸ء

[۱۰] ایضاً

[۱۱] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۵۲۲-۵۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۱۲] ایضاً، ص ۵۲۴

[۱۳] تمہید آب حیات، میر محمد رضا، ص ۴-۸، لکھنؤ ۱۸۸۵ء

[۱۴] خمخانۂ جاوید، لالہ سری رام، جلد سوم، ص ۱۵۵، دہلی ۱۹۱۷ء

[۱۵] انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۶۸۔۱۷۵، لکھنؤ، ۱۹۸۱ء

[۱۶] ایضاً، ص ۱۷۵

[۱۷] مرزا سلامت علی دبیر، ڈاکٹر محمد زماں آزردہ، ص ۳۶۶-۳۶۷، سری نگر ۱۹۸۵ء

[۱۸] شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر، اکبر حیدری کاشمیری، ص ۱۷۲-۱۷۳، لکھنؤ ۱۹۷۶ء

[۱۹] ایضاً، ص ۱۷۳

[۲۰] ایضاً، ص ۱۷۴

[۲۱] مرزا دبیر نمبر ماہنامہ کتاب نما، مرتبہ عبدالقوی دسنوی میں مضمون اکبر حیدری بعنوان "مرزا دبیر تحقیقی مطالعہ، صفحہ ۴۳۔۵۰

[۲۲] ابواب المصائب، مرزا دبیر، ص ۶، مطبع یوسفی دہلی، سن ندارد

[۲۳] حیات دبیر از ثابت لکھنوی اور اعمال نامہ از سر رضا علی میں کئی واقعات درج ہیں

[۲۴] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، جلد اول، ص ۵۱-۵۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۲۵] موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۲۳۳-۲۳۵، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۲۶] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، حامد حسن قادری، ص ۱۱۷، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۴ء

[۲۷] موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ۲۵۱، الناظر پریس لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۲۸] ایضاً، ص ۲۵۲

[۲۹] انتخاب مراثی مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۷، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۸۴ء

[۳۰] ادب، کلچر اور مسائل، ڈاکٹر جمیل جالبی، مرتبہ ڈاکٹر خاور جمیل، میں مضمون ''انیس و دبیر کی شاعری کا فرق'' صفحہ ۱۰۹-۱۱۰، رائل بک کمپنی، کراچی ۱۹۸۶ء

[۳۱] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، حامد حسن قادری، ص ۱۱۷، محولہ بالا

[۳۲] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، پروفیسر حامد حسن قادری، ص ۹۶-۹۸، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۴ء

[۳۳] ایضاً، ص ۹۴-۹۵

[۳۴] شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر، ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، ص ۹۰-۹۱، لکھنؤ ۱۹۷۶ء

[۳۵] مختصر تاریخِ مرثیہ گوئی، حامد حسن قادری، ص ۱۰۱، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۴ء

[۳۶] انتخاب نقص، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۴، مطبع نظامی کان پور ۱۲۹۶ھ

[۳۷] ایضاً، ص ۱۵

[۳۸] ایضاً، ص ۱۸

[۳۹] ایضاً، ص ۴

روایتِ مرثیہ کی تکرار:

میر ضمیر اور میر خلیق سے پہلے مرثیہ عقیدہ کی آسودگی کے لیے لکھا جاتا تھا، اسی لیے ہر تنک بند شاعر مرثیہ گو ہو جاتا تھا۔ بڑا شاعر مرثیہ گو کی پھبتی انھیں لوگوں کے لیے تھی۔ لیکن میر ضمیر نے مرثیے کو شاعری سے قریب لانے اور اس میں شعری صفات اُجاگر کرنے کی ویسی ہی کوشش کی جیسی غزل، قصیدہ یا مثنوی لکھنے والے شاعر تخلیقی سطح پر کرتے تھے۔ جن شعرا نے اس رجحان کو قبول کر کے نمایاں کیا، ان میں میر ضمیر کے ساتھ نہ صرف میر خلیق نے بلکہ میاں دلگیر اور مرزا فصیح نے بھی اپنے مرثیے میں اس پہلو کو برت کر امکانات کے نئے سرے اُبھارے۔ ان سب نے، میر انیس اور مرزا دبیر سے پہلے، مرثیے کو ایک ایسا روپ دیا کہ عقیدے کی گرمی کے ساتھ، شاعری کی گرمی بھی، اہلِ مجلس اور سامعین کے دل و دماغ کو آسودہ کرنے لگی۔ یہ شعرا میر انیس و مرزا دبیر کے پیش رَو تھے۔ انیس و دبیر نے، جو غیر معمولی صلاحیتوں کے پُر گو شاعر تھے، اسی رجحان کو اُٹھایا اور مکی مرثیے کے سارے تخلیقی امکانات کو اس طرح اپنے تصرف میں لے آئے کہ دوسروں اور آنے والی نسل کے شعرا کے لیے کوئی بھی راستہ کھلا نہ چھوڑا۔ اس طرح مکی مرثیہ انیس و دبیر کے ساتھ نقطۂ کمال کو پہنچ کر رُک جاتا ہے اور آنے والا مرثیہ گو اسی روایتِ مرثیہ کو دہراتے اور اس کی تکرار کرتے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب، انیس کے تعلق سے یہی کہتے ہیں کہ ''میر انیس نے تو مرثیہ نگاری کو اس منزل پر پہنچا دیا جس سے آگے بڑھنے کا امکان ہی نہ رہا''[۱]

اس دور میں مرثیے نے لکھنؤ میں وہی حیثیت حاصل کر لی تھی جو یورپ میں ڈرامے کو حاصل تھی۔ جیسے ڈرامے کے لیے ''پبلک'' اور پیشہ ور ڈراما نگار درکار تھے، اسی طرح مرثیے کے لیے سامعین اور پیشہ ور مرثیہ گو درکار تھے اور مجلسِ عزا سامعین اور مرثیہ گو کو اپنے آغوش میں سمیٹتی تھی۔ ڈراما ایک سیکولر چیز تھا اور اس کا مقصد پبلک کی تفریح تھا، اسی لیے یورپ میں جب پیوریٹنوں (Puritans) کا دور آیا تو تھیٹر بند کر دیے گئے مگر مرثیے کا تعلق چونکہ ایک خاص مذہبی رسم سے تھا اس لیے یہ پھیلتا اور مقبول ہوتا چلا گیا۔ یہ مذہبی رسم ''مجلسِ عزا'' تھی۔ جیسے جیسے ''مجلسِ عزا'' کا رواج بڑھا اور یہ ذریعۂ ثواب بنی تو مرثیہ کی مقبولیت بھی پھیلتی اور اس میں وسعت آتی چلی گئی۔ مجلسِ عزا کے عام رواج سے امام باڑہ مجلسوں کا مرکز بن کر مسجد سے زیادہ اہمیت اختیار کر گیا۔ اس زمانے میں نئے مرثیوں کی اسی لیے ضرورت و مانگ تھی۔ اسی کے ساتھ مرثیہ خوانوں اور سلام و سوز خوانوں کی بھی مانگ بڑھ گئی۔ مجلسِ عزا ان کے بغیر ادھوری تھی۔ جیسے موسیقار اپنے گھرانوں اور پہلوان اپنے خاندانوں سے پہچانا جاتا تھا اسی طرح مرثیہ گویوں کے بھی خاندان وجود میں آگئے۔ مرثیہ گوئی

وسیلۂ ثواب اور ذریعۂ معاش بھی تھی اور معاشرے میں عزت و احترام کا ذریعہ بھی تھی۔ مرثیہ گویوں کے خاندانوں میں میر انیس کا خاندان سب سے ممتاز تھا۔ خود میر انیس نے بھی اس پر اظہار افتخار کیا ہے:

عمر گزری ہے اسی دشت کی سیاحی میں پانچویں پشت ہے شبیر کی مداحی میں

میر انیس و مرزا دبیر کے مرثیوں کا مطالعہ کر کے جب ہم دوسرے ہم عصر یا بعد کے مرثیہ گویوں کے مراثی پڑھتے ہیں تو واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ جو کچھ اور جس طرح انیس و دبیر کر گئے ہیں، دوسرا کوئی بھی تخلیقی سطح پر اُن کو نہیں پہنچتا۔ بار بار محسوس ہوتا ہے کہ جو بات دوسرا مرثیہ گو کہہ رہا ہے انیس یا دبیر نے اسے اس سے کہیں بہتر باندھا ہے۔ وجہ اس کی یہ تھی کہ مرثیے کا موضوع ایک تھا اور اس کے اجزا بھی متعین تھے مثلاً چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، مدح، تلوار گھوڑا، رجز، رزم، شہادت، لاش کا خیمے میں آنا، بین، دعا وغیرہ۔ یہ اجزا حسب ضرورت مختلف مراثی میں استعمال کیے جاتے تھے لیکن مرثیہ رہتا اسی دائرے میں تھا۔ جزئیات نگاری پر مرثیہ گو کا زور ہوتا تھا اور مبالغے سے اس میں زور و اثر پیدا کیا جاتا تھا۔ بین و بکا مرثیے کا مقصد تھا جس سے ثواب حاصل کیا جاتا تھا۔ اردو کے مرثیے اسی مذہبی مقصد کو حاصل کرنے کے لیے مکی ہیں۔ انیس و دبیر نے اسی دائرے میں رہتے ہوئے مکی مرثیے کے سارے امکانات کو، اپنی خداداد صلاحیتوں سے سمیٹ کر ایک ایسے نقطۂ عروج پر پہنچا دیا تھا کہ اس سے آگے نکلنے کا کوئی امکان باقی نہیں رہا تھا۔ ایورسٹ پہاڑ کی آخری چوٹی پر پہنچ کر اور آگے کہاں جایا جاسکتا ہے؟ یہی وجہ ہے کہ سارے دوسرے مرثیہ گو مکی مرثیے کی اسی روایت کو دہراتے ہیں اور اسی لیے انیس و دبیر کے اپنے دور یا ان کے بعد کا مرثیہ، مکی مرثیے کی روایت کی تکرار کا مرثیہ ہے۔ میر مونس ساری کوشش اور خداداد صلاحیت کے باوجود اپنے بڑے بھائی میر انیس سے آگے نہ جاسکے۔ یہی صورت مرزا محمد جعفر اوج کو پیش آئی اور وہ بھی اپنے والد مرزا دبیر کے طرز مرثیہ اور مکی مرثیے کی روایت کو سلیقے کے ساتھ دہراتے رہے۔ میر انیس کے بیٹے میر نفیس بھی یہی عمل کرتے رہے۔ مکی مرثیے کی روایت کی تکرار کا یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ اگلے باب میں ہم ان ممتاز و معروف مرثیہ گویوں کا مطالعہ کریں گے جنھوں نے تکرارِ روایت کے باوجود دوسرے مرثیہ گویوں کے مقابلے میں صحتِ فن اور تازگی کو برقرار رکھتے ہوئے روایتِ مرثیہ کو پھیلانے اور مقبول بنانے کے تخلیقی عمل کو جاری رکھا۔ اگلے ابواب میں ہم انھی شعرا کا مطالعہ کریں گے۔ سب سے پہلے میر مونس سے رجوع کرتے ہیں۔

حواشی:

[۱] اسلاف میر انیس، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۱، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۷۰ء

روایت کی تکرار: دوسرے مرثیہ گو

پہلا باب

میر مونسؔ

میر نواب مونس (وفات ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء) میر مستحسن خلیق کے بیٹے، میر ببر علی انیس اور میر مہر علی اُنس کے چھوٹے بھائی تھے۔ میر مونس کی شادی آغا میر کی بیٹی حاجی بیگم سے ہوئی تھی [۱] لیکن امرت لال عشرت نے اپنے تذکرے سخنورانِ بنارس میں لکھا ہے کہ میر مونس کی شادی بنارس کے میر نادر علی کے خاندان میں میر ریاض علی ریاض کی ہمشیرہ سے ہوئی تھی [۲] میر انیس و میر مونس میں بڑی محبت تھی۔ راجا صاحب محمود آباد میر مونس کی بڑی قدر کرتے تھے۔ ''خوش معرکۂ زیبا'' میں لکھا ہے کہ میر مونس مرثیہ گو اور غزل سرا تھے اور ان کی ایک غزل کے نو شعر بطور نمونہ درج کیے ہیں [۳] میر محسن لکھنوی نے اپنے تذکرے میں انھیں صاحب دیوان لکھا ہے [۴]۔ عظیم آباد میں عبدالغفور خاں نساخ سے ان کی ملاقات ہوئی تھی جہاں مرثیہ پڑھنے کے لیے وہ سال بہ سال جاتے تھے۔ اس زمانے میں وہ بیشتر مرثیہ کہتے تھے [۵]۔ بیشتر تذکرہ نویسوں نے انھیں اپنے والد میر خلیق کا شاگرد بتایا ہے [۶] لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جب میر خلیق ضعیف ہو گئے اور مرثیہ خوانی ترک کر دی تو ان کا کلام دیکھنے کی ذمہ داری بھی میر انیس نے قبول کر لی۔ ''شاگردانِ انیس'' کے مؤلف نے لکھا ہے کہ انھیں میر مونس کے ایسے دو مرثیے دستیاب ہوئے جن پر میر انیس کی اصلاح موجود ہے۔ میر مونس کا وہ مرثیہ جس کے مطلع کا پہلا مصرع ''جب شاہ کے سفر کا زمانہ گذر گیا'' ہے اور جس کا چھٹا بند یوں تھا:

کھائیں کے برچھیاں علی اکبر اسی جگہ　　　تڑپیں گے خوں میں قاسم بے پر اسی جگہ
تیغوں سے ٹکڑے ہوں گے برادر اسی جگہ　　　روئیں گے ہم کو آکے پیمبر اسی جگہ
تڑپے گی یاں سکینہ پدر کی جدائی سے
زینب اسی زمین پہ بچھڑے گی بھائی سے

میر انیس نے اسے یوں کر دیا:

زہرا بُکا کریں گی کھلے سر اسی جگہ　　　تڑپیں گے دل کو تھام کے شبر اسی جگہ
ماتم میں خاک اُڑائیں گے حیدر اسی جگہ　　　روئیں گے ہم کو آکے پیمبر اسی جگہ
تھرائے گا یہ دشت حرم کی دُہائی سے
زینت اسی زمین پہ بچھڑے گی بھائی سے [۷]

۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء میں ''بعارضۂ وجع القواد'' لکھنؤ میں وفات پائی[۸]۔ منیر شکوہ آبادی نے ''ذاکرِ نامی موا افسوس ہائے'' سے ۱۲۹۲ھ تاریخِ وفات نکالی ہے۔[۹] اور مرزا محمد جعفر اوج نے بھی قطعۂ تاریخ وفات کہا جس کے آخری مصرع ''شد انیس اہل جنت مونس عالی مکاں'' سے سال وفات برآمد ہوتا ہے[۱۰]۔

میر مونس پُر گو شاعر تھے۔ تین جلدوں سے اُن کے مراثی مطبع نول کشور سے ۱۹۱۲ء میں شائع ہوئے۔ راجا امیر حسن خاں محمود آباد خاص طور پر مرثیہ پڑھنے کے لیے انھیں بلاتے تھے۔ میر مونس کی وفات کے بعد بھی ان کے مرثیے وہاں برسوں پڑھائے جاتے رہے۔ میر انیس نے اپنے ایک مرثیے میں جہاں اپنے خاندان والوں کا ذکر کیا ہے، وہاں ان کے فن، پاکیزہ خیالی اور خوش لہجے کی تعریف کی ہے:

بھائی وہ مونس خوش لہجہ و پاکیزہ خیال جس کا سینہ ہنر علم سے ہے مالا مال
یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست بہ کمال معجزہ گر نہ اسے کہیے تو ہے سحرِ حلال

میر مونس کے مرثیوں کو پڑھیے تو معلوم ہوگا کہ ذرا سی آواز بدل کر میر انیس پسِ پردہ بول رہے ہیں اور اپنا وہ مرثیہ پڑھ رہے ہیں جس کی نوک پلک پوری طرح ابھی انھوں نے درست نہیں کی ہے۔ میر مونس کو ہمیشہ یہ احساس رہا کہ ان کے قدر دانوں کی تعداد کم ہے لہٰذا جہاں بھی انھوں نے اپنے فن کے بارے میں کہا ہے وہاں ''قدر دانی'' کی طرف ضرور اشارہ کیا ہے: ؏...... رنگِ سخن ہے خاک اگر قدر داں نہیں

جو عام نہیں ہیں خاص انھیں سے ہے التماس پائے صلہ سخن کا یہ بے مایہ و اساس
اہل کرم فقیر کے دل کی مراد دیں یہ مرثیہ ہو داد کے قابل تو داد دیں

میر مونس کے مرثیوں میں کم و بیش وہ سب کچھ ہے جو میر انیس کے ہاں ملتا ہے، زبان بھی صحت کے ساتھ استعمال میں آئی ہے مگر کلام میں میر انیس کا ساز ور اور تاثیر نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان میں وہ جینیس (Genius) نہیں ہے جو انیس کو قدرت نے عطا کی تھی۔ یہ فرق آپ کو اس وقت پوری طرح محسوس ہوگا جب آپ ایک ہی موضوع پر انیس و مونس کے مرثیے ایک ساتھ پڑھیں۔ مونس کے مرثیے، انیس کے مرثیے کے سامنے، اُترے اُترے سے محسوس ہوں گے۔ میر مونس کے مرثیوں کے چہرے اکثر ''بہاریہ'' ہیں اور وہ بھی انیس کی طرح صبح کا سماں کھینچتے ہیں مثلاً یہ بند دیکھیے:

نور پھیلا ہوا وہ صبح کا وہ سرد ہوا بہتے دریا کی وہ لہریں وہ بیاباں کی فضا
بلبلوں کی وہ چہکنے کی خوش آیند صدا گہہ نسیم آئی دبے پاؤں کبھی بادِ صبا
حکم تھا دونوں کو سبزہ کی ہوا داری کا
فرش تھا چار طرف مخملِ زنگاری کا

ڈوبتے جاتے تھے دریائے فلک میں تارے اوس تھی چھوٹتے تھے نور کے یا فوارے
محوِ تسبیح تھے اس دشت کے طائر سارے نخل ہلنے لگے جب مرغِ چمن چہکارے

نرمیاں سبزۂ نوخیز کی تھیں خاروں میں
بلبلیں پھول لیے پھرتی تھیں منقاروں میں

یہاں قدرتی جزئیات اور ان کو محسوس کرنے کی وہی صورت ہے جو میر انیس کے ہاں نظر آتی ہے بلکہ دوسرا بند ایک انفرادی نوعیت رکھتا ہے۔ اس بند میں شعری پیکر (Images) نئے ہیں اور صبح کے سماں کو ایک نئے انداز سے باندھا گیا ہے۔ مونس روایتی باتوں سے زیادہ اپنے ذاتی مشاہدے پر بھروسا کرتے ہیں مگر میر انیس روایت اور انفرادیت کے امتزاج سے جو کیف وجود میں لاتے ہیں، وہ میر مونس کے ہاں نہیں ہے۔ جینیس (Genius) کو ایک امتزاجی قوت کہا جاتا ہے یعنی وہ بہت سے جزئیات کو ملا کر ایک نئی چیز وجود میں لاتا ہے اور یہی وہ چیز ہے جسے ''تخلیق'' کہا جاتا ہے۔ جتنا زیادہ یہ امتزاج ایک جان اور مرتکز ہوگا، اتنی ہی بڑے شاعر کی جینیس نمایاں ہوگی۔ اس زاویے سے دیکھیے تو وہ امتزاج جو میر انیس کے ہاں نظر آتا ہے، میر مونس کے مراثی اس پہلو سے کمزور نظر آتے ہیں۔ وہ جزئیات کو حل کر کے مرکب بنانے کے بجائے انھیں پھیلاتے ہیں اور اکثر تکرار سے کام لیتے ہیں۔ وہ ایک مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی کوشش کرتے ہیں مگر ہر رنگ نیا نظر نہیں آتا بلکہ ایک ہی رنگ بار بار سامنے آتا ہے۔

جزئیات کی طرف یہ رجحان میر مونس کے مرثیوں میں ایک تجزیاتی رنگ پیدا کر دیتا ہے اور جب یہ رنگ مرقع استعمال کیا جاتا ہے تو وہ زیادہ نفسیاتی نظر آنے لگتا ہے مثلاً حضرت حُر کی حالت کا یہ نقشہ دیکھیے کہ یہ کس قدر نفسیاتی اثر رکھتا ہے:

اپنے بے چوبے میں بیٹھا تھا حُر با توقیر　　سامنے رکھی تھی مسند کے سپر پر شمشیر
دست و پا میں کبھی رعشہ کبھی حالت تغیر　　کبھی نالے تھے زباں پر کبھی ہے ہے شبیر
تپ غم دل میں، دہن تلخ، شکن ابرو پر
ہاتھ ماتھے پہ کبھی تھا کبھی سرزانو پر

متغیر، متردّد و متفکر بے چین　　یہ دعا تھی کہ بچے فاطمہ کا نور العین
تھرتھراجاتا تھا سیدانیاں کرتی تھیں جو بین　　پیش دل کا یہ تقاضا تھا کہ چل سوئے حسین
صبح اعدا میں نہ شاہ شہدا گھر جائیں
سب کو مل جائے جو خورشید تو دن پھر جائیں

کبھی اُٹھا کبھی بیٹھا کبھی ٹہلا وہ جری　　گرم آہیں کبھی کیں، سرد کبھی آہ بھری
قلب میں تھی کبھی سوزش کبھی دردِ جگری　　سخنِ یاس کبھی لب پہ کبھی نوحہ گری
آلِ احمد کی صدا سن کے تڑپ جاتا تھا
دم بہ دم خیمہ سے گھبرا کے نکل جاتا تھا

ان جزئیات سے وہ واقعہ نگاری کو بھی طول دیتے ہیں مثلاً ان کا مرثیہ ع...... ''جب شاہ کے سفر کا زمانہ گزر گیا'' میں امام حسین کے خیمے نہر کے کنارے نصب ہونے پر فوجِ شام کے اعتراض کا حال بیان کیا گیا ہے۔ بند نمبر ۲۰ سے ۲۷ تک فوجِ شام کے لوگ خیمے اُٹھوانے کے سلسلے میں ایک ہی بات کہے جاتے ہیں۔ رزم میں بھی بیشتر یہی تکرار نظر آتی ہے اسی مرثیے میں حضرت عباس کا جنگ والا حصہ پڑھیے۔ اسی میں گھوڑے کی تعریف آتی ہے۔ پھر تلوار کی تعریف آتی ہے جو بند ۸۸ سے ۹۶ تک جاتی ہے۔ اس کے بعد شاعر سانس لیتا ہے اور ایک بند کے بعد ذرا دم لے کر تلوار پھر چلنے لگتی ہے اور یہ سلسلہ بند ۱۰۹ تک جاتا ہے۔ پھر آگے بڑھ کر جب مونس حضرت عباس کی جنگ دکھاتے ہیں جس میں جزئیات کی فراوانی سے واقعیت کا پہلو، میر انیس کے اسی قسم کے بیان سے، زیادہ نظر آتا ہے۔ یہاں اس [۱۱] بیان میں زور ہے لیکن اس کا رنگ ویسا پُر شکوہ نہیں ہے جیسا کہ رزمیہ کا ہونا چاہیے۔ معلوم ہوتا ہے کہ میر مونس ایک مخصوص سطح کا طرز رکھتے ہیں اور اس میں تنوع پیدا کرنے سے قاصر ہیں۔ اس طرز کا بہترین اثر ان مقامات پر ہوتا ہے جہاں وہ سراپا کھینچتے ہیں۔ ان میں مدح کا پہلو کم ہوتا ہے اور تغزل کا اثر زیادہ ہوتا ہے۔ اس مزاج کی وجہ سے مدح سرائی میں وہ کوئی زور نہیں دکھا پاتے البتہ ''بین'' میں میر مونس کے اس سادہ رنگ سے درد و اثر ضرور بڑھ جاتا ہے مثلاً حضرت قاسم کی لاش پر حضرت فاطمہ کبرا کا یہ بین دیکھیے:

کرنے لگی یہ بین کہ اے میرے تاج دار — تقصیر بخش دے کہ ہے لونڈی قصور دار
بولی نہ تھی حیا کے سبب یہ جگر فگار — امید تھی کہ آؤ گے پھر گھر میں ایک بار
جلنے میں غم سے داغ دلِ پاش پاش کے
اب سات بار گرد پھروں گی میں لاش کے

صاحب میں اس رنڈاپے میں کس سے حیا کروں — جی چاہتا ہے جان قدم پر فدا کروں
کیا کہہ کے روؤں لاش پہ کیوں کر بکا کروں — مجھ کو تو بین بھی نہیں آتے میں کیا کروں
ہر دم غریبِ راہِ فنا کہہ کے روؤں گی
ناشاد، نامراد بَنا کہہ کے روؤں گی

ہے بچپنے کی رانڈ کا جینا بڑا ستم — جلدی نکل چکے کہیں کم بخت تن سے دم
صاحب کے چپکے رہنے سے ہوتا ہے اور غم — تھامو ہمارے ہاتھ کو سر پیٹتے ہیں ہم
سیدھی نہ وہ نظر نہ وہ گفت و شنید ہے
یہ بے رخی تمھاری وفا سے بعید ہے

میر مونس کے مراثی کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ فصاحتِ کلام اور رنگینیِ بیان میر انیس کے خاندان کا خاص وصف ہے۔ مونس کے مراثی پڑھتے ہوئے زبان کی صفائی میں کمی محسوس نہیں

ہوتی اور نہ تشبیہات میں بناوٹ نظر آتی ہے۔ وہ نادر تشبیہات اپنے بیان میں لاتے ہیں مگر سہل انداز اور بے ساختگی سے نہیں ہٹتے۔ یہ سب کچھ ہونے کے باوجود محسوس ہوتا ہے کہ مسدس کی ہیئت میں جو ڈھیلا پن آجاتا ہے وہ مونس کے ہاں اکثر موجود رہتا ہے اور اسی وجہ سے معلوم ہوتا ہے کہ بات پھیلائی جارہی ہے اور مرثیہ کا فنی اثر کم ہورہا ہے۔ اکثر مقامات پر وہ سپاٹ روزمرہ پر آجاتے ہیں اور ان کے کلام کی سادگی میں نثر کا سارنگ چھا جاتا ہے۔ میر مونس کے ہاں طبعِ موزوں کی چابک دستی ہے مگر دل کو گرمانے والی وہ شاعری نہیں ہے جو تخلیقی رَس سے پیدا ہوتی ہے۔

مرثیے کے ایک بند کے دو شعروں میں، جن کا حوالہ میں نے پچھلے صفحات میں دیا ہے، میر انیس اپنے بھائی مونس کی شاعری میں وہ ساری خصوصیات بتاتے ہیں جن کا انیس خود دعویٰ کرتے رہے ہیں مگر کلام مونس کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ چوتھا مصرع: ''معجزہ گر نہ اسے کہیے تو ہے سحرِ حلال'' محض طرف داری ہے۔ وہ سحر حلال جو زورِ کلام سے کلام کو جادو بنادے میر مونس کے ہاں نہیں ہے اور اسی لیے انیس و دبیر کے سامنے اُن کا رنگ نہیں جمتا اور وہ ناقدری دیکھ کر کہہ اُٹھتے ہیں :ع...... سامع نہیں تو جلوۂ حسنِ بیاں نہیں

حواشی:

[۱] اسلاف میر انیس، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۱، لکھنؤ ۱۹۷۰ء

[۲] سخنورانِ بنارس، امرت لال عشرت

[۳] خوش معرکۂ زیبا، سعادت خاں ناصر، جلد اول ص ۴۰۳، مرتبہ مشفق خواجہ، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۴] سراپا سخن، محسن لکھنوی، مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۹۷، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء

[۵] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۴۷۴، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۶] دیکھیے سراپا سخن اور سخن شعرا، محولہ بالا

[۷] شاگردانِ انیس، ڈاکٹر سید مقام حسین جعفری، ۱۳۹-۱۴۰، کراچی ۱۹۷۹ء

[۸] مجموعۂ مرثیہ میر مونس، خاتمہ الطبع، ص ۳۳۰، مطبع نول کشور کان پور ۱۹۱۶ء

[۹] کلیات منیر، منیر شکوہ آبادی، ص ۵۴۸، مطبع ثمر ہند، ۱۸۷۹ء

[۱۰] بیاض قلمی سید علی نقی مجتہد مملوکہ حکیم سید علی آشفتہ، نقل ذخیرۂ ادیب بحوالہ "مرزا محمد جعفر اوج لکھنوی از ڈاکٹر سید سکندر آغا، ص ۲۴۴-۲۴۵، مطبوعہ لکھنؤ ۱۹۸۵ء

[۱۱] مرثیہ مونس، مطبع نول کشور لکھنؤ، جلد دوم، ص ۱۱۷

دوسرا باب:

میر عشق

سید محمد مرزا اُنس (میر انیس کے بھائی نہیں) کے پانچ بیٹے تھے اور پانچوں شاعر تھے۔ سید حسین مرزا عشق سب سے بڑے، احمد مرزا صابرؔ (پیارے صاحب رشید کے والد اور میر انیس کے داماد) دوسرے اور سید مرزا تعشقؔ تیسرے، عباس مرزا صبرؔ چوتھے اور نواب مرزا عاشقؔ پانچویں۔ سید حسین مرزا عرف آغا صاحب، جن کا تخلص عشق تھا، میر عشق کے نام سے موسوم کیے جاتے تھے۔ میر عشق (۱۲۳۳ھ-۱۳۰۳ھ/ ۱۸۱۷ء-۱۸۸۵ء) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ میر عشق نے بعمر ۷۰ سال ۱۳۰۳ھ میں وفات پائی [۱] میر عشق کے سات مراثی کا مجموعہ بعنوان ''آثارِ عشق'' میں مہذب لکھنوی نے تاریخ وفات ۲۸ مئی ۱۸۸۵ء مطابق ۲۴ رشعبان ۱۳۰۳ھ لکھی ہے [۲]۔ جعفر رضا نے ''دبستانِ عشق کی مرثیہ نگاری'' میں لکھا ہے کہ ستر سال کی بنیاد پر میر عشق کا سالِ ولادت متعین کیا جا سکتا ہے [۳]۔ رواج زمانہ کے مطابق میر عشق کی تعلیم ہوئی۔ عربی و فارسی کی درسیات کے ساتھ خطاطی کی بھی مشق کی۔ ان کے علاوہ فن سپہ گری، تیر اندازی و شہ سواری کی بھی تعلیم حاصل کی۔ علمِ عروض سے بھی گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ مطالعہ کا شوق تھا۔ فقہ و حدیث کی کتابوں کا مطالعہ کرتے رہتے تھے۔ زبان اور اس کی باریکیوں سے بھی گہرا لگاؤ تھا۔ ہر وقت لفظوں، روزمرہ و محاورہ اور تذکیر و تانیث کی کرید میں لگے رہتے تھے۔

میر عشق نے تین شادیاں کیں۔ پہلی بیوی مرثیہ گو میر ضمیر کی بیٹی تھیں۔ دوسری بیوی ادب کی والدہ امام باندی بیگم کے خاندانِ سادات سے تھیں اور تیسری بیوی نواب مرزا حیدر بہادر کی بیوہ نواب نیا محل تھیں جن سے کربلائے معلّی میں عقد کیا تھا۔ میر عشق نے زندگی میں ایک ہی سفر کیا اور وہ بھی سفرِ کربلا تھا۔ جب اٹھارہ سال کی عمر میں میر عشق کی پہلی شادی ہوئی تو وہ اس وقت غزل ہی کہتے تھے۔ میر ضمیر کے داماد بن کر مرثیہ گوئی کی طرف رجوع ہوئے اور غزل گوئی بھی ساتھ ساتھ جاری رہی لیکن جیسے جیسے مرثیہ گوئی کی طرف طبیعت مائل ہوتی گئی وہ غزل سے دور ہوتے گئے اور پھر ایک ایسا وقت آیا کہ وہ صرف اور صرف مرثیے کے ہو کر رہ گئے۔ سعادت خاں ناصر نے لکھا ہے کہ ''راقم امام باڑہ جناب لاڈو جان صاحبہ، واقع نخاس لکھنؤ مجلس میں گیا اور یہ صاحب زادے (میر عشق) تازہ شباب، مشکیں آغاز تشریف لائے اور منبر پر جا کے مرثیہ حال جناب علی اکبر علیہ السلام کا از اول تا آخر رزم و بزم و بین خوب پڑھا اور آخر مرثیہ مذکور میں تخلص اپنا عشق باندھا تھا، پڑھا۔ میں نے کہا سبحان اللہ...... ع ...... ابھی فتنہ ہے کوئی دن میں قیامت ہوگا۔ میرے جواب میں ایک صاحب کہ

شاگردانِ انیس سے ہیں، از راہِ نفسانیت بولے کیوں نہ ہو یہ صاحب زادہ کس کا ہے اور خویش کس شاعر بزرگ کا ہے ع...... نخل کس باغ کا ہے اور ثمر کس کا ہے اور علاوہ اس کے چند مرثیے تو میر ضمیر نے ان کے جہیز میں بھی ساتھ کیے ہیں۔ کیا عجب یہ مرثیہ جہیز و ہو اور انھوں نے اپنا تخلص عشق ملا کے یہ مرثیہ جہیز و پڑھا ہو میں چپ ہو رہا اور ان کے سخن کا جواب نہ دیا[۴]۔

میر عشق اپنے وقت کے استاد تھے۔ علم عروض، فنی نکات و زبان و بیان میں انھیں سند کا درجہ حاصل تھا۔ اپنے بھتیجے پیارے صاحب رشید کی پوری توجہ سے تربیت کی تھی۔ ان کی خواہش تھی کہ رشید کو داماد بنائیں لیکن رشید کی والدہ نے بیٹے کو اپنے خاندانِ میر انیس میں اپنی بھتیجی، میر عسکری رئیس کی بیٹی، سے بیاہ دیا اور اس طرح ان دونوں خاندانوں کے درمیان ایک ایسی گرہ پڑ گئی کہ آج بھی ان دو خاندانوں کے درمیان فاصلہ چلا آتا ہے[۵]۔

میر عشق کے والد مرزا اُنس ناسخ کے شاگرد تھے۔ میر عشق نے بھی اپنی غزلیں ناسخ کو دکھائیں۔ محمد عبداللہ خاں ضیغم نے لکھا ہے کہ ''باپ بیٹے دونوں کو شیخ امام بخش ناسخ مرحوم سے تلمذ ہے۔ خوش فکر، ذہنِ عالی رکھتے ہیں۔ ''گلزارِ غم'' اور ''برہانِ غم'' ان کے تصنیف سے مطبوعہ موجود ہیں۔ دیوان اب تک نہیں چھپا لیکن مرتب ہے''[۶]۔ اس بیان سے کہ ''دیوان اب تک نہیں چھپا لیکن مرتب ہے'' سے معلوم ہوتا ہے کہ ''دیوان'' کو آب بُرد کرنے والی روایت صحیح نہیں ہے۔ غزل اُن کا، ان کے بھائی تعشق اور ان کے بھتیجے پیارے صاحب رشید کا طبعی مزاج تھا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے لکھا ہے کہ ''میر عشق غزل گوئی کو مرثیہ گوئی سے زیادہ مشکل سمجھتے تھے اور غزل مرثیے سے بہتر کہتے تھے[۷]۔ ''بازارِ سخن'' کے نام سے جو مجموعۂ غزلیات ۱۹۵۱ء میں شائع ہوا تھا اس میں عشق کی غزلیات کے ساتھ جاوید، جدید، دانش، رضا، فاطر اور مشتاق کی غزلیں بھی شامل ہیں ''گلزارِ غم'' اور ''برہانِ غم'' کے نام سے میر عشق کے مراثی کے مجموعے نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوئے تھے جن کی علی الترتیب ۱۹۰۲ء اور ۱۹۱۵ء کے ایڈیشن میرے سامنے ہیں۔ سات مطبوعہ و غیر مطبوعہ مراثی پر مشتمل ایک مجموعہ ''آثارِ عشق'' مرتبہ مہذب لکھنوی ۱۹۵۱ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ایک مجموعۂ رباعیات مطبع سیفی دہلی سے ۱۹۱۷ء میں شائع ہوا جس میں میر عشق کے علاوہ دوسرے شعرا کی رباعیات بھی شامل ہیں۔ ایک اور مجموعۂ مراثی میر عشق'' نول کشور لکھنؤ نے شائع کیا جس کے آغاز میں دو صفحوں پر مشتمل میر عشق کا ''پیش لفظ'' ہے اور ترکیب قوافی والفاظِ متروکہ کے تحت ایک فہرست بھی دی گئی ہے۔ اس میں بھی صفحہ ۶ سے صفحہ ۲۴ تک رباعیات شامل ہیں اور ہر صفحے پر ۹ رباعیاں ہیں جن کی کل تعداد ۱۷۱ ہے۔ اس مجموعے میں مسدس اور مخمس کے علاوہ سلام بھی شامل ہیں۔ صفحہ ۱۷ سے ۴۷۲ تک مراثی عشق شامل ہیں جن میں میر عشق کا وہ طویل ترین مرثیہ بھی شامل ہے جو ۴۳۰ بندوں پر مشتمل ہے اور جس کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے: ''عباس سرکشوں کے لیے ذوالفقار ہے''۔ ڈاکٹر جعفر رضا نے بتایا ہے کہ ایک قلمی بیاض مسعود حسن رضوی ادیب کے ذاتی کتب خانے

میں موجود ہے۔ اس بیاض میں ان متروکات کا استعمال بھی ملتا ہے، جنھیں بعد میں میر عشق نے ترک کر دیا تھا۔ اس بیاض میں جا بجا اُن کے قلم کی اصلاحیں ہیں [۸]۔

میر عشق (ولادت ۱۸۱۷ء) میر انیس کے بڑے بیٹے میر نفیس (ولادت ۱۸۱۹ء) کے کم و پیش ہم عمر تھے۔ جب میر عشق نے مرثیہ گوئی کا آغاز کیا تو مسکی مرثیہ، انیس و دبیر کے ہاتھوں، اپنے عروج کمال کو پہنچ چکا تھا اور مسکی مرثیے کے سارے امکانات یہ دونوں اپنے تصرف میں لا چکے تھے۔ نئے مرثیہ گویوں کے لیے اب ایک راستہ تو یہ تھا کہ وہ اس روایت کی تکرار کریں جیسا میر نفیس نے کیا۔ دوسرا راستہ یہ تھا کہ وہ اپنی انفرادیت کو اس صنفِ سخن میں نمایاں کرنے کے لیے کوئی اور راستہ تلاش کریں جیسا میر عشق نے کیا یا جیسے میر جعفر فصیح کے مرثیوں میں تصوف کا رجحان اُبھرتا ہوا نظر آتا ہے۔ انیسؔ و دبیرؔ مثنوی اور قصیدے کے امکانات کو مرثیے میں استعمال کر کے بروئے کار لا چکے تھے۔ اب لے دے کر غزل کو مرثیے میں استعمال کرنے کا راستہ کھلا تھا یا ساقی نامے کو مرثیے کے تصرف میں لایا جا سکتا تھا۔ میر عشق نے اپنے لیے، انیس و دبیر سے بچ کر، غزل کے رنگ و مزاج کو مرثیے میں بروئے کار لانے کا بیڑا اُٹھایا اور ساتھ ہی ساتھ مرثیے کی زبان کو غلطیوں اور متروکات سے پاک کر کے اس رجحان کو نمایاں کیا جسے ان کے اور ان کے والد کے استاد شیخ امام بخش ناسخ نے غزل میں نمایاں کیا تھا۔ اس وقت مرثیے کے تعلق سے سارا معاشرہ دو گروہوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔ میر انیس کے حامی ''انیسیے'' اور مرزا دبیر کے حامی ''دبیریے'' کہلاتے تھے۔ اس صورت میں کوئی نیا راستہ نکالنا اور اپنی انفرادیت نمایاں کر کے مرثیہ گوئی میں اپنی جگہ بنانا یقیناً دشوار اور کٹھن کام تھا۔ ''لیکن میر عشق کی بڑی کامیابی یہ تھی کہ جہاں ان دونوں استادوں کی ماننے والی دو بڑی بڑی جماعتیں تھیں، وہاں ایک چھوٹی جماعت ان کے طرف داروں کی بھی پیدا ہو گئی۔ عشقؔ کی کامیابی کا راز یہ تھا کہ انھوں نے اپنا راستہ الگ بنا لیا تھا'' [۹]۔

جس وقت میر عشق نے مرثیہ گوئی شروع کی تو خود مرثیے کے سامعین کسی ایسی تبدیلی کے خواہاں تھے جس سے مرثیے کا مسکی رنگ و اثر اس طرح بدلے کہ اظہار میں تو شگفتگی پیدا ہو جائے لیکن اس کا مسکی اثر باقی رہے۔ اردو مرثیے میں یہ ایک نیا ''تجربہ'' تھا جسے پہلی بار میر عشق نے کیا۔ انھوں نے غزل کے رنگ کو مرثیے کے رنگ میں ملایا۔ اس دشوار عمل میں چہرے، گھوڑے، تلوار، سراپا اور بزم کے بیان میں غزل کا رنگ مرثیے میں ضرور مل گیا لیکن رزم، شہادت اور بین میں اس کا رنگ چوکھا نہیں آیا۔ میر انیس اور مرزا دبیر کے گھوڑوں کو ہم ان کے مراثی میں دیکھ چکے ہیں۔ ان کے برخلاف میر عشق کے مرثیے کا گھوڑا، اپنے حسن و دل ربائی میں دلہن بن کر سامنے آتا ہے اور بیانِ مرثیہ یہ رنگ اختیار کر لیتا ہے:

نکلا پری بنا ہوا اصطبل سے سمند		تھے صاف صاف صورتِ آئینہ بند بند
لپٹے ہوئے رکابوں سے خادم وفا پسند		لمعہ ہر ایک آنکھ بنی، پتلیاں سپند
تھے کبک پائمال سموں کی صدا کے ساتھ

کوسوں دُلھن کی بُو گئی شب کو ہوا کے ساتھ

میر عشق شعوری طور پر یہ کوشش کرتے ہیں کہ مرثیے میں حسن و عشق کے جذبات اس طرح لائیں کہ مرثیے کا اثر و رنگ غزل کے رنگ میں رنگ جائے۔ اسی لیے وہ ایسے کنائے اور الفاظ استعمال کرتے ہیں جو عام طور پر غزل میں استعمال ہوتے ہیں۔ بعض مراثی میں غزل کا رنگ، اظہار کے لہجے پر، اتنا غالب آجاتا ہے کہ شاعر کی آواز روایتی مرثیے کے لہجے سے بالکل الگ ہو جاتی ہے مثلاً ''حمد'' کا یہ بند دیکھیے:

قصور اور کسی کا اگر ذرا کرتا　　　تری قسم نہیں معلوم حال کیا کرتا
خطائیں دیکھ کے یہ آبرو عطا کرتا　　　کیا جو تُو نے یہ کوئی نہ اے خدا کرتا
رحیم و غافر و ستار نام تیرا ہے
گناہ گار کو بخشے یہ کام تیرا ہے

مرثیے میں رنگِ غزل کو سمجھنے کے لیے یہ ایک بند اور پڑھیے:

سب جانتے تھے اس کو کہ دنیا ہے اک سرا　　　آکر مسافر اس میں رہا اور چل دیا
لوہے کی کوٹھری میں نہیں چھوڑتی قضا　　　دو دن کا میہماں ہے سلطان ہو یا گدا
اس میں سدا رہے کوئی امر محال ہے
دنیائے بے ثبات یہ خواب و خیال ہے

مرثیہ خارجی و بیانیہ شاعری ہے جس کا موضوع شہادتِ حسین ہے۔ اس موضوع میں غزل کے رنگ و طرز کو سمونا بہت مشکل کام تھا اسی لیے رنگِ غزل کی دھوپ چھاؤں مسلسل محسوس ہوتی رہتی ہے۔ کبھی سایہ سامنے آجاتا ہے اور کبھی دھوپ نکل آتی ہے۔ جب میر عشق غزل کی دھوپ سے سائے میں آتے ہیں تو اکثر مثنوی کا طرزِ ادا اور انداز اُبھر آتا ہے اور کبھی موضوع کی مجبوری سے وہ غزل اور مثنوی کے اثر سے ہٹتے ہیں تو اُن کے بند، اُن کے مصرع میر انیس کے رنگ سے جا ملتے ہیں۔ ان کے مرثیوں کو پڑھ کر ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ اب مرثیہ پورے طور پر غزل کے زیرِ اثر آگیا ہے۔ رنگِ غزل کی یہ دھوپ چھاؤں ہمیں تواتر سے ضرور محسوس ہوتی رہتی ہے۔

مرثیے کے اس الگ رنگ کو محسوس کرنے کے لیے گھوڑے اور تلوار کے بیان میں میر انیس، مرزا دبیر اور میر عشق کا ایک ایک بند پڑھیے:

گھوڑا: میر انیس:

چھل بل دکھائی فوج کو دوڑا تھما اُڑا　　　صورت بنائی جست کی سمٹا جما اُڑا
دیکھی زمیں کبھی، کبھی سوئے سماں اُڑا　　　مثلِ سمندِ بادِ شہِ انّما اُڑا
جن تھا پری تھا سحر تھا آہو شکار تھا
گویا ہوا کے گھوڑے پہ گھوڑا سوار تھا

گھوڑا: مرزا دبیر:

آندھی تھی گرد گھوڑے نے وہ خاک اُڑائی تھی　　　دریائے تیغ نے نئی گرمی دکھائی تھی
صرصر نے آگ پانی کے اندر لگائی تھی　　　نعلوں کی بجلیوں سے ہر اک صف جلائی تھی
چل پھر سے اس کی تیغ کی جنبش زیادہ تھی
کشتیِ تیغ کے لیے بامراد تھی

گھوڑا: میر عشق:

پھرتا ہے رخش صورتِ پرکار واہ وا　　　شیرِ ثریاں کبھی، کبھی بجلی کبھی ہوا
کاوے کرے جو گردِ گلِ سرخ باد پا　　　ہو بلبلوں میں شور زہے قدرتِ خدا
جلوہ جو گرد پھول کے اس برق خو کا ہے
سونے کے دائرے میں یہ نقطہ لہو کا ہے

اب ان تینوں کے یہ بند پڑھ کر "تلوار" کے بیان میں ان تینوں کے یہ بند پڑھیے:

تلوار: میر انیس:

دل سوز شعلہ خُو، شرر انداز، جاں گداز　　　لشکر کُش و شکست رساں و ظفر نواز
خوں خوار و کج ادا و دل آزار و سرفراز　　　حاضر جواب، تیز طبیعت، زباں دراز
کج اُس کی ہے پسندِ جہاں گو کجی نہ ہو
معشق پھر نہیں ہے جو اتنی کجی نہ ہو

تلوار: مرزا دبیر:

بجلی گری بجلی پہ، اجل ڈر کے اجل پر　　　اک زلزلہ طاری ہوا گردوں کے محل پر
سیارے ہٹے کر کے نظر تیغ کے پھل پر　　　خورشید تھا مریخ پہ، مریخ زحل پر
یہ ہول دیا تیغ درخشاں کی چمک نے
جو تاروں کے دانتوں سے زمیں پکڑی فلک نے

تلوار: میر عشق:

پہنچی جو رُخ بدل کے جبیں پر وہ برمحل　　　رُخسار پر لعیں کے عارض ہوئی اجل
مردم ہوئی ہرن جو کٹی چشم بدعمل　　　سیدھی پہنچی وہاں سے مثا ابروؤں کا بل
ہر خار مثلِ حرفِ غلط کاٹتی ہوئی
نکلی عدو کے منہ سے زباں چاٹتی ہوئی

گھوڑے اور تلوار کے موضوع کو انیس، دبیر اور عشق تینوں نے اپنے اپنے انداز سے بیان کیا ہے۔ انیس کے

طرز میں تصویریت ہے۔ وہ گھوڑے کی پھرتی اور چلت پھرت کو اس طور پر لفظوں میں بیان کرتے ہیں کہ وہ گھوڑا نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ دبیر کے ہاں تخیل سے خیال آفرینی کی گئی ہے۔ یہاں گھوڑے کو نہیں بلکہ گھوڑے سے پیدا ہونے والے خیال کو پیش کیا گیا ہے۔ نعلوں کی بجلی اور کشتیِ تیغ کے لیے بادِ مراد کا ہونا اسی تخیل کا نتیجہ ہے۔ میر عشق بھی واقعیت سے زیادہ تخیل کے پروں پر اُڑتے ہیں۔ وہ گھوڑے کو صورتِ پرکار چلتا پھرتا دیکھتے ہیں۔ کبھی وہ اُسے شیرِ ژیاں اور کبھی برق خو کہتے ہیں۔ ان کی لفظیات اور ان سے پیدا ہونے والا طرز و لہجہ انیس و دبیر سے الگ و مختلف ہے۔ انیسؔ کے لہجے میں مٹھاس ہے، دبیر کے لہجے میں بلند آہنگی ہے۔ عشق کے لہجے میں نہ انیس والی شیرینی ہے اور نہ دبیر کی سی واضح بلند آہنگی ہے بلکہ لہجے کے دھیمے پن میں ہلکی سی شگفتگی ملی ہوئی ہے۔ مرثیہ میں رنگِ غزل کے ''امتزاج'' کی یہی وہ شعوری کوشش ہے جو میر عشق نے اپنے مراثی میں پیدا کرنے کے لیے کی ہے۔

اسی طرح ''تلوار'' کے بیان میں بھی انیس کے ہاں تصویریت ہے۔ دبیر کے ہاں تصویر خیالی ہے جس میں واقعیت کے بجائے تلوار کے تصور سے پیدا ہونے والے خیال کی تصویر اُبھاری گئی ہے۔ عشقؔ کے ہاں بھی خیال کی تصویر مبالغہ آمیز ادراک کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔ یہ بھی واقعیت سے دُور ہے لیکن لفظوں کے اُتار چڑھاؤ سے پیدا ہونے والا آہنگ تینوں کے ہاں جدا ہے۔ عشقؔ کا آہنگ انیس و دبیر دونوں سے مختلف ہے۔ عشق کی لفظیات میں غزل کے کنائے اور رنگ استعمال ہوئے ہیں: ع...... ہو بلبلوں میں شور زہے قدرتِ خدا　ع...... سونے کے دائرے میں یہ نقطہ لہو کا ہے اور ابروؤں کا بل وغیرہ میں غزل کا رنگ و مزاج شامل ہے۔ انیس و دبیر دونوں کے ہاں تیزی اور بہاؤ ہے۔ عشقؔ کے لہجے میں رفتار کا دھیما پن ہے۔ رفتار کا یہی دھیما پن غزل کا مزاج ہے۔ جیسا کہ میں نے کہا کہ میر عشق شعوری طور پر رنگِ تغزل کو مرثیے میں اُبھارتے ہیں۔ اس میں کبھی کامیاب ہوتے ہیں کبھی نہیں لیکن یہ ایک ایسا تجربہ ہے جو صنفِ مرثیہ کے لیے نیا ضرور ہے۔ یہی عشق کی انفرادیت ہے جسے تعشق اور آگے چل کر انیس کے نواسے اور میر عشق کے بھتیجے اور تربیت یافتہ پیارے صاحب رشید ساقی نامہ و بہاریہ مضمون ملا کر زیادہ روشن کر دیتے ہیں۔ انیس و دبیر شعوری طور پر غزل سرائی کا رنگ مرثیے میں نہیں آنے دیتے اور اگر یہ رنگ کہیں جھلکتا ہے تو دو چار بندوں کے بعد ہی وہ اس سے پھر جاتے ہیں۔ عشق شعوری طور پر اس رنگِ تغزل کو مرثیے میں لاتے ہیں تاکہ مرثیے کی مبکی فضا کا بوجھل پن کم ہو جائے۔ اسی رنگِ تغزل کی وجہ سے ''رزم'' کے بیان میں عشق کمزور نظر آتے ہیں۔

اِس رنگِ غزل کو مرثیے میں شامل کرنے کے لیے میر عشق نے بہت محنت کی اور ساتھ ہی اپنے استاد ناسخ کی پیروی میں زبان و بیان کے مزید نئے اصول وضع کر کے مرثیہ گوئی کو اپنے لیے اور مشکل بنا لیا۔ میر عشق ان اصولوں کے سلسلے میں شدت پسند تھے۔ ضروری ہے کہ میر عشق کے اس مطالعے میں ان اصولوں کی نوعیت اور رنگ و مزاج کو بھی یہاں دیکھ لیا جائے تاکہ معلوم ہو سکے کہ یہ اصول کہاں تک اردو زبان اور شاعری

کے لیے مفید مطلب تھے۔

میر عشق نے اپنے پہلے ''مجموعۂ مرثیہ میر عشق'' کے دیباچے میں، جو اُن کی وفات سے چند سال پہلے ان کی زندگی میں شائع ہوا، ''ترکیب قوافی والفاظ متروکہ'' [۱۰] کے زیر عنوان ایک فہرست دی ہے تاکہ مرثیہ پڑھنے والے ان سے واقف اور روشناس ہو سکیں۔ اس دیباچے میں میر عشق نے اپنی اور اپنی شاعری کے بارے میں بہت کچھ معلومات فراہم کردی ہیں جن سے ان کے مزاج و شعر گوئی پر واضح روشنی پڑتی ہے۔ میر عشق لکھتے ہیں:

''جو کہا اور پڑھا جس نے مانگا اسی وقت دے دیا۔ بہت بے قدر رہا اور بہت ضائع ہوا۔ باقی قصائد، تاریخیں، مرثیے وغیرہ زمانِ غدر تک، جو موزوں ہوئے تھے وہ اس زمانے میں غارت و برباد ہو گئے۔ ایک ربع سے زیادہ کلام ہیچ مداں مفقود ہو گیا...... کوئی سلام، کوئی مرثیہ جس صورت پر نظم ہوا تھا معلوم نہیں ہوتا لکھنے والوں نے اپنے دخل و تصرف فرمائے ہیں۔ پڑھنے والوں نے اپنی طرف سے جو چاہا بنا دیا۔ کہیں سے بے موقع کم کیا ہے۔ جو اچھا تھا اس کو نکال ڈالا ہے۔ کہیں کلام اور حضرات کا شریک کیا۔ سراپا بے ربط و غلط۔ جن ترکیبوں، جن لفظوں کی قید تھی وہ سب موجود ہیں۔ بقدرِ امکان درست کیے جاتے ہیں۔ مذہب ہیچ مرز احتیاط ہے۔ شادیِ قاسم شاید ہوئی ہو یعنی فقط عقد ہو گیا ہو لیکن تمام عمر کی مرثیہ گوئی میں کہیں بنا بنی، دولھا، نوشاہ نہیں کہا۔ الحاصل بعض ترکیب و چند لفظ ان لفظوں سے جو ترک کیے ہیں حوالۂ جدول کیے گئے۔ افسوس کہ زمانہ مہلت نہیں دیتا۔ ہجومِ افکار و آلام و امراض نے مجبور و معذور کیا ہے واللہ گرنا الف، واؤ یا نون یا واؤ الف نون، جمع اور غیر جمع الفاظِ ہندی میں روا نہ رکھنا اور تفصیل اس اجمال کی منظور ہو تو ایک رسالہ بہت مختصر بزبانِ اردو باصرار والحاح برخوردار محمد ہادی زار سلمہ ربہ لکھ دیا ہے'' [۱۱]

میر عشق کے اس رسالے کو، مصنف کے اپنے قلم سے لکھے ہوئے نسخے سے مقابلہ کر کے، مسعود حسن رضوی ادیب نے ''رسالہ میر عشق'' کے نام سے مرتب و شائع کر دیا ہے [۱۲] اس رسالے سے زبان و بیان کے سلسلے میں ان اصولوں اور پابندیوں کی تفصیل سامنے آجاتی ہے جو میر عشق نے خود پر لگا رکھی تھیں اور جن پر وہ سختی و شدت کے ساتھ عمل کرتے تھے۔ ان میں وہ اصول بھی شامل ہیں جن پر ناسخ عمل کرتے تھے اور وہ بھی جن پر شاگردانِ ناسخ نے مزید اضافہ کر کے ان پابندیوں کو اور سخت بنا لیا تھا۔ ان شاگردوں میں علی اوسط رشک، امداد علی بحر اور میر عشق کے نام نمایاں ہیں۔ زبان و بیان کے سلسلے میں، میر عشق کا نقطۂ نظر یہ تھا:

(۱) میر عشق نے لکھا کہ جو لفظ مخلِ فصاحت یا غلط تھے ان کو ترک کیا اور بعض ترکیبیں جو اچھی معلوم نہ ہوئیں، ان کو بنظر احتیاط اپنے کلام میں رہنے نہ دیا...... قریب ہے بیٹی کی جگہ بٹیا اور بیٹے کی جگہ بٹوا نا اور وارث و والی کی جگہ بھتار اور سر کی جگہ سیس، گردن کی جگہ ہنسی موزوں کیا جائے۔ کلیجا کا ''کیجا'' تو ہوا

؏...... دھڑ کتا ہے ننھا سا کیجا تمھارا...... یہ دو چار الفاظ جو مجبوراً لکھ دیے ہیں ان کو بھی خلاف تہذیب جانتا ہوں

(۲) میر عشق ان تراکیب کو غلط اور قابل احتیاط کہتے ہیں مثلاً بصد جاہ، بصد آہ، بصد غم، باہ و زاری، بچشم نم، بکروفر، تابمحشر، تابگور، تابفلک، کذلک۔

(۳) میر عشق اِن قوافی کو غلط سمجھتے ہیں: چلا، پھرا، بیٹھا، اُٹھا، دیکھا، سنا، کھلا، بندھا، کہا، گرا، ملا اس قسم کے سب قافیے جن کے ساتھ الف، واؤ، ی ہو غلط ہیں۔

اکثر شعرا کا قول ہے کہ اس طور کے قافیے غلط ضرور ہیں کہ ایطاءِ جلی ہوتا ہے مگر متعدی جائز ہے لیکن میر عشق کہتے ہیں کہ ''میرا مذہب احتیاط لازم و متعدی دونوں کا ترک لازم جانتا ہے''۔ ہر چند نظم میں بہت ضیق ہو جائے گی، ہو۔ افسوس اگر ضعف و نقاہت سے مجبور نہ ہوتا تو حروف علت الف، واؤ، ی کے الفاظ ہندی میں بھی روانہ رکھتا مثلاً اس شعر میں:

باہر سے آہ گھر میں جو تشریف لاتے ہیں کیسی پچھاڑیں حضرتِ شبیر کھاتے ہیں

یہاں تقطیع میں ''کھات ہیں''، ''لات ہیں'' رہ جاتا ہے۔ اسی طرح: کہتا تھا۔ کہتے تھے۔ چلتے تھے۔ پھرتے تھے۔ ڈگمگاتے تھے۔ لڑکھڑاتے تھے میں کہت، پھرت، ڈگمگات، لڑکھڑات رہ جاتا ہے۔ یہ قاعدۂ اہلِ ہند سے غلط نہ ہو مگر کیسا برا معلوم ہوتا ہے۔

(۴) یہ ذکر تو ہندی الفاظ کا تھا، اسی طرح عربی و فارسی الفاظ جن میں الف، واؤ، ی گرتے ہیں، وہ محض غلط ہیں مثلاً ؏...... ''فاطمہ کبرانے دولھا کا جولاشہ دیکھا'' میں ''کبرا'' کا الف گرنا یا ؏...... جب بانو کو تقدیر نے اکبر سے چھڑایا'' میں بانو کے واؤ کا گرنا کیا قیامت ہے۔

(۵) میر عشق کہتے ہیں کہ شعرائے ہند نے خود ایک قاعدہ بنایا ہے کہ بدون ترکیب یعنی بغیر مضاف، مضاف الیہ یائے نسبتی کا گرنا جائز ہے جیسے مشکل کشائی، پیشوائی، تنہائی، مسیحائی، شاہی، پیری، حاجی، ہادی وغیرہ۔ عشق نے لکھا ہے کہ یائے نسبت، یائے مصدری و یائے اسم فاعل کسی کا گرنا اپنے کلام میں اچھا نہیں جانتا۔ دفعتہً کو نون تنوین قرار دے کر چمن، ختن کا قافیہ کرنا احتیاط کے خلاف ہے۔ اسی طرح اگر مطلع میں تارا اور سارا قافیہ ہو تو سب شعروں میں ''رے'' کی قید ضروری ہے یعنی گوارا، یارا، سہارا وغیرہ۔

(۶) اسی طرح وہ ان الفاظ کے استعمال کو بھی غلط کہتے ہیں مثلاً پہ (پر)، ہووے (ہو)، تلک (تک)، اک (ایک)، بھیا (بھائی)، بھینا (بہن)، ماں جایا، ماں جائی، سو، تب، کا پیکو، یاں، واں، تلے، چھاتی، مجرئی، مجرا، آن کے، دیجے، لیجے (دیجیے، لیجیے)، بے کلی، گر، بجائے، کی سدا، مرا، مری اور خون جان جیسا اس مصرع میں ہے: ؏...... مرا خون ہوا اور مری جان گئی۔

(۷) عشق اپنے رسالے میں کچھ الفاظ کی فہرست دیتے ہیں جو غلط ہیں اور استعمال کیے جارہے ہیں مثلاً: تمازت و علالت (اگر بدون ترکیب ہو تو شاید بہ نظر استعمالِ اہلِ ہند جائز ہو۔ جوشِ تمازت اور زمانہ

علالت صحیح نہ ہوگا۔ اسی طرح متلاشی، نقشا، لاش احتیاط یہ ہے کہ یہ لفظ ترکیب کے ساتھ موزوں نہ کیا جائے)، ہراول، اُحُد صحیح، اُحَد غلط، عادی (عبادت کنندہ کے معنی پر نہیں دیکھا)، اخی (بھائی کے معنی پر نہیں، معلوم ہوتا ہے کہ اس میں یائے متکلم ہے)، رائج (رائج الوقت صحیح رائج دیں غلط ہے) موسِم بروزن مجرم صحیح، زبر سے غلط۔ میت کو قافیۂ شہرت و ہمت نہ کرنا چاہیے۔ "صف ماتم" بہ معنی "فرش خانہ ماتم" صحیح نہیں ہے۔ ماتم کی صف کہنا چاہیے۔ اسی طرح رضامند، عقل مند، حنا بندی، آئینہ بندی، دامنِ تیغ، دامنِ شمشیر، تیغ دو پیکر، قلم دان کلامِ شعرائے ہند میں تو موجود ہیں لیکن بزبان فارسی نہیں ملتے۔

(۸) میر عشق کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ یہ الفاظ "مشہور ہیں تو ہوں، جب تک اہلِ فرس میں یا لغت میں نہ ملیں احتیاط ضروری ہے۔ شب حنا بنداں، آئینِ ہند صحیح ہیں۔ کرب و بلا غلط، کربلا صحیح۔ حُسَین غلط ہے، صحیح حُسَین بروزنِ حَزِمین۔ زین العبا غلط زین العابدین صحیح۔ محشر کے بجائے حشر۔ حرم بہ معنی خانۂ کعبہ و رواق خانہ صحیح ہے۔ بہ معنی اہلِ بیت کسی کتاب میں نہیں ملا۔ جرار بہ معنی انبوہِ لشکر صحیح بہ معنی صاحب جرأت غلط ہے۔ مجرئی بہت مشہور ہے اور اکثر نظم کیا گیا ہے بلکہ لفظ مجرا بھی قابلِ پرہیز ہے۔

(۹) اشباع حرف علت کی حرکت دراز کرنے کو کہتے ہیں۔ میر عشق نے لکھا ہے کہ اس مصرع میں سیر سبزہ زار ہے۔ ہر برگ رعشہ دار ہے میں سبزہ و رعشہ کا اشباع سبزے، رعشے لکھنا بُرا ہے۔

(۱۰) اکثر الفاظ اور بیشتر محاورۂ ہندی غلط نہ ہونے کے باوجود طبع سلیم کو اچھے نہیں معلوم ہوتے جیسے فوجوں میں بھاگڑ ہوگئی یا لشکر میں ہلچل ہوگئی۔ ان کے بجائے "فوجیں تہ و بالا ہوگئیں۔" "لشکر میں تلاطم ہوگیا" لکھنا چاہیے۔ اسی طرح "بھیٹر بھاڑ" کی جگہ ہجوم، کثرت، کڑیل جوان یا دُلارا جوان کی جگہ نوجوان یا جوانِ رعنا لکھنا چاہیے۔

(۱۱) عوام اکثر خواص کم تر رعایتِ لفظی و صنعت ایہام کو رونقِ کلام جانتے ہیں مثلاً یہ دو شعر دیکھیے:

کبھی سر اُٹھا کے نہیں دیکھتے ہیں فلک کے ستم سے زمیں دیکھتے ہیں
اونجس کیسی ہاتھا پائی ہے تو نے خندق میں منھ کی کھائی ہے

زمین دیکھنا تے کرنے کے مقام پر مستعمل ہے۔ پس ایسی ترکیب جس سے زم کا پہلو نکلتا ہو یا وہ مضمون جو سوءِ ادب یا شانِ ممدوح کے خلاف ہو یا وہ لفظ و محاورہ، رعایتیں جو بے محل اور مخرب بندش ہوں، اُن سے احتراز واجب ہے۔

(۱۲) جمع کی جمع بنانا مناسب نہیں مثلاً اس شعر میں کفار و انصار دونوں جمع ہیں۔ اس کی جمع الجمع صحیح نہیں ہے:

ساماں جو وہاں جنگ کا کفاروں میں دیکھا ہر ایک کا منھ شاہ نے انصاروں میں دیکھا

(۱۳) اعلانِ نون مع الاضافت ممنوع

اکبر جوان اور خنجر بُرّان غلط ہے۔

(۱۴) شعر میں تعقید سے بچنا چاہیے۔ یہ بہت ناگوار گزرتی ہے جیسے:

ع...... دل مانگنے جو ہم سے وہ شیریں ادا لگا

ع...... جلنے کو قریب شمع پروانہ آتا ہے

(۱۵) بندش کی صفائی کا بہت خیال رکھنا چاہیے۔ مضمون لاکھ اچھا ہوگا لطف نہ دے گا۔

(۱۶) شتر گربہ سے بچنا چاہیے۔ ایک مصرع میں لفظ میں، دوسرے میں ہم۔ ایک میں آپ اور ایک میں تم اچھا نہیں ہے۔

(۱۷) ایسے استعاروں سے احتراز کرنا چاہیے جو مطابقت نہیں رکھتے مثلاً اس شعر میں:

دیکھا گہن میں آج گل آفتاب کو غل تھا کہ شاخِ تیغ کو جوہر عیاں ہوئے

میر عشق کا اعتراض یہ ہے کہ جب آفتاب کو گل فرض کیا تو گہن سے کیا کام۔ جب تیغ کے استعارہ شاخ سے کیا تو پھر اس کا جوہر سے کیا تعلق رہا۔

(۱۸) لِکھا، لِکھو، رکھا، رکھو، رکھے، اُٹھا، اُٹھے، اُٹھو، کو بغیر تشدید کے باندھنا درست نہیں ہے۔ یہ سب تشدید کے ساتھ استعمال کرنے چاہئیں۔ اسی طرح نبھانا صحیح نہیں ہے۔ نِبَاہنا صحیح ہے۔ طرَح صحیح اور "طرْح" غلط ہے۔

(۱۹) ردیف کا لحاظ ضروری ہے کہ بے کار نہ معلوم ہو یعنی قافیے پر ہی معنی قطعاً تمام نہ ہو جائیں مثلاً اس شعر میں:

جس کو غفلت سے نہیں کام وہ ہُشیار رہے پھر جب تعلق نہ کوئی گُل سے رہا خار ہے پھر

"پھر" کا لفظ دونوں مصرعوں میں زاید و بے کار ہو گیا ہے۔

یہ وہ اصول اور قاعدے تھے جن کی پابندی کر کے میر عشق نے سوسوا سو سے لے کر چار سو سوا چار سو بندوں پر مشتمل طویل مرثیے لکھے۔ یہ نہایت مشکل کام تھا لیکن انھوں نے جی جان سے ان اصولوں کو سامنے رکھا۔ ان تمام اصولوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر عشق اردو کو فارسی بنانا چاہتے تھے اور اسی لیے فارسی کے اصول و ضوابط کو من و عن قبول کرنا اور کرانا چاہتے تھے۔ یہ وہی رجحان ہے جو شیخ، ناسخ، علی اوسط رشک اور امداد علی بحر کے ہاں ملتا ہے۔ اپنے رسالے میں میر عشق نے واضح طور پر لکھا ہے کہ "اہلِ ہند تبع ہیں شعرائے فارس کے" اور وہ ہر اُس لفظ یا ترکیب وغیرہ کو جو فارسی شعرا کی لغت یا شاعری کی رُو سے غلط ہو، وہ بھی اُسے ساقط سمجھتے تھے۔ میر عشق اس بات کو بھول گئے تھے کہ اردو زبان ایک خود مختار زبان ہے۔ اس کا اپنا مزاج ہے جس میں فارسی، عربی، ترکی کے ساتھ بنیادی طور پر ہندوی اثرات بھی شامل ہیں۔ اس کے جملے کی ساخت

اور ضمائر و افعال سب کے سب ہندوی ہیں۔ دوسری زبان کے الفاظ تہذیبی ضرورت کے ساتھ ہر زبان قبول کرتی ہے۔ یہی اردو نے کیا اور کر رہی ہے۔ بہت سے الفاظ معنی بدل کر اس نے قبول کیے ہیں، بہت سے نئے مرکب الفاظ اپنے طریقے سے وضع کیے ہیں۔ متعدد نئے مصادر بنائے ہیں۔ آج اسی طرح انگریزی کے اثرات بھی اردو نے قبول کیے ہیں۔ خود انگریزی میں اردو کے خاصی تعداد میں الفاظ قبول کیے ہیں۔ زندہ اور استعمال میں آنے والی زبانیں اسی طرح زمانے کے ساتھ نئے کپڑے بدلتی اور نئے نئے بٹن ٹانکتی رہتی ہے۔ یہی اردو نے کیا اور زندہ زبان کے طور پر یہی عمل آج بھی کر رہی ہے۔ میر عشق واؤ عطف اور اضافت کے سلسلے میں سخت پابندی کرتے ہیں۔ آج ہم اس اصول کو توڑ کر اردو انگریزی لفظوں کو نہ صرف واؤ عطف سے جوڑنے لگے ہیں بلکہ انگریزی اور اردو الفاظ میں اضافت کا استعمال بھی کرنے لگے ہیں۔ میں بھی یہی کرتا ہوں اور اسی کو صحیح مانتا ہوں۔

غزل کے مزاج کو مرثیے میں سمونا میر عشق کی انفرادیت ہے اور زبان و بیان کو فارسی معیار سے، پابندیوں کے ساتھ، استعمال کرنا عشق کا مزاج ہے۔ جیسا کہ ہم کہتے آئے ہیں کہ مکمل مرثیہ میر انیس و مرزا دبیر پر ختم ہو گیا تھا اور انھوں نے سوائے تکرار کے، نئی نسلوں کے لیے کچھ نہ چھوڑا تھا لیکن میر عشق نے غزل کے مزاج کو اردو مرثیے میں سمونے اور جذب کرنے کا جو تجربہ اور تخلیقی عمل کیا اس نے اردو مرثیے کو ایک نئی زندگی دی۔ وہ خود تو زبان و بیان کی سخت پابندیوں کے باعث اس رنگِ سخن کو پوری طرح نمایاں نہ کر سکے لیکن اسی امکان کو ان کے بھائی میر تعشق اور بھتیجے پیارے صاحب رشید نے بنا سنوار کر نکھارا جن کا مطالعہ ہم اگلے صفحات میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] نگارشات ادیب، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۰، لکھنؤ ۱۹۶۹ء

[۲] آثار عشق، مرتبہ مہذب لکھنوی، ص ۱۶، انجمن محافظ اردو لکھنؤ ۱۹۵۱ء

[۳] دبستان عشق کی مرثیہ نگاری، ڈاکٹر جعفر رضا، ص حاشیہ ۱۳۰، الہ آباد ۱۹۷۳ء

[۴] خوش معرکۂ زیبا (جلد دوم)، سعادت خاں ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۲۳۸-۲۳۹ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۵] نگارشات ادیب، ص ۱۳۷، بحوالہ بالا

[۶] تذکرہ یادگار ضیغم، محمد عبداللہ خاں ضیغم، ص ۲۴۰، حیدر آباد دکن

[۷] نگارشات ادیب، ص ۱۳۷، بحوالہ بالا

[۸] دبستان عشق کی مرثیہ گوئی، ڈاکٹر جعفر رضا، ص ۱۳۹، الہ آباد ۱۹۷۳ء

[۹] نگارشات ادیب، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۱۴۲، لکھنؤ ۱۹۶۹ء

[۱۰] مجموعۂ مرثیہ میر عشق، ص ۲، مطبع نول کشور لکھنؤ

[۱۱] ایضاً، ص ۲-۳

[۱۲] رسالۂ میر عشق، میر عشق، مرتبہ مسعود حسن رضوی ادیب، مطبوعہ نگارشات، ص ۱۵۰-۱۶۵، کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۶۹ء

تیسرا باب

میر تعشق

سید میرزا نام اور تعشق تخلص تھا۔ تعشق (۱۸۲۳ء-۱۸۹۱ء) اپنے والد میر اُنس اور اپنے بڑے بھائی میر عشق کے شاگرد تھے۔ فنِ شعر میں، میر عشق کی طرح، اپنے والد کے استاد شیخ ناسخ کی شاگردی بھی اختیار کی تھی [۱]۔ ۱۰ رجب ۱۲۳۹ھ مطابق ۳ مارچ ۱۸۲۳ء کو لکھنؤ میں پیدا ہوئے [۲]۔ تعشق کی تعلیم و تربیت بھی انھیں خطوط پر ہوئی جن پر میر عشق کی ہوئی تھی۔ انھوں نے بھی درسیاتِ ادب اور فارسی و عربی زبان کے ساتھ، رواجِ زمانہ کے مطابق شمشیر زنی، گھوڑ سواری اور تیر اندازی کے فنون کی تربیت بھی حاصل کی۔ تعشق کے گھر کا ماحول مذہبی ماحول تھا۔ ان پر بھی اس ماحول کا اثر پڑا اور عتباتِ عالیہ کی زیارت کے اثر نے اس رنگ کو اور گہرا کر دیا اور وہ ہمیشہ وہاں کی آرزو کرتے رہے۔ ان کے ایک مرثیے میں یہ بیت آتا ہے:

باقی نہیں ہے ہند میں آرام نام کو　　حضرت بس اپنے پاس بلا لیں غلام کو

ایک بار اپنے والد کے ہمراہ، جو خود ملکۂ جہاں کے ساتھ کارگزار کی حیثیت سے گئے تھے، عتباتِ عالیہ کی زیارت کے لیے ۱۸۵۲ء-۱۸۵۴ء کے درمیان گئے [۳] اور والد کے ساتھ ہی واپس آ گئے۔ ایک اور سفر اپنے شاگرد نواب نادر آغا کی ہمراہی میں کیا جنھوں نے کاظمین شریف میں سکونت اختیار کر لی تھی۔ نواب نادر آغا نے انھیں بھی وہیں روک لیا۔ تعشق غیر شادی شدہ تھے۔ اٹھارہ سال وہیں رہے اور اس عرصے میں عبادت سے اپنے باطن کو روشن کیا۔ متعدد مرثیے لکھے، مذہبی کتب کا مطالعہ کیا اور فارسی و عربی زبانوں پر قدرت حاصل کی۔

شاعری میر تعشق کی گھٹی میں پڑی تھی۔ باپ دادا سے یہ روایت ان کے خاندان میں چلی آئی تھی۔ اپنے والد کی طرح یہ پانچوں بھائی بھی شاعر تھے۔ میر عشق کی طرح میر تعشق کی شاعری کا آغاز بھی غزل سے ہوا جس کی طرف ان کا فطری رجحان تھا۔ تصیغم نے انھیں "بالطبع خوش فکر" کہا ہے۔ شروع میں غزلیں کہہ کر مشقِ سخن کی اور بحیثیت غزل گو شہرت پائی لیکن وقت کے ساتھ ساتھ مذہبی رنگ گہرا ہوتا گیا اور پھر وہ مرثیہ، رباعی و سلام کے ہو کر رہ گئے۔ قیامِ عراق کا اثر بھی ان کی شاعری پر پڑا۔ عقیدے کی گرمی نے مرثیے کو پُر اثر بنا دیا۔

میر عشق مزاجاً مذہبی آدمی تھے۔ عبادت گزار اور متقی، مخلص اور مہمان نواز، وضع دار اور شریف النفس۔ لکھنوی تہذیب میں پوری طرح رچے ہوئے۔ تعشق نے مرثیے تو بہت کہے لیکن ذاکری بہت کم کی۔ عام طور پر پیش خوانی کے لیے اپنے بڑے بھائی میر عشق کے ساتھ جاتے تھے۔ ڈاکٹر جعفر رضا نے لکھا ہے [۴]

کہ جعفر علی خاں اثر نے انھیں بتایا کہ ایک بار تعشق کسی مجلس میں پیش خوانی کے لیے میر عشق کے ساتھ گئے۔ حسب دستور انھوں نے منبر پر جا کر رباعیاں اور پھر سلام پڑھا۔ سلام کا جب یہ شعر پڑھا:

شاہ کہتے تھے خیالِ رنج اصغر ہے ضرور دل میں تھوڑی سی جگہ اے داغِ اکبر چھوڑ دے

تو گریہ و بکا کے مجلس میں کہرام برپا ہوگیا۔ اہل مجلس نے اس شعر کو بار بار پڑھوایا اور بکا کرتے رہے۔ جب بہت دیر ہوگئی تو میر عشق نے تعشق کو منبر سے اُتر آنے کے لیے کہا اور خود منبر پر جا کر مرثیہ شروع کیا لیکن اہلِ مجلس کا وہ حال تھا کہ عشق ذاکری نہ کر سکے اور منبر سے اُتر آئے۔ بین و بکا مرثیے کا مقصد اور ثواب کا ذریعہ تھا وہ پہلے ہی اہلِ مجلس کو حاصل ہو چکا تھا۔ سلام کا یہ شعر اہلِ مجلس کی زبان پر چڑھ کر سارے شہر میں پھیل گیا۔

میر تعشق نے غزل گوئی میں شہرت حاصل کی اور پھر اسے ترک کر کے ہمیشہ کے لیے بھول گئے۔ اسی کے ساتھ زمانے نے بھی ان کی غزل کو بھلا دیا۔ اٹھارہ سال وہ لکھنؤ سے باہر رہے۔ نہ مرثیے پڑھے اور نہ ذاکری کی۔ اسی طرح زمانے نے بحیثیت ذاکر و مرثیہ گو بھی انھیں فراموش کر دیا۔ لکھنؤ واپس آ کر مرثیے ضرور کہتے رہے لیکن ذاکری بہت کم کی۔ مہذب لکھنوی نے لکھا ہے کہ ''کسی کرم فرما نے ان کے کلام کا ایک حصہ بھی ہضم کر لیا تھا جس کا انھیں بہت رنج ہوا'' [۵] کبھی کبھار میر عشق کے ساتھ، جو خود بھی مرثیہ خوانی کے لیے بہت کم جاتے تھے، تعشق نے پیش خوانی ضرور کی لیکن جب ۱۸۸۵ء میں میر عشق وفات پا گئے تو وہ گوشہ نشین ہو گئے۔ نہ اپنے مرثیے شائع کیے اور نہ انھیں جمع کرنے کی طرف توجہ دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ زمانے نے یہاں بھی انھیں بھلا دیا۔ میر عشق کی وفات کے بعد یکم اپریل ۱۸۹۱ء مطابق ۳ ر رمضان ۱۳۰۹ھ کو وہ بھی اللہ کو پیارے ہو گئے۔ ع...... رفتہ سوئے مجلسِ جانِ پیمبر آں جناب'' سے علی میاں کامل نے تاریخ وفات نکالی۔ میر عشق کی ہڑواڑ میں اپنے والد کے قریب دفن ہوئے۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

تعشق کی وفات کے برسوں بعد ان کے خاندان کے ایک فاضل مہذب لکھنوی نے ''افکارِ تعشق'' کے نام سے جلد اول و جلد دوم مرتب کر کے شائع کیں۔ براہینِ غم جلد اول کے نام سے کاظم حسین آزاد نے ان کے مرثیے شائع کیے۔ براہینِ غم جلد سوم کے نام سے سید عبدالحسین نے ان کے کچھ اور مرثیے شائع کیے۔ گلزارِ تعشق کے نام سے مہذب لکھنوی نے چند مرثیے شائع کیے اور پھر ''مراثی تعشق'' کے نام سے ۱۹۶۳ء میں چند مرثیے اور شائع کیے۔ ''دورِ تعشق'' کے نام سے مہذب لکھنوی ہی نے ایک اور کتاب شائع کی جس میں تعشق کا مختصر دیوان، ایک غیر مطبوعہ مرثیہ، اردو کا ایک مختصر لغت اور سوانح حیاتِ تعشق کے علاوہ مؤدب لکھنوی کا وہ مسدس بھی شامل ہے جس میں میر عشق کے اصولِ زبان اور فن شاعری کو بنیاد بنا کر معائبِ سخن بیان کیے گئے ہیں۔

تعشق نے میر عشق کی طرح ان اصولوں کی پوری طرح پیروی نہیں کی جنھیں میر عشق مصائبِ سخن جانتے تھے۔ زبان و بیان کی ان سخت پابندیوں کو سامنے رکھ کر میر عشق نے جو مرثیہ کہا اسی لیے اس میں رنگ

تغزل مکمل کرا جا گر نہ ہوسکا لیکن تعشق کے ہاں غزل کا رنگ مرثیوں میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ اس اثر کو محسوس کرنے اور دیکھنے کے لیے اگر ان کے مرثیے کے چند مصرع اور بیت آپ کو سناؤں تو آپ خود محسوس کریں گے کہ یہ مصرع اور بیت کسی لکھنوی شاعر کی غزل سے تعلق رکھتے ہیں لیکن تعشق نے ان مصرعوں کو جس طرح جانِ مرثیہ بنایا ہے، وہی ان کا کمال اور ان کی انفرادیت ہے۔

انیس و دبیر کے بعد کے مرثیہ گویوں نے جس طرح مرثیے کی ہیئت، زبان و بیان اور موضوعات کی تکرار کی تھی، اہلِ مجلس اب اس میں تبدیلی چاہتے تھے۔ قصیدہ اور مثنوی کے امکانات کو مرزا دبیر اور میر انیس نے اپنے اپنے مراثی میں استعمال کر لیا تھا جس کی تکرار نئے مرثیہ گو کر رہے تھے۔ اب ایک اور مقبول ترین صنفِ سخن غزل رہ گئی تھی جس کے امکانات کو مرثیہ میں استعمال کرنا دشوار کام تھا۔ یہ دو متضاد اصنافِ سخن تھیں اور ایک کو دوسرے میں جذب کرنا بہت مشکل کام تھا۔ میر عشق نے اس عمل کو شروع کیا اور امکانات کے نئے راستے کھولے اور میر تعشق نے ان امکانات کو تخلیقی سطح پر اپنے تصرف میں لا کر مرثیے کو وہ رُخ دیا جو رنگ و مزاج میں غزل اور اثر میں مرثیہ تھا۔ اس مرثیے میں چہرہ، سراپا، مدح، تلوار و گھوڑے کی تعریف، رجز، رزم، شہادت اور بین کے اجزا اسی طرح موجود ہیں۔ موضوعات اور کچی پکی روایات بھی وہی ہیں لیکن مرثیے کا رنگ و مزاج بدل گیا ہے۔ غزل کے اثر نے اس شدت کو کم کر دیا جو اب تک مکی مرثیے پر حاوی تھی۔ تعشق نے غم کی شدت کو کم کرنے کے لیے غم کے دہکتے ہوئے سرخ لوہے کو تغزل کے میٹھے ٹھنڈے پانی میں بجھا کر جذبات کو نئی صورت میں ڈھالنے کا امکان روشن کر کے غم والم کو تغزل میں جذب کر دیا۔ یہ ایک بہت ہی دشوار بلکہ ناممکن سا کام تھا لیکن تعشق کے مراثی میں یہ پُر اثر صورت اُبھر کر سامنے آجاتی ہے مثلاً پہلے یہ بند دیکھیے:

پھولوں کے رنگ اُڑ گئے فصلِ بہار میں　　کانٹوں نے کی خلش چمنِ روزگار میں
خوشبو تھی عشقِ شاہ کی ہر گل عذار میں　　ایک ایک پھول فرد تھا سو میں، ہزار میں
گو نام کو نہ کام و زباں میں تری رہی
کھیتی وفا کی فصلِ خدا سے ہری رہی

مکی مرثیے کے روایتی طرز کو سامنے رکھ کر دیکھیے تو یہ بند کسی مرثیے کا بند معلوم نہیں ہوتا لیکن تعشق نے جس طرح اسے اپنے مرثیے میں شامل کیا ہے وہ ان کا خاص ہنر و کام ہے۔ اب آپ اس بند کے ہر مصرع کو الگ الگ پڑھیے تو آپ محسوس کریں گے کہ یہ غزل کے سے مصرع ہیں۔ یہی وہ رنگ امتزاج ہے جو غزل اور مرثیے میں تعشق نے کیا ہے۔ اس امتزاج سے مرثیے میں ایک نیا رنگ و روپ پیدا ہو جاتا ہے اور جب شاعر گرمی کی شدت بیان کرتا ہے تو یہی رنگ تغزل میں ڈوب کر جانِ مرثیہ بن جاتا ہے۔

وہ دھوپ ہے، بجا نہیں اہلِ زمیں کے ہوش　　چرخ زبر جدی نظر آتا ہے شعلہ پوش
پانی ہے زیرِ خاک مگر کھا رہا ہے جوش　　کہسار میں ہے گرم ہوا کا عجب خروش

دن میں تمام روز حرارت بڑی رہی
تا شام دھوپ نہر کے اندر پڑی رہی

اب میں اسی مرثیے سے، جس کے مطلع کا پہلا مصرع: ''کھینچ اے قلم مرقع صحرائے کربلا'' ہے، چند مصرع اور شعر یہاں اور لکھتا ہوں تا کہ آپ تعشق کے مرثیے کی غزلیت کو محسوس کر سکیں:

کروٹ بھی لی نہ جسم سے گو دَم نکل گیا	جھپکی ذرا نہ آنکھ نہ ابرو سے بل گیا
حسرت ٹپک رہی ہے محبت کی آنکھ سے	جو شمع بزم تھے وہ سرِ شام اُٹھ گئے
جو زخم ہے وہ حسن کے دریا کی لہر ہے	پیری کی صبح ہے نہ جوانی کی شام ہے
خنجر کے شوق میں ہے گریباں کھلا ہوا	رہرو کو نیند آ گئی منزل پہ شام سے
لچکا رہا ہے شاخ کو بار ایک پھول کا	لنگر ہوئے یہ پاؤں تو کشتی ٹھہر گئی
حج کا ملے ثواب جو اس کا کرے طواف	سچ ہے کہ رات ہوتی ہے آرام کے لیے
یہ ابر ہے وہ برق، یہ قوت وہ ہاتھ ہے	ہے دل کو دل سے راہ زمانے میں یک دگر
اچھی طرح رہو مرے پیارے جہاں رہو	اللہ ترے نام کو رکھے جہان میں
جنت اداس ہے کہ مرا دل اداس ہے	جی چاہتا ہے روئیے منہ ڈھانپ ڈھانپ کے
دیکھی نہیں کبھی یہ اُداسی بہشت میں	منہ بازوؤں میں ڈال کے خاموش ہو گئے

اب دوسرے مرثیے سے یہ چند مصرع دیکھیے۔ اس مرثیہ کے مطلع کا مصرعۂ اولیٰ ؏...... ''غربت میں کی قضا جوشِ مشرقین نے'' ہے۔

جس کا مکان تھا وہ جہاں سے گذر گئے	گردن سے بارِ طوق اُٹھایا نہ جائے گا
اب گھر کے دیکھنے کی ہمیں آرزو نہیں	تم تک مری صدا کا پہنچنا محال ہے
جو کچھ کیا وہ خوب کیا یوں ہی چاہیے	ہاں بات رہ گئی وہ زمانہ نکل گیا
سینہ پہ ہاتھ رکھ کے مرے دل کو دیکھیے	میں ان کو دیکھ لوں وہ ذرا مجھ کو دیکھ لیں
ہم کرتے ہیں وہ کام پہنچتا ہے حکم جو	رہ رہ کے پوچھتے تھے کہ اب کس قدر ہے رات
کیسی یہ نیند ہے کہ ابھی تک بھری نہیں	مجھ کو خبر نہ تھی کہ یہ باتیں اخیر ہیں
تشویش میں نہ سوئیں گے ہم آج رات بھر	اچھی طرح دکھائے خدا پھر تمھیں سحر
تھا منہ پہ منہ کہ زیست کا نقشہ بدل گیا	ہچکی وہیں پہ آئی وہیں دَم نکل گیا
اس وقت آرزوئے نسیم سحر نہیں	زنداں کا در کھلا ہے تمھیں کچھ خبر نہیں
جینا ہے موت مرگ عجب داغ دے گئی	کیسی یہ رات تھی کہ تمھیں ساتھ لے گئی

ان اشعار اور مصرعوں کو پڑھتے ہوئے آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ یہ وہ ''آواز'' نہیں ہے جو میر ضمیر، میر خلیق، میر

انیس، میر مونس، مرزا دبیر، مرزا محمد جعفر اوؔج وغیرہ کے کلام میں سنائی دیتی ہے۔ یہاں اگر یہ نہ بتایا جائے کہ یہ مرثیے کا شعر یا مصرع ہے تو آپ اسے غزل کا شعر یا مصرع سمجھیں گے۔ یہی وہ آواز ہے جسے میر تعشق نے مرثیے میں غزل و مثنوی کے رنگوں کے امتزاج سے اپنے کلام میں نمایاں کی ہے اور اس طرح مرثیے کو ایک نیا رنگ دیا ہے۔ یہی الگ رنگ میر تعشق کی انفرادیت ہے۔ میر تعشق رنگِ غزل کے مرثیہ گو اور منفرد نمائندے ہیں۔ اس رنگ میں نہ صرف غزل کے لہجے کا دھیما پن شامل ہے بلکہ غزل کے اشارات و کنایات کے ساتھ غزل کے اشعار کے مضامین و موضوعات بھی حسبِ امکان شامل ہیں۔ یہاں مرثیے کی خارجیت میں جذبے کو شامل کر کے مرثیے میں اثر و تاثیر پیدا کی گئی ہے۔ اسی لیے تعشق کے ہاں جذبۂ محبت، سامعین و قارئین کے دلوں کے تاروں کو چھیڑتا رہتا ہے اور اسی لیے ان کے ہاں غزل والی ''محبوبیت'' نمایاں ہے۔ اپنے مرثیے میں تعشق یہ کام، قوتِ اظہار کے ساتھ، تشبیہ و استعارہ اور صنائع بدائع کو استعمال کرتے ہوئے اس طرح اور اس طور سے کرتے ہیں کہ برجستگی، روانی، جوش اور زورِ کلام باقی رہتا ہے۔ لفظوں کی ترتیب اور جماؤ سے پیدا ہونے والی روانی برجستگی ان کے مرثیے میں جان ڈال دیتی ہے۔ اس پر انھیں فخر ہے:

کس بحر میں گری مری طبع رواں کی نہر　　مضمون آ رہے ہیں سمندر کی جیسے لہر
طوفاں سے بڑھ کے قطرۂ دل کا خروش ہے　　دریا بہا رہا ہوں کہ رحمت کا جوش ہے

اس روانی کا اندازہ کرنے کے لیے مثلاً یہ بند پڑھیے:

ٹوٹا ہے کوہ ماتمِ عباس نامور　　مدت گذر گئی ہے کہ خم ہو گئی کمر
دریا تک آ نہ سکتے تھے شبیر خوش سیر　　لے آئے تھے مگر علی اکبر سنبھال کر
باہیں گلے میں طوق تھیں اس نورِ عین کے
پر دونوں پاؤں کانپ رہے تھے حسین کے

میر تعشق مرثیے میں روزمرہ کی عام زبان استعمال کرتے ہیں۔ روزمرہ کی بول چال کی زبان کا استعمال سرسید و حالی کے زیرِ اثر عام ہو رہا تھا اور فسانۂ عجائب کی نثر اور ناسخ کا ''طرزِ جدید'' اب ٹکسال باہر ہو رہا تھا، اسی لیے تعشق کے ہاں فارسی تراکیب اور بندشیں، انیس و دبیر کے برخلاف بہت کم ہیں۔ اس عام زبان میں حسنِ بیان کو بڑھانے کے لیے وہ اکثر ایک حرف کے حامل الفاظ اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ ان سے نہ صرف روانی بڑھ جاتی ہے۔ بلکہ ایک ایسی لطیف جھنکار بھی پیدا ہوتی ہے جو اثر و تاثیر کو بڑھا دیتی ہے اور کانوں کو بھی بھلی لگتی ہے مثلاً حرف ''ک'' سے شروع ہونے والے الفاظ کی جھنکار دیکھیے:

ع...... کڑکیں کماں کشوں میں کمانیں جو ہو کے زہ　　یا

کوسوں نہ کھیت میں نہ کہیں سبز ہیں نہال
کھا کھا کے دھوپ کوہ میں پتھر ہوئے ہیں لال

یہ عمل تعشق مختلف حرفوں کے ساتھ کرتے ہیں اور ان کے مرثیوں کے اظہار بیان کی یہ ایک واضح خصوصیت بن جاتی ہے۔

میر تعشق مرثیے کی ہیئت میں کوئی تبدیلی نہیں کرتے۔ اس کے اجزا ابھی وہی رہتے ہیں جو انیس و دبیر کے ہاں اپنے عروج کو پہنچے اور اس طرح اسی روایت کی تکرار کرتے ہیں جو مکمل مرثیہ پہلے ہی کر چکا تھا۔ وہ مرثیے کا رنگ و مزاج بدل دیتے ہیں۔ ان کے ہاں بھی گھڑی ہوئی ضعیف روایتیں باندھی گئی ہیں جسے وہ روایت تازہ کہتے ہیں ع...... خاموش بس کہ تازہ روایت ہوئی تمام۔ روایت تازہ کو مرثیے میں شامل کرنے کا یہ کام وہ عام طور پر مرثیے میں "بین" کے رنگ کو اُبھارنے کے لیے کرتے ہیں۔ امام حسین عظیم انسان تھے لیکن اور دوسرے مرثیہ گویوں کی طرح تعشق کے ہاں بھی وہ کمزور و مظلوم انسان کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ پچھلی سطور میں جو بند ہم نے اظہار بیان کی روانی کی مثال میں دیا ہے اُسے پڑھیے تو یہ بات پوری طرح سامنے آ جائے گی۔ اس انداز فکر سے امام حسین کی شخصیت و سیرت کے تعلق سے گہرا تضاد پیدا ہو جاتا ہے جو مرثیے کے فنی اثر کو کم اور کمزور کر دیتا ہے۔ اس تضاد کو جب سامعین و قارئین مرثیہ نے محسوس کیا تو پھر یہ "روایت تازہ" وضع کی گئی کہ امام حسین میدان جنگ میں سرے سے لڑے ہی نہیں تھے۔ یہ روایت میر تعشق کے ہاں بھی ملتی ہے۔ امام حسین ذوالفقار نیام میں رکھے میدان جنگ میں کھڑے ہیں۔ اتنے میں:

پہلو پہ نیزہ مار کے بھاگا جو اک جواں — اس سمت ڈوب کر نکل آئی اُدھر سناں
حضرت نے دی صدا کی ستم گر کہاں کہاں — تجھ سے ضرور ہے مجھے اک امر کا بیاں
کھینچے ہوئے ہوں ہاتھ کو میں کارزار سے
ناحق ہے تجھ کو خوف غریب الدیار سے

اور اُسے اپنی انگلی سے انگوٹھی اُتار کر دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اے جوان! جو تیری بیٹی نے میدان جنگ جاتے ہوئے، فتح کے بعد، آلِ نبی کا گھر لوٹتے وقت، انگوٹھی لانے کی فرمائش کی تھی، اُسے یہ انگوٹھی جا کر دے دینا۔ انگوٹھی دیتے وقت صُغریٰ کی یاد میں اُن کے آنسو نکل پڑتے ہیں۔ تعشق یہ کام مرثیے میں بین و بکا کا اثر بڑھانے کے لیے کرتے ہیں۔

میر تعشق قادر الکلام شاعر ہیں۔ قوت بیان ان کے مرثیوں میں رنگ گھولتی ہے۔ روانی ان کے بیان کی نمایاں خصوصیت ہے۔ وہ تشبیہ و استعارہ سے اظہار بیان کے اثر کو بڑھاتے ہیں۔ روزمرہ کی زبان میں مرثیہ لکھ کر حسب ضرورت صنائع بدائع سے اُسے سجاتے ہیں۔ تغزل و رنگ غزل ان کے مرثیے کی نمایاں خصوصیت اور تعشق کی انفرادیت ہے۔ غزل کے وہ امکانات جو صنف مرثیہ میں استعمال کیے جا سکتے ہیں تعشق انھیں اپنے تصرف میں لا کر مرثیے کو ایک الگ رنگ روپ دیتے ہیں۔ اسی رنگ سخن کی وجہ سے وہ مرثیہ گوئی میں اپنا ایک مقام رکھتے ہیں۔

حواشی:

[۱] یادگار ضیغم، محمد عبداللہ ضیغم، ص ۸۸، حیدر آباد دکن ۱۳۰۳ھ

[۲] مراثی تعشق، مرتبہ مہذب لکھنوی، ص ۷، لکھنؤ ۱۹۶۳ء

[۳] دبستانِ عشق کی مرثیہ گوئی، ڈاکٹر جعفر رضا، ص ۲۲۴، الٰہ آباد ۱۹۷۳ء

[۴] ایضاً، ص ۲۳۰-۲۳۱

[۵] دور تعشق مرتبہ مہذب لکھنوی، ص ۱۹، لکھنؤ سن ندارد

[۶] دبستانِ عشق کی مرثیہ گوئی، ص ۲۲۸، بحوالہ بالا

باب چوتھا

مرزا محمد جعفر اوج

مرزا محمد جعفر اوج (۱۲۶۹ھ - ۱۳۳۵ھ مطابق ۱۸۵۳ء - ۱۹۱۷ء) میرزا سلامت علی دبیر کے اکلوتے بیٹے تھے۔ ۶ رجمادی الاول ۱۲۶۹ھ/۱۵ رفروری ۱۸۵۳ء کو نخاس لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ نانی انشا اللہ خاں انشا کی بیٹی تھیں [۱]۔ دستور زمانہ کے مطابق تعلیم و تربیت گھر پر ہوئی۔ عربی زبان اس دور کے مستند زبان داں کمال الدین موہانی اور سید محمد تقی مجتہد سے اور فارسی زبان شیخ بہادر حسین وحید سے پڑھی۔ ان دونوں زبانوں پر انھیں عبور حاصل تھا۔ عربی و فارسی کی مستند و متداول کتابیں بھی اسی زمانے میں مطالعہ کیں۔ علم عروض وفن شاعری اور نکاتِ سخن اپنے والد مرزا دبیر سے حاصل کیے جس پر قدرت کا اندازہ ان کی تالیف ''مقیاس الاشعار'' سے کیا جاسکتا ہے۔ ابھی تیرہ سال کے تھے کہ ۱۲ رجمادی الاخر ۱۲۸۲ھ/۲ رنومبر ۱۸۶۵ء کو شادی ہوئی [۲]۔ شادی کا منظوم دعوت نامہ مرزا اوج کے پوتے مرزا محمد صادق کے پاس محفوظ ہے [۳]۔ سولہ سال کی عمر میں شاعری کا آغاز ہوا۔ پہلے ''سلام'' لکھا جس کے مقطع میں اس طرف اشارہ کیا ہے:

اوج کیا خوب کہا پہلے پہل تو نے سلام　　کہ ہے تعریف سے بندش کی صفائی باہر [۴]

اپنے پہلے مرثیے کے مقطع میں بھی یہی بات کہی ہے:

اے اوج بس کہ حشر ہے محفل میں آشکار　　روتے ہیں شیعہ ماتمِ زینب میں زار زار
یوں عرض کر حسین سے باعجز و انکسار　　مقبول میری نظم ہو یا شاہِ نام دار
پہلا یہ مرثیہ ہے ثنا خوانِ شاہ کا
ہو صاد نورِ عین رسالت پناہ کا

اپنے والد مرزا دبیر کے ہمراہ مختلف مقامات کا سفر کیا۔ دبیر کی وفات کے بعد بھی حیدرآباد (دکن) عظیم آباد اور کانپور وغیرہ سے مرثیہ خوانی کے لیے مدعو کیے گئے۔ اوج لکھنوی تہذیب کے پروردہ تھے اور لکھنؤ ہی میں ساری عمر عزت و وقار سے گزار دی۔ ایک تو بڑے مرثیہ گو باپ کے بیٹے اور پھر خود صاحبِ فن، وضع داری اور رکھ رکھاؤ کے ساتھ سارے معاشرے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ روایتی مزاج کے انسان تھے۔ باپ دادا کی ریت پر فخر کرتے تھے۔ باپ کی طرح مہمان نواز بھی تھے اور ضرورت مندوں کی مدد بھی کرتے تھے۔ خوددار اور کھرے انسان تھے اسی لیے اپنے حق کے لیے مقدمہ بازی سے بھی گریز نہیں کرتے تھے۔ امام باڑہ میر باقر سے مرزا دبیر کو وظیفہ ملتا تھا۔ یہی وظیفہ مرزا اوج کو بھی ملتا رہا۔ ایک وقت آیا کہ کسی وجہ

سے متولیوں نے یہ وظیفہ بند کردیا۔ اوجؔ نے اپنے حق کے لیے مقدمہ دائر کردیا اور ڈگری حاصل کی [۵]۔

دبیر کے انتقال کے بعد جب سوم کی مجلس ہوئی تو اوج نے وہاں تازہ رباعیاں پڑھیں جن سے گہرے غم و اندوہ کا اظہار ہوتا تھا۔ اودھ اخبار لکھنؤ کے نامہ نگار نے لکھا کہ ''مرزا اوج نے اول رباعیات نو تصنیف پڑھیں۔ تمام محفل میں وجد کا عالم تھا۔ بعدہٗ قطعہ تاریخ وفات پڑھا۔ معلوم ہوتا تھا کہ بعینہٖ مرزا صاحب پڑھ رہے ہیں [۶]۔ اوج ساری عمر مرثیہ گوئی کرتے اور سلام، نوحے اور رباعیات کہتے رہے۔ آخر عمر میں بیمار رہنے لگے۔ جگر کی بیماری میں مبتلا ہو کر ۲۵/ جمادی الثانی ۱۳۳۵ھ/ ۱۸/ اپریل ۱۹۱۷ء کو پانچ بجے شام، ہفتے کے دن وفات پائی اور وصیت کے مطابق اپنے گھر کے اندر، مرزا دبیر کی بغل میں، دفن ہوئے۔ بہت سے شعرا نے قطعاتِ تاریخ لکھے۔ ان کے ایک شاگرد افضل حسین ثابت نے ''خدائے سخن اوج'' سے ہجری سال وفات ۱۳۳۵ھ اور دوسرے سید سرفراز حسین خبیرؔ نے اپنے قطعہ تاریخ وفات سے عیسوی سال وفات ۱۹۱۷ء نکالا:

چوں بہ بست و پنجم ماہ جمادی الثانیہ	اُنس با اہلِ جناں اوج سخن آرا گرفت
عیسوی سالش رقم کردہ خبیرِ سوگوار	''ہم صفیرِ بلبل سدرہ بجنت جا گرفت''

(۱۹۱۷ء)

اوجؔ کی اصل وجہ شہرت تو مرثیہ ہے لیکن نثر میں بھی ان کی دو تصانیف: ''مقیاس الاشعار'' اور ''قواعد حامدیہ'' قابل ذکر و توجہ ہیں۔ ''مقیاس الاشعار'' جس کا تاریخی نام ''ارمغان'' (۱۲۹۲ھ) ہے، علم عروض، فنِ شاعری، نکاتِ سخن، علم قافیہ اور تاریخ گوئی پر مدلل و مفید بحث کی ہے۔ علم عروض پر اوج کو پوری قدرت حاصل تھی۔ یہ کتاب عالمانہ انداز میں لکھی گئی ہے۔ دوسری کتاب ''قواعد حامدیہ'' ہے جس میں اردو املا کی اصلاح کے لیے تجاویز دی گئی ہیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اردو ہندی تنازع بڑھ رہا تھا اور انگریز، ہندو مسلمان میں تفرقہ ڈالنے کے لیے یہ کام پوری حکمت عملی سے کر رہے تھے تا کہ وہ ان دونوں قوموں کو ایک دوسرے سے دور کر کے اپنی حکومت کو مستحکم رکھ سکیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب انگریزوں نے لکھنؤ کی عدالتوں میں اردو حروف کے بجائے ناگری رسم الخط کے استعمال کی تجویز دی تھی۔ اس تعلق سے اردو املا کی اصلاح کے لیے جو کمیٹی تشکیل دی گئی تھی اس میں مرزا اوج بھی شامل تھے۔ انھوں نے اصلاحِ املا کی اپنی تجاویز کو ایک رسالے کی صورت دی اور کمیٹی کے سامنے رکھ دیا اور پھر بعد میں اس پر نظر ثانی کر کے اس کا نام ''قواعد حامدیہ'' رکھ کر نواب رامپور میر حامد علی خان کی خدمت میں پیش کر دیا۔ ان دونوں کتابوں کو جدید فن تدوین کے مطابق مرتب کر کے دوبارہ شائع کرنے کی ضرورت ہے۔

اسی طرح اوج لکھنوی کا بہت کم کلام شائع ہوا اور آج تک اہلِ علم و فن کا انتظار کر رہا ہے۔ اُن کے شاگرد سید سرفراز حسین خبیر نے ''معراج الکلام'' کے نام سے ایک مجموعۂ مراثی شائع کیا جس میں چودہ مرثیے

شامل ہیں۔ ان چودہ مرثیوں میں ان کے کئی مقبول و معروف مرثیے مثلاً ع...... سروشِ غیب ہے گویا زبانِ حمد خدا، ع...... ہوا افق سے برآمد جو تاجدارِ سحر، ع...... کرشمہ سازِ فصاحت ہے خوش بیانی اوج، ع...... حق نے کیا کیا شرف اے خاکِ شفا تجھ کو دیے ع...... ثنائے خامسِ آلِ عبا ہے جانِ سخن وغیرہ بھی شامل ہیں۔ ان کا ایک اور مشہور مرثیہ: ع...... جب سے رواں ہے نثر کے قالب میں جانِ نظم، کتابی صورت میں مطبع اثنا عشری لکھنؤ سے ۱۸۷۷ء میں شائع ہوا[۷]۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں انیس و دبیر نے مکمل مرثیے کے سارے امکانات کو اپنے تصرف میں لا کر نئی نسل کے لیے کوئی راستہ کھلا نہ چھوڑا تھا۔ اب صورت حال یہ تھی کہ مکمل مرثیے کا، انیس و دبیر سے بلند اُٹھنے کا، امکان ختم ہو چکا تھا۔ رونا رُلانا اور بین و بکا چونکہ مقصدِ مرثیہ اور شیعی عقیدے کا جز و لاینفک اور حصولِ ثواب کا ذریعہ تھا اس لیے مرثیہ گو مکمل مقصد سے ہٹ کر کسی نئی سمت میں سفر نہیں کر سکتا تھا۔ اگر وہ ایسا کرتا تو اس کی ''مجلس'' سامعین سے خالی ہوتی۔ اب نئے مرثیہ گویوں کے سامنے ایک راستہ تو یہ تھا کہ وہ انیس و دبیر کی پیروی میں اُن جیسا لکھنے کی کوشش کریں اور جو کچھ ان دونوں نے کیا تھا بس وہی کرتے رہیں۔ یہ روایت کی تکرار کا راستہ تھا۔ روایت کی اس تکرار کے ساتھ مرثیہ ''فن'' کی سطح سے گزر کر ''ہنر'' کی سطح پر آ گیا اور کشیدہ کاری کا سا ہنر بن گیا۔ بعض نئے مرثیہ گویوں نے، انفرادیت کی تلاش میں، انیس و دبیر کے مرثیوں کے کچھ موضوعاتی نقائص تلاش کیے اور ان کو اپنے مرثیے سے دور کر کے اپنی انفرادیت کی بنیاد رکھی۔ بعض مرثیہ گویوں نے مرثیے میں نیا رنگ شامل کرنے کی کوشش کی جیسے میر عشق اور تعشق نے غزل کے رنگ کو مرثیے میں شامل کیا یا پیارے صاحب رشید نے ''ساقی نامہ'' کے رنگ کو مرثیہ میں شامل کیا۔ مرزا اوج نے مرثیے کی ہیئت اور اس کے مقصد کو تو اسی طرح قبول کیا جس طرح وہ تھا لیکن موضوعات میں تبدیلی کر کے اپنی انفرادیت کو نمایاں کیا۔ اوج نے اس بات پر زور دیا کہ صحیح روایات اور صحیح واقعات کو موضوعِ مرثیہ بنایا جائے اور اپنی طرف سے مرثیہ کو خیالی طوطا مینا نہ اُڑائے جیسا کہ مکمل اثر پیدا کرنے کے لیے میر انیس و مرزا دبیر اور دوسرے مرثیہ گویوں نے کیا ہے۔ نئے نئے قصے گھڑنا کسی طرح مناسب نہیں ہے۔ یہی دیکھ کر امداد امام اثر نے لکھا تھا کہ ''اوج ایک بڑے نامی گرامی شاعر ہیں اور ان کی طباعی مشہور دیار و امصار ہے...... مرزا اوج کی مرثیہ نگاری بہت کچھ جدت کی خبر دیتی ہے۔ ان کی شاعری نقالی نہیں ہے۔ ہرگز ایسی نہیں ہے کہ سو پچاس عمدہ مراثی سے مرزا صاحب اقتباسِ مضامین کر کے ایک خاص مرثیہ بنا لیتے ہوں۔ اس پر خوبی یہ ہے کہ روایاتِ صحیحہ کو منظوم فرماتے ہیں اور خود ایجادِ اقوال سے امام اور خاندانِ امام علیہ السلام پر اتہام نہیں لگاتے ہیں''[۸]۔

میدانِ جنگ میں حضرت قاسم کی شادی کو قدیم مرثیہ گویوں سے لے کر انیس و دبیر تک موضوعِ مرثیہ بنایا ہے اور رقت پیدا کرنے کے لیے بڑی ہنرمندیاں دکھائی ہیں۔ یہ روایت خلافِ واقعہ ہے۔ واجد علی شاہ نے بھی اپنے ایک مرثیے میں اسے خلافِ واقعہ کہا ہے:

دامادیٔ قاسم نہ نظر آئی کتب میں　　چھانا بہت اس کو نہ مگر پائی کتب میں
یہ رمزِ طبیعت نہ مری لائی کتب میں　　کس طرح سے پھر تیز ہو بینائی کتب میں
تعویذ کا البتہ ہے احوال ہر اک جا
جو تھا حسنِ پاک نے اس بازو پہ باندھا [۹]

یہی بات ڈاکٹر احسن فاروقی نے کہی ہے کہ ''مرثیہ کا کسی تاریخی واقعہ پر مبنی ہونا...... ضروری ہے مگر...... مرثیہ گو اس کو کچھ گھٹا بڑھا کر پیش کرتا ہے...... اس میں شک نہیں کہ امام حسین کے کردار میں ہم کو فلسفہ و اخلاق دونوں کے نہایت بلند نکتے ملتے ہیں لیکن مرثیہ میں ان کو صرف اس لیے نظر انداز کیا گیا کہ ان کے بیان سے سامعین پر کوئی رقت طاری نہیں ہو سکتی اور مذہبی نقطۂ نظر سے گریہ وزاری ہی اصل چیز ہے'' [۱۰] اوجؔ نے اسی لیے اس مرثیے میں، جس میں حضرت قاسم کو موضوعِ سخن بنایا ہے (ع باغِ سخن میں رنگ جما ہے بہار کا) اُن کی شادی کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ اسی طرح عَلَم کے تعلق سے ورثہ کا مسئلہ لکھنوی شیعہ عقیدے میں بہت عام ہے۔ انیس و دبیر نے بھی حضرت عون و محمد کے تعلق سے اسے موضوعِ مرثیہ بنایا ہے لیکن یہ بھی من گھڑت بات ہے اور روایت صحیحہ کے خلاف ہے۔ مرزا اوج نے اسے بھی اپنے مرثیے میں شامل نہیں کیا اور کہا:

بگوشِ ہوش ذرا سن لیں صاحبِ انصاف　　عَلَم کی بحث کو بے شک میں جانتا ہوں خلاف
زبانِ حال کے مشہور ہیں جو کچھ اوصاف　　کہوں گا صاف کہ مشکل نہیں قصور معاف
یہ امتحانِ سخن ہے جو کچھ سنانا ہے
روایت اس کو جو کہیے کہاں ٹھکانا ہے

یہ وہ نیا رجحان تھا جسے مرزا اوج نے اپنے مرثیے میں نمایاں کیا۔ اوج کا یہ نقطۂ نظر رجحان ساز تھا جس نے موضوعاتِ مرثیہ کو صحیح راستے پر ڈال دیا۔ اس کے علاوہ اوجؔ نے بہاریہ رنگ اور ساقی نامہ کے طرز کی بھی مخالفت کی اور بتایا کہ یہ رنگ مرثیے کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتا۔ اسی وجہ سے رنگِ غزل و تغزل کو انھوں نے مرثیے سے دور رکھا کہ اس سے مرثیہ کا الم انگیز مزاج بدل جاتا ہے۔

اس دور میں اور خصوصاً ۱۸۵۷ء کے بعد مختلف اصلاحی و قومی تحریکیں اُبھر کر سامنے آرہی تھیں جن میں سرسید احمد خاں کی تحریک نمایاں تھی۔ سرسید نے ''مسدسِ حالیؔ'' لکھوا کر اپنی عاقبت کو سنوارا تھا۔ بدلے ہوئے حالات میں اصلاح و تعمیر کا احساس عام تھا اور تیزی سے پھیل رہا تھا۔ اوج نے بھی اس اثر و رنگ کو قبول کیا۔ یہ بھی مرزا اوج کی انفرادیت ہے کہ انھوں نے اصلاحِ ملت و قوم کو موضوعِ مرثیہ بنایا۔ ان کا مرثیہ: ع...... ''دو رنگیٔ چمن روزگار توام ہے'' اس رنگِ سخن کی مثال ہے۔ اسی کے ساتھ اوجؔ نے فکری و مابعد الطبیعیاتی مسائل کو بھی مرثیے کا موضوع بنایا۔ انھوں نے اپنے مرثیے: ع...... ''سروشِ غیب ہے گویا زبانِ حمدِ خدا'' میں فلسفۂ توحید کو موضوعِ مرثیہ بنایا ہے۔ ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی نے اس مرثیے کے بارے میں لکھا ہے کہ

"یہ مرثیہ فلسفۂ الٰہیات پر ایک ایسی نظم ہے جس پر ہمارا ادب بجا طور پر ناز کر سکتا ہے۔ ہماری غزل نے تصوف کے پردے میں وحدت الوجود اور وحدت الشہود وغیرہ کے تصورات کی اچھی خاصی اشاعت کی لیکن فلسفۂ توحید پر علمی و فکری انداز میں نظر ڈالنا غزل کا کام نہیں تھا...... مرزا اوج نے اپنے اس مرثیے میں فلسفۂ الٰہیات کو ایک خاص فکری انداز میں پیش کیا ہے اور اسلامی علمِ کلام کو نظم کا روپ دیا ہے جو واقعی ایک بڑی جدت ہے" [۱۱]۔

جہاں تک اظہار و بیان کا تعلق ہے مرزا اوج ایک پُر گو، قادر الکلام شاعر ہیں۔ ان کے مرثیوں کے "چہرے" اچھی شاعری کا نمونہ ہیں۔ رزم و بزم کے بیان میں بھی ان کا شعری سلیقہ رنگ جماتا ہے۔ ان کی طباعی بیانِ شہادت میں الم انگیزی سے مکمل اثر پیدا کرتی ہے لیکن ان سب باتوں کے باوجود ان کا مرثیہ بحیثیت مجموعی انیسؔ و دبیرؔ سے کم رہتا ہے۔

مرزا اوج مرزا دبیر کے بیٹے تھے۔ دستورِ زمانہ کے مطابق انھیں اپنے والد کے رنگِ سخن کو اپنانا چاہیے تھا لیکن ایسا شاید اس لیے نہیں ہوا کہ اب نئے سیاسی تناظر میں "نیچرل شاعری" کی تحریک مقبول ہو کر پھیل رہی تھی اور لکھنوی کلچر دم توڑ رہا تھا۔ جب مرزا اوج وقت کے دریا سے گزر کر زندگی کے ساحل پر آئے تو منظر بدلا ہوا تھا۔ "مسدس حالی" سب کی زبان پر تھی۔ اسی کے زیرِ اثر مرزا اوج نے بھی مرزا دبیر کے رنگِ سخن سے گریز کر کے میر انیس کی "نیچرل شاعری" کو قبول کیا اور انھیں کے رنگِ سخن میں مرثیے کہے لیکن روایت کی اونچی دیوار کو، جسے انیس و دبیر نے کھڑا کیا تھا، وہ بھی پار نہ کر سکے۔ مرزا اوج نے، لفظوں کی ترتیب اور جماؤ کے ساتھ کھلے انداز میں مرثیے لکھے اور مقبول و کامیاب ہوئے۔ زورِ بیان ان کے مرثیے کی عام خصوصیت ہے جس کا اظہار مرقع نگاری، شوکتِ جلوس، حالتِ روانگی اور شدتِ گرمی کے بیان میں بھی ہوتا ہے اور رزم و بزم کے بیان میں بھی یوں معلوم ہوتا ہے کہ خیال کی تصویر ذہن کے چوکھٹے میں اُبھر کر مکالمہ کر رہی ہے مثلاً اُس مرثیہ کے یہ بند دیکھیے جس کے مطلع کا پہلا مصرع: "جاتے ہیں کربلا کو مسافر حجاز کے" ہے:

کیا کیا جواں ہیں سرورِ والا کے ہم رکاب　　بے مثل سیکڑوں میں ہزاروں میں لاجواب
ہیں دفترِ وفا میں یہ افراد انتخاب　　انجم ہیں یہ دلیر تو مولا ہیں آفتاب
وہ صاحبِ وفا کہ وفا جن کی خانہ زاد
قربان اُن کے حسنِ عقیدت پہ اعتقاد

ذی ہمت و خجستہ شعار و ستودہ کار　　سرافگن و بہادر و جاں باز و سرگزار
انجام بین و عاقبت اندیش و بردبار　　کہنے کو خاکسار مگر آسماں وقار
یہ پیروانِ خضر طریقِ نجات ہیں
خوش رُو ہیں خوش مزاج ہیں اور خوش صفات ہیں

ایک طرف مرزا دبیر اور میر انیس کے زورِ بیان والی خصوصیت اوج کے مراثی میں نظر آتی ہے اور دوسری طرف فکر و خیال کے اخلاق پہلو پر وہ زور ہے جو اوج کی انفرادیت ہے۔ اُن کے مرثیے : ع...... ''سروشِ غیب ہے گویا زبانِ حمد خدا'' یا ع...... ''حق نے کیا کیا شرف اے خاکِ شفا تجھ کو دیے'' یا ع...... ''رحمت کدۂ خالقِ سبحاں ہے یہ محفل'' دیکھیے، ان میں اخلاقی پہلو پر ہی زور دیا ہے۔ یہی پہلو، روایات صحیحہ کے ساتھ، مرزا اوج کی اولیت ہے۔

میر انیس اور مرزا دبیر کے بعد جو مرثیہ گو نمایاں ہوئے وہ کم و بیش سب انیس و دبیر کی آل اولاد اور شاگرد ہیں اور وہ سب اسی روایتِ مرثیہ کی تکرار کی خدمت انجام دیتے ہیں۔ مرزا محمد جعفر اوج مرزا دبیر کے بیٹے تھے اور میر نفیس میر انیس کے بیٹے تھے۔ میر نفیس بھی روایتِ انیس کی تکرار کا کام سلیقے سے انجام دیتے اور اپنے محترم باپ کے اندازِ مراثی کی عکسی نقل تیار کرتے ہیں۔

حواشی:

[۱] معراج الکلام، سرفراز حسین خبیر، ص ۸، لکھنؤ سن ندارد

[۲] مرزا محمد جعفر اوج لکھنوی، ڈاکٹر سید سکندر آغا، ص ۷۱-۷۲، لکھنؤ ۱۹۸۵ء

[۳] ایضاً

[۴] ایضاً، ص ۲۰۷

[۵] ایضاً، ص ۷۴

[۶] مرگ دبیر، قاضی عبدالودود، ص ۱۳۴، مطبوعہ "معاصر" حصہ اول، پٹنہ بہار

[۷] مرزا محمد جعفر اوج لکھنوی، ڈاکٹر سید سکندر آغا، ص ۱۲۸، لکھنؤ ۱۹۸۵ء

[۸] کاشف الحقائق، سید امداد امام اثر، جلد دوم، ص ۹۸-۹۹، مکتبہ معین الادب، لاہور ۱۹۵۶ء

[۹] توشۂ آخرت، واجد علی شاہ اختر، ۵۹۵، مطبع سلطانی کلکتہ ۱۲۹۹ھ

[۱۰] مرثیہ نگاری اور میر انیس، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۲۳-۲۵، لکھنؤ بار دوم ۱۹۶۴ء

[۱۱] دبستانِ دبیر، ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی، ص ۱۸۴-۱۸۵، نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۶۶ء

پانچواں باب

میر نفیس

میر نفیس میر انیس کے بڑے بیٹے اور میر عسکری رئیس و میر محمد سلیس کے بڑے بھائی تھے۔ میر خورشید علی نفیس (۱۲۳۴ھ؟ - ۱۳۱۸ھ مطابق ۱۸۱۹ء - ۱۹۰۱ء) محلہ گلاب باڑی فیض آباد میں پیدا ہوئے۔ میر نفیس کی تاریخ ولادت پر اختلاف ہے۔ کہا جاتا ہے کہ خورشید علی ان کا تاریخی نام ہے جس سے فصلی طریقے سے سال ولادت ۱۲۳۰ھ برآمد ہوتا ہے۔ ڈاکٹر صفدر حسین زیدی نے ۱۲۴۰ھ، مہذب لکھنوی نے ۱۲۳۵ھ، حامد حسن قادری نے ۱۲۳۴ھ کے سنین دیے ہیں۔ ڈاکٹر سبطین فاطمہ رضوی نے ۱۲۳۸ھ/۱۸۲۳ء تاریخ ولادت متعین کی ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ میر نفیس کے پڑپوتے کے بیٹے سید علی احمد دانش نے انھیں بتایا کہ میر نفیس کا سال ولادت ۱۲۳۴ھ اور سالِ وفات ۱۹۰۱ء مطابق ۱۳۱۸ھ [۱] ہے۔ سال وفات کی تصدیق ان قطعات تاریخ سے بھی ہوتی ہے جو ان کی وفات پر لکھے گئے۔ سید محمد جعفر شمس آبادی نے ''ثانی انیس مرد صد حیف نفیس'' سے ۱۳۱۸ھ سالِ وفات نکالا ہے۔ جہاں تک سالِ ولادت کا تعلق ہے ۱۲۳۴ھ زیادہ قرینِ قیاس معلوم ہوتا ہے۔ میر نفیس کی پیدائش کے وقت میر خلیق (وفات ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء) زندہ تھے۔

میر انیس نے اپنے پہلوٹھے بیٹے کی تعلیم و تربیت کا اچھا انتظام کیا۔ میر نفیس نے عربی و فارسی زبانوں کی تعلیم کے ساتھ حدیث و روایت اور دینی علوم بھی حاصل کیے۔ خوش نویسی بھی انھوں نے اس دور کے بڑے استادوں سے سیکھی۔ خط نسخ اور نستعلیق پر انھیں عبور حاصل تھا۔ فنِ شاعری اور مرثیہ خوانی اپنے والد سے سیکھی۔ مرثیہ خوانی میں وہ ایسا ڈرامائی انداز اختیار کرتے تھے کہ اہل مجلس مرثیے میں ڈوب جاتے تھے۔ خواجہ عبدالرؤف عشرت لکھنوی نے لکھا ہے کہ ۲۵ رجب کو اپنا نو تصنیف مرثیہ دلارام کی بارہ دری میں پڑھ رہے تھے اور لوگ عالم محویت میں مرثیہ سن رہے تھے کہ میر نفیس نے ہاتھ اُٹھا کر کہا: ع...... ''وہ گرد اٹھی وہ جگر بندِ بوتراب آیا'' تو اسی کے ساتھ منبر پر نیم قد کھڑے ہو کر ہاتھ سے اشارہ کر کے لفظ ''وہ'' اس طرح ادا کیا کہ اہلِ مجلس پیچھے مُڑ کر دیکھنے لگے'' [۲]۔ ادیب نے لکھا ہے کہ میر نفیس کی مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کا شہرہ سن کر پنڈت بشن در ابر کو اشتیاق ہوا کہ میر صاحب کا کلام خود ان کی زبان سے سنیں۔ ایک مجلس میں انھوں نے شرکت کی۔ مجلس سے واپسی پر کہا کہ یہ شخص ایکٹنگ کے فن میں انتہائی کمال رکھتا ہے، اگر انگلستان میں ہوتا دنیا بھر میں شہرت ہوتی اور ہُن برستا'' [۳]۔

میر نفیس خاندانی روایت پر چلنے والے انسان تھے۔ باپ کے نقش قدم پر چلنے کو باعث افتخار جانتے

تھے۔ مزاجاً روایتی اور وضع دار انسان تھے۔ خوش خلقی اور خود داری، شائستگی اور انکسار، سنجیدگی و متانت، بردباری اور درویشانہ انداز ان کی خاندانی روایت کا حصہ تھے۔ ''تذکرۂ آبِ بقا'' میں لکھا ہے کہ کسی نے تعریف کی کہ آپ کا کلام میر انیس کا سا معلوم ہوتا ہے۔ میر نفیس نے کہا ''یہ آپ نے کیا کہا۔ وہ گُجا اور میں گُجا۔ ہاں ان کا خوشہ چین ہوں۔ آپ نے ان کے مرتبے کو پہچانا نہیں'' [۴]۔ عام طور پر میر نفیس کو ثانی انیس کہا جاتا تھا۔ میر انیس کی زندگی ہی میں مرثیہ خوانی کے لیے ان کے ساتھ مختلف شہروں کا سفر کیا اور ساتھ ہی مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کی تربیت بھی حاصل کی۔ انیس کی وفات کے بعد حیدرآباد، پٹنہ، الہ آباد، محمود آباد، فیض آباد، رامپور وغیرہ ذاکری کے لیے بلائے جاتے رہے۔ میر نفیس کم گو اور کم آمیز انسان تھے۔ دن رات مرثیہ گوئی اور سلام و رباعیات کہنے میں لگے رہتے۔ پندرہ سولہ سال کی عمر سے شاعری کا آغاز ہوا اور یہ سلسلہ آخر عمر تک جاری رہا۔ آخر عمر میں بیمار رہنے لگے۔ یرقان نے ایسی خرابی پیدا کی کہ اسی بیماری میں ۱۴ر ذیقعد ۱۳۱۸ھ مطابق ۵ر مارچ ۱۹۰۱ء کو وفات پا گئے۔ کئی شاعروں نے قطعاتِ تاریخ وفات کہے جن میں سید محمد جعفر شمس آبادی اور عرش گیاوی وغیرہ شامل ہیں۔

میر نفیس نے بہت کہا لیکن ان کا کلیات آج تک شائع نہیں ہوا۔ ''گلزارِ نفیس'' کے نام سے ۱۹۷۵ء میں چھ مرثیوں پر مشتمل ایک مجموعہ ڈاکٹر قمقام حسین جعفری نے مرتب و شائع کیا۔ ''نگارِ نفیس'' (۱۹۵۱ء) کے نام سے چھ مراثی پر مشتمل مجموعہ مہذب لکھنوی نے مرتب و شائع کیا۔ ان مراثی میں مہذب لکھنوی نے خود اصلاحیں دے کر اصل مرثیوں کا حلیہ بگاڑ دیا ہے [۵]۔ ان کے علاوہ پانچ مراثی پر مشتمل مجموعہ ''بزمِ نفیس'' کے نام سے ۱۹۱۸ء میں یوسفی پریس دہلی سے شائع ہوا۔ پانچ مراثی پر مشتمل ایک مجموعہ ''ریاضِ نفیس'' کے نام سے ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا جس کے مرتب حافظ علی صابر تھے۔ تین مرثیوں پر مشتمل ایک اور مجموعہ ''بہارِ نفیس'' کے نام سے حافظ علی صابر نے ۱۹۶۶ء میں مرتب و شائع کیا۔ ''نظمِ نفیس'' کے نام سے بھی ایک مجموعہ لکھنؤ سے شائع ہوا تھا۔ سبطین فاطمہ رضوی نے ۴۴ غیر مطبوعہ مراثی کی فہرست اپنی کتاب میں فراہم کی ہے [۶]۔

اردو مرثیہ میر نفیس تک آتے آتے ہیئت، اجزا، موضوعات، روایات اور طرزِ ادا کے اعتبار سے میر انیس و مرزا دبیر کے ہاتھوں اپنے عروج و کمال کو پہنچ چکا تھا۔ انیسؔ و دبیرؔ نے مرثیے کو ادبی رنگ دے کر اسے شعر و شاعری اور زبان و بیان کے لحاظ سے بھی کمال کو پہنچا دیا تھا۔ مرثیے میں اب مذہبی عقیدے کے ساتھ شعر و شاعری کا اعلیٰ معیار بھی شامل ہو گیا تھا۔ اس طرح اس دور کا مرثیہ نہ صرف معاشرے کی شعر پسندی کو بلکہ بیک وقت مذہبی عقیدے کو بھی آسودہ کر رہا تھا۔ میر انیس کی وفات کے بعد بڑے بیٹے میر نفیس نے جب باپ کی جگہ لی تو انھوں نے مرثیے کی اسی روایت کی تکرار کو جو ورثے میں انھیں ملی تھی۔ وہ پوری طرح میر انیس کے نقشِ قدم پر چلے اور اپنے خاندان کا نام روشن کیا۔ ان کا مرثیہ سن کر ایک عرصے تک لوگ یہ سمجھتے رہے کہ وہ کوئی اپنے والدِ محترم کا مرثیہ پڑھ رہے ہیں۔ میر نفیس کے مرثیوں پر میر انیس کا رنگ نمایاں ہے لیکن مضمون آفرینی،

استعارات اور تراکیب پر مرزا دبیر کا اثر بھی واضح ہے۔ اگر دیکھا جائے تو اس دور کے سارے نئے مرثیہ گویوں پر انیس و دبیر دونوں کے اثرات گھلے ملے نظر آتے ہیں۔ میر نفیس کے ہاں میر انیس کا اثر زیادہ ہے اور دبیر کا کم لیکن یہ اثر اتنا ضرور ہے کہ آپ اسے نظر انداز نہیں کر سکتے۔ میر نفیس کا بلاغت کی طرف رجحان اور پُرشکوہ الفاظ کا استعمال دبیر کا اثر ہے۔ میر نفیس کے مرثیوں کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ریل کی پٹری تو وہی ہے جو میر انیس نے ڈالی تھی، ڈبے بھی وہی ہیں جو میر انیس نے بنائے تھے لیکن ریل کے انجن کو چلانے والا کوئی دوسرا ہے۔ میر نفیس کے مرثیے ہیئت، اجزا، موضوعات اور اسلوبِ بیان کے اعتبار سے انیس جیسے ہیں لیکن اگر میر نفیس کے بہترین مرثیوں کو میر انیس کے بہترین مرثیوں کے ساتھ رکھ کر پڑھا جائے تو محسوس ہوگا کہ وہ رس اور جمالیاتی رنگ جو انیس کے ہاں ہے، میر نفیس کے ہاں کم ہے۔ میر انیس کے مراثی کے سامنے میر نفیس کے مراثی کا رنگ ماند سا پڑ جاتا ہے۔ مثلاً میر نفیس کے مشہور مرثیے ع...... ''ہاں اے قلمِ صدق رقم نور نشاں ہو'' کا دوسرا بند پڑھیے:

اے آیۂ رحمت نئی باتوں کی خبر دے　　　پتھر بھی پگھل جائے زباں کو وہ اثر دے
ہر باغ کو دے پھول ہر اک پھول کو زر دے　　　کشکولِ گدا گو ہر مقصود سے بھر دے
پھر بھول کے دیکھی ہوئی راہوں کو نہ دیکھوں
وہ اوج میسر ہو کہ شاہوں کو نہ دیکھوں

اور اس کے بعد اب میر انیس کے مشہور مرثیے کے چہرے کا یہ بند پڑھیے:

یارب چمنِ نظم کو گلزارِ ارم کر　　　اے ابرِ کرم خشک زراعت پہ کرم کر
تو فیض کا مبدء ہے توجہ کوئی دم کر　　　گم نام کو اعجاز بیانوں میں رقم کر
جب تک یہ چمک مہر کے پرتو سے نہ جائے
اقلیم سخن میرے قلم رو سے نہ جائے

دونوں بند ایک ساتھ پڑھنے سے انیس کا واضح اثر نفیس کے بند پر نظر آتا ہے۔ دونوں ملتی جلتی سی بات کہہ رہے ہیں۔ انیس کے بیان میں جو رس اور چمک ہے وہ نفیس کے ہاں کم ہے لیکن اگر دونوں کو ایک ساتھ نہ پڑھا جائے تو پڑھنے والوں کو یوں محسوس ہوگا کہ یہ انیس کی ہی آواز ہے۔ میر نفیس کے مرثیے انیس کی آواز میں بولتے ہیں۔ اب اس بات کو ایک اور مثال سے دیکھیے۔ ظہورِ صبح کا منظر انیسؔ و نفیسؔ دونوں کے ہاں ملتا ہے۔ اب پہلے میر انیس کے مشہور مرثیے: ع...... ''پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح'' کے یہ دو بند پڑھیے:

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح　　　گل زار شب خزاں ہوا آئی بہارِ صبح
کرنے لگا فلک زرِ انجم نثارِ صبح　　　سرگرمِ ذکرِ حق ہوئے طاعت گزارِ صبح
تھا چرخِ اخضری پہ یہ رنگ آفتاب کا

کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بہ دم　　مرغانِ صبح کی وہ خوش الحانیاں بہم

وہ آب و تابِ نہر وہ موجوں کا پیچ و خم　　سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا

تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

اب یہ دو بند پڑھ کر میر نفیس کے یہ دو بند پڑھیے:

بیاضِ صبح کا جب چرخ پر ظہور ہوا　　جو دود تیرگیٔ شب کا تھا ہو دور ہوا

رُخِ سحر سے تجلّی حسن رُوئے حور ہوا　　محیطِ کون و مکاں آسماں کا نور ہوا

مطیعِ خالقِ لیل و نہار اُٹھنے لگے

پئے نماز عبادت گزار اُٹھنے لگے

دکھا رہی تھی ادھر خوبیاں سحر کی ضیا　　کہ جس کی ضو سے کبھی جاتی تھی قمر کی ضیا

وہ آبِ بحر کی ضو اور وہ دشت و در کی ضیا　　ہر اک چمن کا وہ جلوہ وہ ہر شجر کی ضیا

گلوں سے مل کے جو باہر نسیم آتی ہے

مشامِ جاں کو بسانے شمیم آتی ہے

انیس و نفیس دونوں نے صبح کا منظر پیش کیا ہے۔ انیس کے ہاں یوں محسوس ہوتا ہے کہ لفظ و معنی ایک جان ہو گئے ہیں۔ نفیس کے ہاں لفظوں کا یہ جماؤ محسوس نہیں ہوتا اور اسی وجہ سے وہ زور، وہ روانی نہیں ہے جو انیس کے ہاں نظر آتی ہے۔ نفیس کے پہلے بند کے دوسرے مصرع کو پڑھیے تو "تیرگی" کی "گی" اور شب کے بعد آنے والا "کا" روانی کو روک رہا ہے۔ ساتھ ہی یہ محسوس ہوگا کہ منظر، جسے بیان کیا جا رہا ہے، انیس کے ذہن میں اس کی تصویر بالکل صاف اور روشن ہے جسے وہ ایک اچھے مصور کی طرح نور و سایہ کے اثر سے نمایاں کر رہے ہیں۔ نفیس کے ہاں یہ صورت نہیں ہے۔ انیس کے دو بند پڑھ کر صبح کی لفظی تصویر ذہن میں بیٹھ جاتی ہے اور ایک ایسا ہی نقش پڑھنے والے کے ذہن میں بن جاتا ہے۔ نفیس کے ہاں یہ تصویر ذہن پر پورا نقش ثبت نہیں کرتی بلکہ دھندلی دھندلی ماندی رہتی ہے۔ انیس کے ہاں آمد، روانی اور برجستگی محسوس ہوتی ہے۔ نفیس کے ہاں یہ روانی و برجستگی نہیں ہے۔ انیس کی تصویر سے احساسِ جمال رس ٹپکاتا ہے۔ نفیس کے ہاں منظر باطن سے اُبھر کر نہیں آتا۔ انیس کے ہاں تصویر میں داخلی احساس تصویر کے خارجی رُوپ میں روح پھونک کر جان ڈال رہا ہے۔ یہ مصرع "سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم" پڑھ کر میر کے اس شعر کی طرف دھیان جاتا ہے:

چلتے ہو تو چمن کو چلیے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے

پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم بادو باراں ہے

انیس کا خیال میر کے اس شعر سے متاثر ہونے کے باوجود انیس کی بنائی ہوئی تصویر کا حصہ بن کر انیس کا ہو گیا ہے۔ روایت یوں ہی جذب ہو کر نئی نئی صورتوں میں نمایاں ہوتی ہے۔ انیس کے دوسرے بند کے ٹیپ کا شعر تصویر کو مکمل کر دیتا ہے اور منظر کو اس طرح ذہن میں بچھا دیتا ہے جیسے دشتِ سبز میں دور دور تک پھیلی ہوئی تازہ گھاس کا میدان منظر کو پھیلا کر اس کے جمال کو ہمارے وجود کا حصہ بنا دیتا ہے۔ نفیس کے منظر کی تصویر یہ کام اس طرح نہیں کرتی لیکن ان سب باتوں کے باوجود یہ رنگ انیس ہی ہے جو نفیس کے ہاں استعمال ہو رہا ہے۔ نفیس سلیقے سے روایتِ انیس کے پھیلانے اور پوری طرح برتنے کی کامیاب کوشش کرتے ہیں اور انیس جیسے نظر آنے لگتے ہیں، اسی لیے انھیں انیس ثانی نہیں بلکہ ''ثانی انیس'' بھی کہا گیا ہے۔ بحیثیت مجموعی ان کے کلام کو دیکھ کر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مرثیہ گوئی میں میر نفیس میر انیس کی عکسی نقل ہیں۔ اب رہے پیارے صاحب رشید، ان کا مطالعہ ہم اگلی سطور میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] میر خورشید علی نفیس: حیات اور شاعری، ڈاکٹر سبطین فاطمہ رضوی، ص ۱۰-۱۵ اور ص ۸۵-۸۷، لکھنؤ، ۱۹۹۵ء

[۲] تذکرہ آب بقا، خواجہ عبدالرؤف عشرت، مرتبہ جعفر علی نشتر، ص ۲۱-۲۲، نامی پریس لکھنؤ ۱۹۲۸ء

[۳] انیسیات، مسعود حسن رضوی ادیب، ص ۴۲-۴۳، لکھنؤ ۱۹۸۱ء

[۴] تذکرہ آب بقا، ص ۱۲۵، محولہ بالا

[۵] تحریفات مہذب لکھنوی کے لیے دیکھیے: میر خورشید علی نفیس: حیات اور شاعری، ڈاکٹر سبطین فاطمہ رضوی، ص ۴۲۶-۴۳۳، لکھنؤ ۱۹۹۵ء

[۶] ایضاً ص ۴۲۶-۴۵۱

چھٹا باب

پیارے صاحب رشیدؔ

اس دور میں اُردو مرثیے کی تین روایتیں اور تین گھرانے ممتاز تھے۔ ان روایتوں کے ممتاز و منفرد مرثیہ گو اور الگ الگ ان روایتوں کے بانی میر انیس، میرزا دبیر اور میر عشق و میر تعشق تھے۔ ان کے بعد جو دوسرے شعرا سامنے آئے، انھوں نے اپنے اپنے گھرانوں کی روایت کو فوقیت ضرور دی لیکن نئی نسل کے مرثیہ گویوں پر ان تینوں کے اثرات گھل مل کر ایسی صورت اختیار کر گئے تھے کہ ان کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں رہا تھا۔ اس دور میں بھی میر انیس کی روایتِ مرثیہ سب پر فوقیت رکھتی تھی جسے ہر گھرانے کے نئے مرثیہ گویوں نے اپنایا۔

پیارے صاحب رشید میر انیس کے نواسے تھے۔ میر عشق میر ضمیر کے داماد تھے اور میر عشق اور میر تعشق رشید کے حقیقی چچا تھے۔ پیارے صاحب رشید نے میر انیس سے بھی اصلاح لی اور اپنے چچا میر عشق و میر تعشق سے بھی رجوع کیا۔ یہ تینوں رنگ اسی لیے ان کے ہاں بیک وقت ملتے ہیں۔ اب تک مرثیے میں قصیدہ و مثنوی کے رنگ و مزاج شامل ہوئے تھے۔ مرثیے میں قصیدے کا رنگ مرزا دبیر نے کامیابی سے استعمال کیا تھا۔ مثنوی کا مزاج میر انیس نے اپنے مرثیے میں کامیابی سے برتا تھا اور غزل کے رنگ و مزاج کو میر عشق اور میر تعشق نے اپنے مرثیے میں سمویا اور جذب کیا تھا۔ ان بانیانِ روایات کے بعد کی نسل نے، جن میں پیارے صاحب رشید شامل تھے، ان تینوں کے رنگوں کو اپنے مرثیے میں استعمال کیا اور اُسے سامعینِ مجلس میں مقبول بنایا۔ اب یہ صورت ہوگئی تھی کہ مجلسِ عزا کے سامعین مرثیے میں بہاریہ مضامین، ساقی نامہ اور رنگِ تغزل کے حامل اشعار اور بند سننے کے منتظر رہتے اور ایسے اشعار پر دل کھول کر داد دیتے تھے۔ اگر کسی مرثیے میں یہ اجزا نہ ہوتے تو وہ مرثیہ کامیاب نہ ہوتا۔ اسی کامیابی کے لیے نئے مرثیہ گو ان عناصر کو، التزام کے ساتھ اپنے مرثیوں میں لاتے۔ اس دور میں پیارے صاحب رشید کی کامیابی اور مقبولیت کا یہی راز تھا۔

پیارے صاحب رشید جن کا اصل نام سید مصطفیٰ مرزا اور تخلص رشید تھا، پیارے صاحب کے نام سے معروف تھے۔ ان کی تاریخ ولادت ۱۷ ربیع الاول ۱۲۶۳ھ اور تاریخ وفات ۲۹ ذیقعد ۱۳۳۶ھ مطابق ۱۸۴۷ء-۱۹۱۸ء ہے۔ سید احمد مرزا صابر ان کے والد اور اُنس (میر انیس کے بھائی نہیں بلکہ دوسرے) ان کے دادا تھے۔ پیارے صاحب کی بیوی میر انیس کے دوسرے بیٹے میر عسکری رئیس کی بیٹی تھیں۔ اس طرح پیارے صاحب رشید کے خون میں میر انیس اور میر عشق دونوں خاندانوں کا خون شامل تھا۔ پیارے صاحب

کی تعلیم و تربیت ان کے بڑے چچا میر عشق نے توجہ سے کی۔ پیارے صاحب نے نہ صرف عربی و فارسی اور علم دین کی باقاعدہ تعلیم حاصل کی بلکہ فن سپہ گری، گھوڑ سواری اور شمشیر زنی کا فن بھی سیکھا۔ میر عشق چاہتے تھے کہ ان کا ہونہار بھتیجا ان کا داماد بنے لیکن پیارے صاحب کی والدہ نے اپنے خاندان کو ترجیح دی۔ اس شادی نے ان دونوں خاندانوں میں ایسا تفرقہ ڈالا کہ آج تک نسلاً بعد نسلٍ چلا آتا ہے۔ پیارے صاحب رشید نے ایک بند میں بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے:

چند شاگرد ہیں نانا کے انھیں مجھ سے ہے کد　　ان کا شاکی نہیں ہرگز کہ وہ ہیں امتِ جد
میں کسی حال میں ان سے نہیں خواہانِ مدد　　کرتی ہے دوستیِ آلِ نبی دشمن رد
ظلم اُٹھاتا ہوں ولی ابنِ ولی کی صورت
میں ہوں مظلوم حسین ابنِ علی کی صورت

اگلے بند میں کہتے ہیں کہ جب میں مرثیہ پڑھتا ہوں تو وہ زیرِ منبر بیٹھے ہوئے ع...... سر ہلاتے ہیں مگر منھ سے نہیں کہتے واہ۔ پھر کہتے ہیں کہ ع...... مجھ سے شاگرد چچا کے نہیں گویا آگاہ، کام ماموں سے ہے شاگردوں سے مجھ کو کیا کام۔

پیارے صاحب رشید خوش خلق، ملنسار، مرنجاں مرنج، وضع دار، خود دار اور شریف النفس انسان تھے۔ بات چیت اور لہجے مین ایسی مٹھاس تھی کہ دل میں اُتر جاتی تھی۔ اثر لکھنوی، جنھوں نے پیارے صاحب رشید کو قریب سے دیکھا تھا بتاتے ہیں کہ: ''حضرت رشید خوبی کردار میں اپنے اسلاف کا مجسم نمونہ تھے۔ بے حد خلیق و متواضع و منکسر مزاج لیکن اسی کے ساتھ بڑی آن والے۔ جو کچھ عرض کیا سنی سنائی نہیں بلکہ آنکھوں دیکھی باتیں ہیں'' [۱]۔

اس دور میں مرثیہ کی وہ مقبولیت قائم نہیں رہی تھی جو انیس و دبیر کے زمانے میں تھی۔ سلطنتِ اودھ انگریزوں کے ہاتھوں اپنے انجام کو پہنچ چکی تھی اور اب مرثیے کو وہ سرپرست باقی نہیں رہے تھے جو شاہی دور میں موجود تھے۔ پیارے صاحب رشید کا زمانہ اس اُجڑے دیار کی آخری بہار تھی۔ اس دور میں مزاجِ غزل دوبارہ مقبول ہو گیا تھا اور مرثیے میں بھی سامعین غزل و تغزل کو تلاش کرتے تھے۔ اسی لیے میر عشق کا رنگ سخن اب مقبول ہو کر نئے مرثیہ گویوں کے لیے کامیابی و مقبولیت کی کنجی بن گیا تھا۔ پیارے صاحب رشید پیدائشی شاعر اور غزل گو کا مزاج رکھتے تھے۔ بدلے ہوئے زمانے کے نئے رجحان کے باعث اور میر عشق اور میر تعشق کے رنگِ سخن کے پیشِ نظر تغزل، بہاریہ مضامین اور ساقی نامہ کو انھوں نے اپنے مرثیے کی پہچان بنا لیا تھا۔ ایک مرثیے میں بھی انھوں نے ان شخصیات و اثرات کا ذکر کیا ہے جن کا اثر اُن کے کلام اور خصوصاً مرثیے پر پڑا تھا:

میں بھی ہوں وارثِ طرزِ سخنِ میر انیس　　ہوں تعشق کے سبب ملکِ مضامیں کا رئیس
مونس و خلیق ہوں میں میری زباں ہے جو سلیس　　ایک ہی باغ کے دو پھول ہیں میں اور نفیس

خوب تحقیق میں بچپن سے رہی کد مجھ کو　　مستند ہوں کہ ملی عشق کی مسند مجھ کو
بلبل گلشن ناسخ ہوں یہ ہے فخر کی جا　　اُنس جد ہیں مرے، صابر ہیں پدر، صبر چچا
تھے خلیق اور حسن ہیچ مداں کے نانا　　اُنس نانا کا تخلص بھی ہے یہ ربط ہوا
آج ہے سب کی زباں زد کہ وحید ایسا تھا　　کل مجھے یاد کریں گے کہ رشید ایسا تھا

اسی مرثیے میں، جو انھوں نے حضرت عون ومحمد کے حال میں لکھا ہے، وہ نہ صرف اپنے جوہرِ ذاتی کا ذکر کرتے ہیں بلکہ یہ بھی دعویٰ کرتے ہیں کہ انھوں نے شاعری کی بھی اصلاح کی ہے:

تفرقہ شعرِ بد و نیک میں ڈالا میں نے　　گرتے تھے نظم کے ارکان سنبھالا میں نے
کردیا بحرِ سخن کو تہ و بالا میں نے　　کیسی ڈوبی ہوئی کشتی کو نکالا میں نے
راہ بھولے گا نہ میری طرف آنے والا
خضر کو راہِ سخن میں ہوں بتانے والا

ایک بند میں رشید اس بات کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ انھوں نے مرثیہ گوئی میں کیا اضافے کیے ہیں:
ع...... نظم تصویر تھی بے رنگ سو رنگ اس میں بھرا　ع...... آب یاری سے کیا باغِ مضامیں کو ہرا۔ رشید نے مرثیے کی روایت کو تازہ دم کرنے کے لیے جو کوشش کی تو معترضوں نے کہا کہ رشید کو نہ مرثیے کا طریقہ بیان معلوم ہے اور نہ اُنھیں مرثیہ پڑھنے کا سلیقہ ہے:

مرثیے کا نہیں معلوم طریقہ مجھ کو　　نہ ہے کہنے کا نہ پڑھنے کا سلیقہ مجھ کو

اور روایتی انکسار کا اظہار کرتے ہوئے کہا: ع...... بے کمالی جسے کہتے ہیں وہ میرا ہے کمال۔ اس انکسار میں ایک بات یہ مضمر ہے کہ رشید مرثیے کی عام ڈگر سے ہٹ گئے ہیں اور اسی لیے ان کے مرثیے کا مطالعہ ان دو پہلوؤں سے کیا جانا چاہیے کہ وہ کہاں تک مرثیے کی روایت کے پابند ہیں اور کہاں اس سے ہٹ کر انھوں نے مسکی مرثیے میں اضافے کیے ہیں۔

اگر مرثیے کی روایت کے معیار سے رشید کے مراثی کو دیکھا جائے تو وہ اُس روایت سے ہٹے ہوئے نظر آئیں گے جو میر ضمیر، میر خلیق سے ہوتی میر انیس ومرزا دبیر کے ہاں کمال کو پہنچی تھی۔ مسکی مرثیے کا مقصد رشید کے ہاں بھی بین وبُکا اور امام حسینؑ، ان کے اسلاف وانصار کی مداحی ہے۔ وہ بھی مرثیے میں اس میدان میں آتے ہیں مگر رشید کے ہاں مداحی کا رنگ پھیکا ہے اور وہ زور پیدا نہیں ہوتا جو مرزا دبیر اور میر انیس حتیٰ کہ میر مونس بھی پیدا کر لیتے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ رشید اس میدان کے مرد نہیں ہیں۔ یہی صورت ان کی رزم نگاری میں نظر آتی ہے۔ تلوار اور گھوڑے کی تعریف میں وہ زیادہ طبع آزمائی نہیں کرتے مگر مرثیے کی روایت کی عام رسم کے پیشِ نظر جب وہ تلوار کی تعریف کرتے ہیں تو اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

ایک کی سمت گئی گہ طرفِ خیل گئی　　کبھی وہ ڈیل گئی اور کبھی وہ ذیل گئی

سب ہوئے غرق جدھر یہ صفت سیل گئی　　　آب اس کی تنِ اعدا میں مگر پھیل گئی
صاف ناسور ہر اک اس کی نشانی نکلا
خون نکلا نہ کسی زخم سے پانی نکلا

اگر اس بند کا مقابلہ میر انیس یا مرزا دبیر کے ان حصوں سے کیا جائے جن میں تلوار اور گھوڑے کی تعریف کی گئی ہے تو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ رشید کے ہاں مدح کا رنگ اُڑا اُڑا سا ہے اور وہ شعریت نہیں ہے جو باکمال انیس و دبیر کے ہاں نظر آتی ہے۔ اسی طرح رزم و رجز کے بیانات میں بھی پیارے صاحب رشید ''مبالغے'' سے زیادہ ''واقعیت'' سے کام لیتے ہیں اسی لیے انیس و دبیر کے سامنے وہ پھیکے اور گرے ہوئے سے معلوم ہوتے ہیں مگر مرثیے کے جدید دور کے سامعین، جن کا مذاقِ سخن بدل گیا ہے، رشید کے مرثیے کو اس لیے پسند کرتے ہیں کہ یہاں انھیں ایک تبدیلی کے ساتھ تازہ ہوا کا جھونکا تازہ دم کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سامعین مرثیے کے مبالغہ آمیز ادراک سے تھک گئے ہیں اور اب وہ نیچرل شاعری اور اس کی واقعیت کو زیادہ پسند کر رہے ہیں۔ اسی واقعیت سے مرثیے کی زبان بھی بدل گئی ہے۔ یہاں وہ نئی نئی تراکیب و بندشیں بھی نہیں ہیں جو دبیر و انیس کے ہاں نظر آتی ہیں بلکہ عام زبان اور روزمرہ و محاورہ میں براہ راست بات کہی جا رہی ہے۔ اسی طرح مرثیے کے بزمیہ حصوں میں بھی لکھنوی مزاج، طور اطوار اور جذبات کی ترجمانی، بغیر مبالغے کے، بول چال کی عام زبان میں کی گئی ہے۔ یہی انداز اس دور کا پسندیدہ رنگِ سخن تھا جس پر سرسید و حالی کی نئی تحریک کا اثر نمایاں تھا۔ حضرت زینب حضرت علی اکبر کو سمجھاتی ہیں:

''سبھوں سے پوچھ لو موجود ساری گیتی ہے　　　کہیں بھی بیٹے کو ماں مرنے بھیج دیتی ہے
تمھاری وجہ سے سرسبز دل کی کھیتی ہے　　　نہ جاؤ پالنے والی بلائیں لیتی ہے
پھوپھی سے چھوٹ کے منھ آنسوؤں سے دھوؤ گے
نہ ہوں گے ہم تو بہت یاد کر کے روؤ گے

''بین'' کے حصوں کو بھی رشید زیادہ طول نہیں دیتے مگر اس میں عام جذباتیت کو ضرور برت لیتے ہیں جو مرثیے میں بین و بکا کا عالم پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے تاکہ ثواب حاصل کیا جاسکے۔ یہاں مرثیہ اب بھی مذہبی مقصد کو پورا کر رہا ہے لیکن اندازِ نظر اور طرزِ ادا بدل گیا ہے اور مبکی حصہ مختصر ہو گیا ہے۔ اب یہ وہ مرثیہ نہیں ہے جس کی نمائندگی انیس و دبیر نے کی تھی۔ مثلاً یہ بند دیکھیے:

چلاتی تھیں رانڈیں کہ دوہائی ہے خدا کی　　　ان کوفیوں نے گھر سے بلا کر یہ دغا کی
فریاد ہے معصوم سے، سید سے دغا کی　　　لوٹی گئی سرکارِ رسولِ دوسرا کی
سب بی بیوں سے صبر کو فرماتی تھیں زینب
روتی ہوئی مقتل کو چلی جاتی تھیں زینب

جب فتح کے باجوں کی صدا کان میں آئی　　چلائیں کہ ہے ہے مری اماں کی کمائی
اے بے کسوں کے والی و وارث مرے بھائی　　کس طرح بسر ہوں گے یہ ایام جدائی
تم آؤ یہاں میں تو وہاں جا نہیں سکتی
جب تک نہ مروں گی میں تمھیں پا نہیں سکتی

ہوں برہنہ سر مجھ کو ردا آ کے اڑھاؤ　　بے پردہ کھڑی ہوں مجھے پردے میں بٹھاؤ
اے بھائی مجھے چھوڑ کے جنت کو نہ جاؤ　　گھر لوٹنے آتے ہیں لعیں روکنے آؤ
یہ زار و حزیں قید کی تکلیف سہے گی
بازو جو بندھیں گے تو بہن کس سے کہے گی

یہ بند پڑھ کر آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ مرثیے کا رنگ روپ بدل گیا ہے اور اب اس میں واقعیت نمایاں ہو گئی ہے۔

پیارے صاحب رشید نے اپنے مرثیے میں دو کام کیے جن کی بنا پر ان کو خاص اہمیت حاصل ہوئی۔ ایک کام یہ کیا کہ بہاریہ مضامین کو اپنے مرثیے میں شامل کیا۔ بہاریہ مضامین مناظر قدرت کی صورت میں انیس و دبیر کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ میر مونس، میر نفیس اور مرزا اوج نے بھی چہروں میں قدرتی مناظر شاملِ مرثیہ کیے ہیں مگر رشید کا رجحانِ طبع اس طرف زیادہ تھا۔ رشید کو خود بھی باغبانی کا شوق تھا اور گھر میں پھول اور کیاریاں لگانے میں مصروف رہتے تھے۔ پھر خود لکھنؤ باغوں کا شہر تھا اور یہ باغات اور چمن ہر شخص کے ذہنی تناظر کا حصہ تھے۔ اسی لیے جب رشید مرثیے میں بہاریہ رنگ دکھاتے ہیں تو اپنے فطری رجحان کی وجہ سے وہ اور منظر ایک جان ہو جاتے ہیں۔ ان کے مراثی نے سامعین کو بہار کا وہ زندہ منظر دکھایا جس سے وہ آشنا تھے اسی لیے وہ ایسے مضامین کے منتظر رہتے تھے۔ دوسرا کام انھوں نے یہ کیا کہ مرثیے میں ساقی نامہ کا اضافہ کیا۔ ایک مسدس میں میر نفیس نے بھی، جس کا ذکر ہم میر نفیس کے مطالعے میں کر آئے ہیں، ساقی نامہ کو شامل کیا ہے لیکن یہ ساقی نامہ مرثیے میں نہیں بلکہ مولود شریف میں شامل کیا ہے۔ پیارے صاحب رشید نے میر عشق اور میر تعشق کی روایت پر چل کر تغزل، بہار اور ساقی کو پورے طور سے اپنایا اور التزام کے ساتھ ایسی جدت پیدا کی کہ جسے ان کے دور کے سامعین نے دل سے پسند کیا۔ اسی کے ساتھ بہاریہ مضامین اور ساقی نامہ مرثیے کا جزو بن گئے اور اسے اتنی مقبولیت حاصل ہوئی کہ اگر مرثیے میں ان میں سے کوئی ایک چیز نہ ہوتی تو وہ مرثیہ نامکمل سمجھا جاتا۔ اس جدت نے مرثیے کی بجھتی روایت کو روشن کر دیا۔

حامد حسن قادری نے مرثیے میں تغزل کے اسباب بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ ''انیس و دبیر کے زمانے میں اور اُن کے بعد بھی کچھ عرصے تک شعرائے مرثیہ مرثیے کا اصل مقصد پیش نظر رکھتے تھے...... اس میں شاعری، صنائع، لفاظی سب کچھ ہوتی تھی لیکن اس حد تک کہ مرثیہ مرثیہ رہے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ اب تک

مضامینِ مرثیہ کا خزانہ خالی نہ ہوا تھا۔ زر و جواہر اور دُر و گوہر باقی تھے جن کو محنت سے نکالا اور بروئے کار لایا جا سکتا تھا اور شاعروں میں ایک پھول کا مضمون سو رنگ سے باندھنے کی صلاحیت موجود تھی۔ جب مضامین مرثیہ کے اسالیب بیان تقریباً ختم ہو گئے اور ان میں جدت ادا پیدا کرنے کے لیے جن دماغوں اور جانفشانیوں کی ضرورت تھی، ان کا زمانے نے خاتمہ کر دیا تو مرثیہ گوئی کم ہونے لگی اور اس کی جگہ بھی غزل گوئی نے لے لی۔ مجالسِ مرثیہ خوانی میں مشاعروں کی شان پیدا ہو گئی۔ جدت کی تلاش میں پیارے صاحب رشید نے، جو خود عمدہ غزل گو تھے، یہ نہایت عجیب اور سکی مرثیے کے سوز و گداز سے بالکل متضاد چیز یعنی بہاریہ مضامین اور ساقی کا اضافہ کیا جس کے لیے اس دور کے سامعین کا ذہن و مذاق تیار تھا۔ یہ اضافہ اس قدر مقبول و مرغوب ہوا کہ اہل لکھنؤ کو رشیدؔ کے سوا کسی کا مرثیہ پسند ہی نہیں آتا تھا۔ رشید میں ان مضامین کو مرثیے کے ہر حصے میں کھپا دینے کی اس قدر حیرت انگیز قوت تھی کہ جہاں چاہتے چمن آرائی کرنے لگتے تھے اور کچھ ایسے اسلوب سے کہ سننے والے متحیر ہو کر داد دینے لگتے تھے'' [۲] حضرت عباس پانی لینے کے لیے نہر پر پہنچتے ہیں اور یہاں پیارے صاحب رشید ہنرمندی و چابک دستی سے مرثیے کا رخ بدل کر ساقی کو سامنے لا کھڑا کرتے ہیں اور ایسے دل کش بند پیش کرتے ہیں کہ شعریت و رنگینی اثر و تاثیر کا جادو جگانے لگتی ہے۔ اسی طرح حضرت عون و محمد کے حال کے مرثیے میں، جس کے مطلع کا پہلا مصرع یہ ہے: ع...... ''میں ہوں سلطانِ سخن مجھ سے بڑھی شانِ سخن''، صف آرائی اور علم شاہ کا رنگ بیان کرتے کرتے بہاریہ رنگ پر آجاتے ہیں:

فضلِ باری سے ہوا فصلِ بہاری کا نزول　　غنچے چٹکے کہ شگفتہ ہوئی ہر طبع ملول
دل کو خوش آیا جو بلبل کے ترانوں کا اصول　　وجد میں جھومے شجر کھلنے لگے لاکھوں پھول
لو بہار آئی کہ ہنگامِ جوانی آیا
باغ سرسبز ہوئے نہروں میں پانی آیا

اسی کے ساتھ عشق و عاشقی کا ذکر بھی آجاتا ہے:

صورتِ تیغ دو دم شاخ ہر اک دمتی ہے　　دم بدم بادِ صبا چلتی ہے اور تھمتی ہے
اب بھلا عاشق و معشوق کی کیا کمتی ہے　　بلبلوں کے ہیں پرے پھولوں کی صف جمتی ہے
لطف اب موسم سرما کا یہاں اُٹھتا ہے
اوس پڑتی ہے چمن میں کہ دھواں اُٹھتا ہے

جب نو بند کہہ چکتے ہیں تو ایسی خوب صورتی سے ''گریز'' کرتے ہیں کہ یہ بہاریہ حصہ مرثیے کا جزو بن جاتا ہے۔ سودا کے قصیدوں کے گریز تو ہم ''جلد دوم'' میں دیکھ چکے ہیں لیکن مرثیے کا ''گریز'' یقیناً نئی چیز ہے جو ہمیں رشید کے ہاں نظر آتا ہے۔ بہاریہ بندوں کے بعد جب اچانک یہ بند آتا ہے:

ہے غضب کیسی بہار اور کہاں کا گلزار　　ان میں ہونے کو ہے سینۂ گل زہرا کا فگار

تیر جوڑے ہیں کمانوں سے اُدھر ظلم شعار　　یاں کمر باندھ چکے مرگ پہ شاہِ ابرار

گلشن احمد و حیدر پہ خزاں آتی ہے

کھیتی شبیر کی پامال ہوئی جاتی ہے

یہی صورت ساقی ناموں کی ہے۔ انھیں بھی وہ چابک دستی سے اپنے مرثیے میں شامل کر کے ایک جان بنا دیتے ہیں۔

رشید کے مرثیے نے اس دور میں مقبولیت تو بہت پائی لیکن ان کے کلام میں بلند و پست ملا ہوا ہے۔ وہ محاورہ بندی کا بہت خیال رکھتے ہیں۔ ان کے زبان و بیان میں سلاست ہے لیکن تلفظ و املا کا وہ پوری طرح خیال نہیں رکھتے مثلاً اس مصرع میں: جوہر اس میں ہیں کہ لکھا ہوا باریک قران۔ یہاں قران کا تلفظ غلط ہے۔ ''قرآن'' ہونا چاہیے۔ اسی طرح اس شعر میں:

عشق کیوں کر نہ ہو کیوں کر نہ کریں خواہشِ گل　　کہ عنادل کے عناصر میں بھی ہے آتشِ گل

''آتَش'' کو ''خواہِش'' کا قافیہ قرار دینا غلط ہے۔ ''خواہش'' میں زیر ہے جب کہ ''آتش'' میں زبر صحیح ہے[۳]۔

بہر حال اس وقت جب کہ وہ تہذیب، جس کی ترجمانی مرثیہ کر رہا تھا، دم توڑ رہی تھی اور مکی مرثیہ بھی اپنے سارے امکانات کو تصرف میں لا کر تکرار کا شکار ہو گیا تھا، پیارے صاحب رشید مرثیے کے افق پر نمودار ہوئے اور مرثیے کو ایک انمل بے جوڑ چیز سے زندہ رکھنے کی کوشش کی۔ بہار اور ساقی نامہ کے مضامین گاہ گاہ بعض دوسرے مرثیہ گویوں نے بھی باندھے ہیں لیکن رشید نے تخلیقی سطح پر، چابک دستی سے، اسے اپنے مرثیے کے حصہ بنا کر سامعین کے لیے دلچسپی کا نیا سامان فراہم کر دیا۔ اب مجلس محفلِ مشاعرہ بن گئی اور وہ لوگ، جو پرانے مضامین سنتے سنتے تھک گئے تھے، مرثیے میں نئی دلچسپی لینے لگے۔ اس صورتِ حال نے مکی مرثیے کی زندگی کو سنبھالا دیا۔ لیکن جیسے یہ معاشرہ زندگی کی حقیقتوں سے دور ہو کر افیم خوری میں پناہ حاصل کر رہا تھا، مکی مرثیہ بھی اپنے مقصد اور دائرے سے ہٹ کر ''بہار'' اور ''ساقی'' میں پناہ لے رہا تھا۔ رشیدؔ بچی شاعرانہ صلاحیتوں کے مالک تھے۔ وہ غزل کے شاعر تھے اور اسی لیے انھوں نے مرثیے میں غزل (بہار، ساقی وغیرہ) کا انجکشن دے کر اسے زندہ رہنے اور رکھنے میں مدد دی۔

مناظرِ قدرت کی شاعری میں بھی ان کی طبعِ رنگیں قابلِ ذکر اضافہ کرتی ہے اور ان حصوں کو اُن کے مرثیوں سے الگ کر کے آج بھی دلچسپی سے پڑھا جا سکتا ہے۔

حواشی:

[۱] گلزار رشید جلد اول، مرتبہ مہذب لکھنوی، ص ۳، لکھنؤ ۱۹۵۱ء

[۲] مختصر تاریخ مرثیہ گوئی، پروفیسر حامد حسن قادری، ص ۱۴۶-۱۴۸، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۴ء

[۳] ایضاً، ص ۱۵۲-۱۵۳

فصل سوم

دور جدید کی توسیع، اردو نثر کا تنوع

اردو کے عناصر خمسہ

اردو داستانیں

اردو نعت گوئی کا نیا رنگ، نئی روایت

انیسویں صدی کا خاتمہ

جدید دور کا ارتقا

فصل سوم:

باب اول

دورِ جدید کی توسیع: اردو نثر کا تنوع

طنز و مزاح کی روایت

اودھ پنچ: اشاعت و خصوصیات

اودھ پنچ کے بانی و مدیر منشی سجاد حسین

سرسید احمد خان ۱۸۷۰ء میں انگلستان کے سفر سے واپس آئے تو اپنے ساتھ یہ خیال بھی لے کر آئے کہ انھیں بھی ''اسپیکٹیٹر'' اور ''ٹیٹلر'' کے انداز پر ایک پرچہ نکالنا چاہیے۔ اس پرچے کی لوح بھی وہ انگلستان سے بنوا کر اپنے ساتھ لائے تھے۔ پرچے کا نام ''تہذیب الاخلاق'' رکھا اور قوم کی اصلاح اس کا مقصد ٹھہرا۔ سرسید کا ''تہذیب الاخلاق''، اڈیسن کے اسپیکٹیٹر کی طرح مزاحیہ رنگ کا حامل پرچہ تو نہیں تھا لیکن مذہبی، تہذیبی، تعلیمی و سماجی مسائل اور جدید خیالات کی ترویج و اشاعت کے لیے اس کے صفحات وقف تھے۔ اسی طرح منشی سجاد حسین کو ''پنچ'' لندن کی طرح کا ایک مزاحیہ و طنزیہ رسالہ نکالنے کا خیال آیا جس سے نہ صرف معاشرے کی اصلاح کا بلکہ غلط راستے سے صحیح راہ پر لانے کا کام بھی اس سے لیا جائے۔ ایک طرف جدید رجحان کے علمبردار سرسید احمد خان اور ان کے رفقا تھے اور دوسری طرف پرانی تہذیب کو برقرار رکھنے والوں کا گروہ تھا جس کی ترجمانی ہفت روزہ ''اودھ پنچ'' نے کی اودھ پنچ کا پہلا شمارہ ۱۶ جنوری ۱۸۷۷ء کو منظر عام پر آیا۔ [۱] اور تیزی سے اتنا مقبول ہوا کہ سارے ہندوستان میں اس کی دھوم مچ گئی۔ یہ اردو زبان میں اپنی نوعیت کا صحیح معنی میں پہلا مزاحیہ و فکاہیہ اخبار تھا۔ اس کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ ''انیسویں صدی میں ہندوستان کے ۲۸ شہروں سے تقریباً ۷۰ پنچ اخبارات منظر عام پر آئے۔ مواد، اسلوب اور پالیسی کے اعتبار سے ان میں حیرت انگیز طور پر یکسانیت پائی جاتی تھی۔ ان کا مشترکہ ہدف مغربی تہذیب اور سرسید کی اصلاحی تحریک تھی۔ اجنبی راج کے خلاف شگفتہ پیرائے میں بیزاری کا اظہار بھی ان کا نمایاں اختصاص تھا'' [۲] بقول چکبست ''اودھ پنچ'' گو کہ ظرافت کا پرچہ تھا مگر پولیٹیکل اور سوشل معرکہ آرائیوں سے بے خبر نہ تھا۔ اس کا مستقل سوشل اور پولیٹکل مسلک تھا...... ظرافت کے اعتبار سے یہ اپنے رنگ کا پہلا پرچہ تھا...... اودھ پنچ ظرافت کا سرچشمہ تھا اور عام طور سے لوگ اس کے فقروں اور لطیفوں پر لوٹ رہتے تھے۔ جو

پھبتی اس میں نکل جاتی وہ مہینوں زبان پر رہتی تھی۔'' [۳] یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ''اودھ پنچ'' خبر نامہ نہیں تھا بلکہ خبروں پر اپنے زاویہ نظریے سے رائے دینے والا اخبار تھا اور رائے دینے کا یہ کام طنز و مزاح کے ہتھیاروں سے لیا جاتا تھا جو اظہار بیان کے ریشے ریشے کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے تھے۔ ''اودھ پنچ'' نے جدید اردو نثر نگاری کو بھی، اپنے زبان و بیان سے ایک نیا رُخ دے کر عام کیا اور فی الحقیقت یہ ایک اہم کارنامہ ہے۔ چکبست لکھنوی نے لکھا کہ ''اودھ پنچ'' کی یادگار خدمت یہ ہے کہ اس نے اردو نثر کو اس کا مصنوعی زیور اُتار کر جس میں سوائے کاغذی پھولوں کے کچھ نہ تھا، ایسے پھولوں سے آراستہ کیا جن میں قدرتی لطافت کا رنگ موجود تھا۔ اودھ پنچ کے پہلے رجب علی بیگ سرورؔ کے طرزِ تحریر کی پرستش ہوتی تھی اور عام مذاق تصنع و بناوٹ کی طرف مائل تھا۔ اس زمانے میں جو اردو اخبار جاری تھے ان کی زبان ایسی ہوتی تھی جسے ہم محض محبت سے اردو کہہ سکتے ہیں۔ آج نثر اردو جس سلیس اور پاکیزہ روش پر جاری ہے اس کی ایجاد میں ''اودھ پنچ'' کا بہت بڑا حصہ ہے'' [۴] اسی طرح دوسرے ادبی موضوعات اور اردو شعر و شاعری سے متعلق بال کی کھال نکالنے والی زبان و بیان کی بحثیں بھی ''اودھ پنچ'' کی رونق بڑھاتی رہیں۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ اور حضرت داغؔ دہلوی بھی مہینوں اودھ پنچ کی زد پر رہے۔ پالیسی کے اعتبار سے اودھ پنچ مغربی تہذیب کا مخالف تھا اور اکبر الہ آبادی کی شاعری کا رُخ بھی اسی طرف تھا۔ حالی اگر یہ کہہ رہے تھے اور سرسید کی آواز تھی:

حالیؔ اب آؤ پیرویٔ مغربی کریں　　　بس اقتدائے مصحفی و میر کر چکے

تو اکبر الہ آبادی کا رُخ بالکل دوسری طرف تھا اور یہ وہی رُخ تھا جس کی ترجمانی اودھ پنچ کر رہا تھا:

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں
اکبر زمیں میں غیرتِ قومی سے گڑ گیا
پوچھا جو اُن سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا
کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

سرسید کی مخالفت، کانگریس کی حمایت، انگریز دشمنی، طنز و مزاح کے ذریعے اپنی بات کہنے کا ڈھنگ اور سلیقہ ہر مسئلہ پر رائے بھی ''اودھ پنچ'' کی پالیسی تھی۔ اس پالیسی کے ساتھ اودھ پنچ کثرت سے پڑھا جاتا تھا۔ اثر کے اعتبار سے اودھ پنچ نے دوست دشمن، حامی مخالف سب کو متاثر کیا اور اس دور میں کوئی رسالہ یا اخبار ایسا نہیں تھا کہ جس نے اودھ پنچ کا اثر قبول نہ کیا ہو۔ اسی اثر کے ساتھ لفظ ''پنچ'' لاتعداد اخباروں کے نام کا جزو بن گیا اور دلچسپ بات یہ ہے جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، ان سب اخبارات و رسائل کی پالیسی بھی کم و بیش وہی تھی جو منشی سجاد حسین کے اودھ پنچ کی تھی۔ اودھ پنچ کی اس حکمت عملی کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ سرسید کے زیر اثر مغربی تہذیب کے تعلق سے، جو احساسِ کمتری ہمارے معاشرہ و فرد کے باطن میں پیدا ہو گیا تھا، وہ دھندلانے لگا۔ اثر کے اعتبار سے کوئی اور رسالہ یا اخبار اس کو نہیں پہنچتا۔ دوسرے غیر مزاحیہ اخباروں نے بھی کسی نہ کسی انداز سے

طنز و مزاح کو اپنا کر اسے اپنے اخبار کا حصہ بنا دیا۔ اسی کے ساتھ طنز و مزاح اردو اخبارات کا مستقل جز بن گیا اور اردو زبان کے ادب میں طنز و مزاح کی ایک نئی صنف ادب کا اضافہ ہو گیا۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ آج جب ہم ''اودھ پنچ'' کے فائل دیکھتے ہیں یا اس میں شائع ہونے والے مصنفین کے مضامین پڑھتے ہیں تو یہ تحریریں اب ہمارے اندر گدگدی پیدا نہیں کرتیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ طنز و مزاح زیادہ تر اپنے دور سے جڑا ہوتا ہے۔ دور ہی کے حوالے سے پڑھنے والا طنز و مزاح کی حامل تحریر سے لطف اُٹھاتا ہے اور جیسے ہی زمانہ بدلتا ہے مزاح باسی پھولوں کی طرح، بے خوشبو ہو جاتا ہے اور نئی نسلیں اس سے اس طرح لطف اندوز نہیں ہوتیں جس طرح پرانی نسل کے لوگ ہوئے تھے۔ البتہ طنز و مزاح نگار نے اگر کوئی ایسا کردار تخلیق کر دیا ہے جو کسی خیال یا چند خصوصیات و خیالات کی علامت بن گیا ہے تو وہ ہمیشہ زندہ رہتا ہے جیسے سرشار کے فسانۂ آزاد کا ''خوجی''، اودھ پنچ کے مدیر منشی سجاد حسین کا ''حاجی بغلول'' یا نذیر احمد کا ''مرزا ظاہر دار بیگ'' وغیرہ۔ یہ سب کردار آج بھی زندہ ہیں۔ مزاح کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیان کی جانے والی باتیں بیک وقت صحیح، درست اور سچ ہوں اور ساتھ ہی بے تکی اور مضحکہ خیز بھی ہوں۔ مزاح کا اثر اسی وقت دیرپا ہوتا یا ہو سکتا ہے۔ اودھ پنچ اور اس کے لکھنے والوں کے مضامین کے صرف وہی حصے آج بھی پڑھے جا سکتے ہیں جو بیک وقت صحیح و درست بھی ہیں اور ساتھ ہی بے تکے اور مضحکہ خیز بھی۔ طنز و مزاح میں زبان و بیان کا انداز، اس کا لہجہ، آہنگ اور طرز ادا بھی اسی لیے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اودھ پنچ طنز و مزاح اور اپنی انفرادیت و نوعیت کے اعتبار سے اردو زبان کا پہلا اخبار تھا۔

سجاد حسین ضلع لکھنؤ کے مضافات کے قصبے کاکوری میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۷۳ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا اور کیننگ کالج میں ایف اے کی تعلیم حاصل کی۔ کچھ عرصہ انگریزوں کو اردو کا درس دیا اور محفوظ علی کے مشورے سے صحافت میں آ گئے۔ ۱۸۷۷ء میں اودھ پنچ جاری کیا۔ سجاد حسین (۱۸۵۶ء-۱۹۱۵ء) وفات ۲۲ر جنوری ۱۹۱۵ء کو ہوئی۔ ان کی شخصیت و مزاج و سیرت حق گو و بیباک، آزادیٔ اظہار کے علمبردار، خس کم، مصلحت پسندی سے دور، آزاد خیال، کانگریس کے رکن ۱۸۸۷ء سے، مرتے دم تک سرسید کے مخالف۔ تصانیف: حاجی بغلول، طرحدار لونڈی، پیاری دنیا، احمق الذین، میٹھی چھری، کایا پلٹ، حیات شیخ چلی، سب مزاحیہ رنگ کے حامل، منجھی ہوئی رواں عبارت، زبان و بیان لکھنو کی ٹکسالی زبان میں، صحافت کا ادبی اسلوب بیان، دل نشینی، لہجے کی گھن گرج۔

منشی سجاد حسین اودھ پنچ کے نہ صرف بانی، مالک، منتظم اور مدیر تھے بلکہ کم و بیش ہر شمارے میں باقاعدگی سے ان کی تحریریں بھی شامل ہوتی تھیں۔'' اودھ پنچ کے لکھنے والوں میں مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، احمد علی شوق، پنڈت تربھون ناتھ ہجر، نواب سید محمد آزاد، بابو جوالا پرشاد برق، منشی احمد علی کسمنڈوی اور حضرت اکبر حسین اکبر الہ آبادی کے یادگار نام ہیں۔ یہ محض ایک طرز نو کے موجد ہی نہیں ہیں۔ بلکہ زبان و قلم کے دھنی بھی

پھبتی اس میں نکل جاتی وہ مہینوں زبان پر رہتی تھی'' [۳] یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ''اودھ پنچ'' خبرنامہ نہیں تھا بلکہ خبروں پر اپنے زاویۂ نظریے سے رائے دینے والا اخبار تھا اور رائے دینے کا یہ کام طنز و مزاح کے ہتھیاروں سے لیا جاتا تھا جو اظہارِ بیان کے ریشے ریشے کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے تھے۔ ''اودھ پنچ'' نے جدید اردو نثر نگاری کو بھی، اپنے زبان و بیان سے ایک نیا رُخ دے کر عام کیا اور فی الحقیقت یہ ایک اہم کارنامہ ہے۔ چکبست لکھنوی نے لکھا کہ ''اودھ پنچ'' کی یادگار خدمت یہ ہے کہ اس نے اردو نثر کو اس کا مصنوعی زیور اُتار کر جس میں سوائے کاغذی پھولوں کے کچھ نہ تھا، ایسے پھولوں سے آراستہ کیا جن میں قدرتی لطافت کا رنگ موجود تھا۔ اودھ پنچ کے پہلے رجب علی بیگ سرورؔ کے طرزِ تحریر کی پرستش ہوتی تھی اور عام مذاق تصنع و بناوٹ کی طرف مائل تھا۔ اس زمان میں جو اردو اخبار جاری تھے ان کی زبان ایسی ہوتی تھی جسے ہم محض محبت سے اردو کہہ سکتے ہیں۔ آج نثر اردو جس سلیس اور پاکیزہ روش پر جاری ہے اس کی ایجاد میں ''اودھ پنچ'' کا بہت بڑا حصہ ہے'' [۴] اسی طرح دوسرے ادبی موضوعات اور اردو شعر و شاعری سے متعلق بال کی کھال نکالنے والی زبان و بیان کی بحثیں بھی ''اودھ پنچ'' کی رونق بڑھاتی رہیں۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ اور حضرت داغؔ دہلوی بھی مہینوں اودھ پنچ کی زد پر رہے۔ پالیسی کے اعتبار سے اودھ پنچ مغربی تہذیب کا مخالف تھا اور اکبرالہ آبادی کی شاعری کا رُخ بھی اسی طرف تھا۔ حالی اگر یہ کہہ رہے تھے اور سرسید کی آواز تھی:

حالیؔ اب آؤ پیرویٔ مغربی کریں　　　بس اقتدائے مصحفیؔ و میرؔ کر چکے

تو اکبرالہ آبادی کا رُخ بالکل دوسری طرف تھا اور یہ وہی رُخ تھا جس کی ترجمانی اودھ پنچ کر رہا تھا:

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں
اکبرؔ زمیں میں غیرتِ قومی سے گڑ گیا
پوچھا جو اُن سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا
کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

سرسید کی مخالفت، کانگریس کی حمایت، انگریز دشمنی، طنز و مزاح کے ذریعے اپنی بات کہنے کا ڈھنگ اور سلیقہ ہر مسئلہ پر رائے یہی ''اودھ پنچ'' کی پالیسی تھی۔ اس پالیسی کے ساتھ اودھ پنچ کثرت سے پڑھا جاتا تھا۔ اثر کے اعتبار سے اودھ پنچ نے دوست دشمن، حامی مخالف سب کو متاثر کیا اور اس دور میں کوئی رسالہ یا اخبار ایسا نہیں تھا کہ جس نے اودھ پنچ کا اثر قبول نہ کیا ہو۔ اسی اثر کے ساتھ لفظ ''پنچ'' لاتعداد اخباروں کے نام کا جزو بن گیا اور دلچسپ بات یہ ہے جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، ان سب اخبارات و رسائل کی پالیسی بھی کم و بیش وہی تھی جو منشی سجاد حسین کے اودھ پنچ کی تھی۔ اودھ پنچ کی اس حکمتِ عملی کا ایک اثر یہ بھی ہوا کہ سرسید کے زیرِ اثر مغربی تہذیب کے تعلق سے، جو احساسِ کمتری ہمارے معاشرہ و فرد کے باطن میں پیدا ہو گیا تھا، وہ دھندلانے لگا۔ اثر کے اعتبار سے کوئی اور رسالہ یا اخبار اس کو نہیں پہنچتا۔ دوسرے غیر مزاحیہ اخباروں نے بھی کسی نہ کسی انداز سے

طنز و مزاح کو اپنا کر اسے اپنے اخبار کا حصہ بنا دیا۔ اسی کے ساتھ طنز و مزاح اردو اخبارات کا مستقل جز بن گیا اور اردو زبان کے ادب میں طنز و مزاح کی ایک نئی صنف ادب کا اضافہ ہو گیا۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ آج جب ہم ''اودھ پنچ'' کے فائل دیکھتے ہیں یا اس میں شائع ہونے والے مصنفین کے مضامین پڑھتے ہیں تو یہ تحریریں اب ہمارے اندر گدگدی پیدا نہیں کرتیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ طنز و مزاح زیادہ تر اپنے دور سے جڑا ہوتا ہے۔ دور ہی کے حوالے سے پڑھنے والا طنز و مزاح کی حامل تحریر سے لطف اُٹھاتا ہے اور جیسے ہی زمانہ بدلتا ہے مزاح باسی پھولوں کی طرح، بے خوشبو ہو جاتا ہے اور نئی نسلیں اس سے اس طرح لطف اندوز نہیں ہوتیں جس طرح پرانی نسل کے لوگ ہوئے تھے۔ البتہ طنز و مزاح نگار نے اگر کوئی ایسا کردار تخلیق کر دیا ہے جو کسی خیال یا چند خصوصیات وخیالات کی علامت بن گیا ہے تو وہ ہمیشہ زندہ رہتا ہے جیسے سرشار کے فسانہ آزاد کا ''خوجی''، اودھ پنچ کے مدیر منشی سجاد حسین کا ''حاجی بغلول'' یا نذیر احمد کا ''مرزا ظاہر دار بیگ'' وغیرہ۔ یہ سب کردار آج بھی زندہ ہیں۔ مزاح کے لیے ضروری ہے کہ اس میں بیان کی جانے والی باتیں بیک وقت صحیح، درست اور سچ ہوں اور ساتھ ہی بے تکی اور مضحکہ خیز بھی ہوں۔ مزاح کا اثر اسی وقت دیر پا ہوتا یا ہوسکتا ہے۔ اودھ پنچ اور اس کے لکھنے والوں کے مضامین کے صرف وہی حصے آج بھی پڑھے جاسکتے ہیں جو بیک وقت صحیح و درست بھی ہیں اور ساتھ ہی بے تکے اور مضحکہ خیز بھی۔ طنز و مزاح میں زبان و بیان کا انداز، اس کا لہجہ، آہنگ اور طرز ادا بھی اسی لیے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اودھ پنچ طنز و مزاح اور اپنی انفرادیت و نوعیت کے اعتبار سے اردو زبان کا پہلا اخبار تھا۔

سجاد حسین ضلع لکھنؤ کے مضافات کے قصبے کاکوری میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۷۳ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا اور کننگ کالج میں ایف اے کی تعلیم حاصل کی۔ کچھ عرصہ انگریزوں کو اردو کا درس دیا اور محفوظ علی کے مشورے سے صحافت میں آگئے۔ ۱۸۷۷ء میں اودھ پنچ جاری کیا۔ سجاد حسین (۱۸۵۶ء-۱۹۱۵ء) وفات ۲۲ر جنوری ۱۹۱۵ء کو ہوئی۔ ان کی شخصیت و مزاج و سیرت حق گو و بیباک، آزادیٔ اظہار کے علمبردار، ہنس مکھ، مصلحت پسندی سے دور، آزاد خیال، کانگریس کے رکن ۱۸۸۷ء سے، مرتے دم تک سرسید کے مخالف۔ تصانیف: حاجی بغلول، طرح دار لونڈی، پیاری دنیا، احمق الذین، میٹھی چھری، کایا پلٹ، حیات شیخ چلی، سب مزاحیہ رنگ کے حامل، منجھی ہوئی رواں عبارت، زبان و بیان لکھنو کی ٹکسالی زبان میں، صحافت کا ادبی اسلوب بیان، دل نشینی، لہجے کی گھن گرج۔

منشی سجاد حسین اودھ پنچ کے نہ صرف بانی، مالک، منتظم اور مدیر تھے بلکہ کم و بیش ہر شمارے میں باقاعدگی سے ان کی تحریریں بھی شامل ہوتی تھیں۔ ''اودھ پنچ کے لکھنے والوں میں مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، احمد علی شوق، پنڈت تربھون ناتھ ہجر، نواب سید محمد آزاد، بابو جوالا پرشاد برق، منشی احمد علی کسمنڈوی اور حضرت اکبر حسین اکبرالہ آبادی کے یادگار نام ہیں۔ یہ محض ایک طرز نو کے موجد ہی نہیں ہیں۔ بلکہ زبان وقلم کے دھنی بھی

ہیں۔ ان کی عبارت شوخی و تازگی اور خداداد بے تکلفی سے معمور ہے اور ان کی زبان لکھنؤ کی ٹکسالی بول چال اور محاورہ کی صفائی کے اعتبار سے ستم ظریف کا رنگ اوروں کے مقابلہ میں چوکھا ہے۔ احمد علی صاحب شوق کے مضامین میں ظرافت کی شگوفہ کاری کے علاوہ زبان و محاورہ تحقیقات کا خاص لطف ہے۔ حضرت کسمنڈوی مرحوم کی عبارت خاص طور سے دلکش ہے مگر فارسیت کا رنگ زیادہ ہے۔ ہجر کا رنگ خاص یہ ہے کہ ان کی ظرافت بمقابلہ اوروں کے بدمذاقی اور طعن و تشنیع کے کانٹوں سے زیادہ پاک ہے۔ برق کی عبارت میں ظرافت کا چٹخارہ بہت کم ہے مگر زبان نہایت صاف اور ستھری ہے۔ آزاد کا قلم نواب زادوں کی بے فکری عیش پسندی کا خاکہ کھینچنے میں مشاق ہے [۶]۔ چکبست نے لکھا ہے کہ منشی سجاد حسین کا طرز تحریر سب سے الگ ہے۔ مضمون کیا ہیں چھوٹے چھوٹے چٹکلوں اور لطیفوں کے ذخیرے ہیں۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ پڑھنے والا مصنف سے گفتگو کر رہا ہے۔ عبارت اکثر علوم و فنون کے پیچیدہ استعاروں سے گراں بار نظر آتی ہے مگر بیان کی تازگی کی وجہ سے پڑھنے والے کا جی نہیں گھبراتا [۷]۔ ظریفانہ نظم کے میدان میں اکبر سب سے دس قدم آگے ہیں۔ طبیعت کی خداداد شوخی اکثر زبان کی صفائی سے بازی لے جاتی ہے مگر عموماً سوشیل پولیٹیکل اور مذہبی مسائل کے ظرافت آمیز پہلو جس خوبی کے ساتھ حضرت اکبر نے نظم کیے ہیں وہ کسی دوسرے کو نصیب نہیں۔ ان کا معیار ظرافت بھی اوروں کے مقابلہ میں لطیف تر ہے۔ اودھ پنچ کی محفل انہیں پرمذاق اور نورانی طبیعتوں سے آراستہ تھی اور اب بھی کوئی شخص اردو زبان حاصل کرنا چاہے تو اودھ پنچ کے ٹوٹے کھنڈروں کی زیارت اس کے لیے ضروری ہے [۸]"۔

''اودھ پنچ'' کا پہلا شمارہ ۱۶ر جنوری ۱۸۷۷ء کو شائع ہوا اور کم و بیش پینتیس سال بعد اس کا آخری شمارہ ۱۹ر دسمبر ۱۹۱۲ء کو شائع ہوا۔ ۱۹۱۶ء میں جب اودھ پنچ کو بند ہوئے چار سال ہو رہے تھے، حکیم محمد ممتاز عثمانی نے، جسٹس کرامت حسین کے مشورہ سے، اسے دوبارہ جاری کیا اور سترہ اٹھارہ سال بعد ۱۹۳۳ء میں بند کر دیا۔ اس کے بعد حکیم عثمانی کے بیٹے ظہیر حیدر نے اسے سنبھالا دیا لیکن ۱۹۳۴ء میں خود ظہیر حیدر کی وفات کے بعد اودھ پنچ پھر بند ہو گیا۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

''اودھ پنچ'' اردو زبان کا پہلا مزاحیہ و فکاہیہ اخبار تھا۔ اس کی اشاعت سے پہلے بھی، ۱۸۳۶ء کے بعد جب فرنگی حکومت نے پریس ایکٹ کے تحت اپنی ہندوستانی رعایا کو اخبار شائع کرنے کی عام اجازت دی تو ہندوستان کے طول و عرض سے بہت سے اخبارات شائع ہونے لگے لیکن ان میں ''اودھ پنچ'' سے پہلے ایسا کوئی اخبار نہیں تھا جو پوری طرح فکاہیہ و مزاحیہ انداز و رنگ کا حامل ہو۔ طاہر مسعود نے لکھا ہے حکیم احمد رضا لکھنوی اور میر عبدالجلیل کا اخبار ''مذاق'' رام پور کا اجرا ۱۸۵۵ء میں نہیں بلکہ ۱۸۸۰ء میں ہوا۔ اسی طرح ''طلسم حیرت'' کا شمار مدراس کے قدیم ترین اخبارات میں کیا جاتا ہے۔ واضح رہے کہ ۱۸۵۷ء کے انقلاب سے قبل یہ اخبار ''صبح صادق'' کے نام سے شائع ہوتا تھا۔ ۱۸۶۸ء میں اس کا نام بدل کر ''طلسم حیرت'' کر دیا

گیا تھا۔ ۱۶؍ جنوری ۱۸۷۷ء میں جب لکھنؤ سے ''اودھ پنچ'' جاری ہوا تو بعض دوسرے ہم عصر اخبارات کی طرح ''طلسم حیرت'' کے مالک نے بھی مدراس پنچ کے نام سے اپنے اخبار ''طلسم حیرت'' کا ضمیمہ شائع کرنا شروع کیا جو کچھ عرصے بعد ایک دوسرے میں ضم کر دیے گئے اور اخبار کا نام ''طلسم حیرت مدراس پنچ'' ہو گیا چنانچہ ''اختر شہنشاہی'' نے بھی اپنے ہاں یہی نام درج کیا ہے۔ ''روہیل کھنڈ پنچ مراد آباد'' بھی ''جامِ جمشید'' کا ضمیمہ تھا جو ''اودھ پنچ'' کے اجرا کے ایک سال بعد ۱۸۷۸ء میں شائع ہونا شروع ہوا تھا۔ بہار کے جس پنچ اخبار کو سب سے زیادہ شہرت ملی وہ بانکی پور سے ۱۸۸۵ء میں نکلنے والا ''اَپنچ'' تھا۔ انڈین کرانیکل پٹنہ نے ۹؍ مارچ ۱۸۸۵ء کی اشاعت میں اس اخبار پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ ہمارے شہر میں ایک پنچ کی ضرورت تھی اور چند برس پیشتر دو پنچ شائع بھی ہوئے تھے لیکن ایک بھی جاری نہ رہ سکا۔ اگر ''بہار پنچ'' پہلا مزاحیہ اخبار ہوتا تو ''انڈین کرانیکل'' یقیناً اس کی نشان دہی کرتا[۹]۔ ان سب عوامل سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سیاسی و معاشرتی سطح کے اخبارات تو پہلے سے موجود تھے لیکن منشی سجاد حسین کا اودھ پنچ پہلا مزاحیہ اخبار تھا جس نے اپنے دور کے سب اخبارات کو نہ صرف متاثر کیا تھا بلکہ ایک ایسا نیا رنگ سامنے لایا تھا کہ دوسرے اخبارات بھی اسی رنگ کو اختیار کرنے کی طرف مائل ہو گئے تھے۔ اس دور میں اردو صحافت ادب سے جڑی ہوئی تھی۔ عام طور پر صحافی ادب و شعر سے گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ اودھ پنچ میں بھی یہ ادبی رنگ موجود تھا اور زبان و بیاں کی باریکیوں اور صحتِ زبان کا پوری طرح خیال رکھا جاتا تھا اور اسی لیے اس میں صحتِ زبان و محاورہ پر بحثیں نظر آتی ہیں۔

''اودھ پنچ'' ایک ایسا مقبولِ عام ہفت روزہ تھا جو مزاحیہ و طنزیہ انداز بیان میں، صحتِ زبان کے ساتھ اپنی بات کہتا تھا۔ جب سرشار کا ''فسانۂ آزاد'' قسط وار منشی نول کشور کے اخبار ''اودھ'' میں شائع ہونا شروع ہوا، جس کے سرشار ایڈیٹر بھی تھے، تو زبان اور محاورہ کی غلطیوں کے ساتھ طنز کے نشتروں اور مزاح کی پھلجھڑیوں سے اس کا سواگت کیا۔ سجاد حسین صحتِ زبان اور درستی محاورہ کو غیر معمولی اہمیت دیتے تھے۔ طنز و مزاح کا یہ انداز، سیاسی و معاشرتی سطح پر حکومتِ وقت کی نقصان دہ اور غلط حکمت عملی پر ٹوکنے کیلئے اعتراض کر کے طنز و مزاح کے تیر چلاتا تھا۔ اسی لیے سر سید احمد خاں بھی ہمیشہ ان کے نشتروں کی زد پر رہے۔ سجاد حسین ''کانگریس'' کے حامی تھے اور آخر وقت تک اس سے وابستہ رہے۔ کانگریس کی حمایت ''اودھ پنچ'' کی حکمت عملی کا حصہ تھی۔ وہ مشرقی تہذیب کے داعی تھے اور اسی لیے مغربی اقدار و تہذیب کی دھجیاں اُڑاتے تھے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد جو ظلم و جبر فرنگی حکومت نے ہندوستان کی رعایا اور خاص طور پر مسلمانوں پر روا رکھا وہ یقیناً اس دور میں بھلایا نہیں جا سکتا تھا۔ حالی بھی اسی لیے اودھ پنچ کی ملامت کا ہدف بنے اور میدانِ پانی پت کی طرح پائمال کیے جاتے رہے۔ اسی طرح داغ دہلوی اور ان کی شاعری پر ایسے چٹ پٹے اعتراض کیے کہ پڑھنے والوں کی باچھیں کھل گئیں اور یہ ہنگامہ مہینوں گرم رہا۔ اسی

طرح ''گلزارِ نسیم'' کا معرکہ تو ایسا گرم ہوا کہ سارے ہندوستان کی نظریں اس پر جم گئیں۔ یہ معرکہ بھی انشاء مصحفی اور ''برہانِ قاطع'' کے معرکوں کی طرح تاریخِ ادب کا حصہ ہے۔ جس پر ہم جلد سوم میں مثنوی ''گلزار نسیم'' کے ذیل میں لکھ آئے ہیں۔

''اودھ پنچ'' کی نثر نے طنز و ظرافت نویسی کو ایک اپنا لہجہ دے کر طنز و ظرافت کی روایت کو مستحکم کیا۔ اسی ہفت روزہ اخبار سے یہ لہجہ اور عبارت کا بیانیہ انداز عام ہوا اور طنز و ظرافت ایک صنفِ ادب کے طور پر قائم ہوگئی۔ یاد رہے کہ یہ رنگِ عبارت ہجو یہ رنگ کی شاعری اور نثر سے الگ اور مختلف چیز ہے۔ سجاد حسین اور اس کے لکھنے والوں کی تحریریں پڑھیے تو اندازہ ہوگا کہ فکاہیہ اسلوب و لہجہ انفرادیت کے ساتھ نمایاں ہو رہا ہے اور آنے والے مزاح نگاروں کے لیے راستہ کھول رہا ہے۔ بیسویں صدی کے اردو اخبارات میں طنزیہ و مزاحیہ کالم اسی لیے ہر اخبار کا ایک حصہ بن گیا تھا۔ یہ بات واضح رہے کہ طنز و مزاح کوئی آسان کام نہیں ہے۔ یہ ایک مشکل فن ہے جس کے لیے مخصوص تخلیقی مزاج کی ضرورت ہوتی ہے۔ اودھ پنچ سے طنز و مزاح کی نثر کا ایک نیا روپ سامنے آتا ہے جس پر نہ صرف انگریزی مزاح و ظرافت کا اثر ہے بلکہ منشی سجاد حسین کے علاوہ اودھ پنچ کے دوسرے لکھنے والوں، جن میں سید محمد آزاد، اکبر الہ آبادی، ستم ظریف، جوالا پرشاد برق، تربھون ناتھ ہجر، رتن ناتھ سرشار احمد علی شوق وغیرہ کے نام بھی نمایاں و ممتاز ہیں، ان سب لکھنے والوں کی تحریروں سے یہ مخصوص رنگ نثر انفرادیت کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ اس اخبار سے آزادیٔ اظہار اور جرأت و بے باکی کے عناصر اردو تحریروں کا جزو بن جاتے ہیں۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ''اردو اخبار نویسی کی تاریخ میں ''اودھ پنچ'' اور ''ہندوستانی'' پہلے دو اخبار ہیں جنھوں نے اخبار کو محض تجارت کا ذریعہ نہ سمجھا بلکہ مغربی اصولوں پر اخبار نویسی کی شان پیدا کی اور اپنا مسلک قائم کیا...... ظرافت کے اعتبار سے یہ (اودھ پنچ) اپنے رنگ کا پہلا پرچہ تھا'' [۱۰] چکبست نے مزید لکھا ہے کہ ''اودھ پنچ کے ظریفوں کی شوخ و طرار طبیعت کا رنگ دوسرا ہے۔ ان کے قلم سے پھبتیاں اس طرح نکلتی ہیں جیسے کمان سے تیر۔ جو مظلوم ان تیروں کا نشانہ ہوتا ہے وہ روتا ہے اور دیکھنے والے اس کی بے کسی پر ہنستے ہیں۔ ان کے فقرے دل میں ہلکی سی چٹکی نہیں لیتے بلکہ نشتر کی طرح تیر جاتے ہیں۔ ان کا ہنسنا غالب کی زیرِ لب مسکراہٹ سے الگ ہے۔ یہ خود بھی بے تکلفی سے قہقہے لگاتے ہیں اور دوسروں کو بھی قہقہے لگانے پر مجبور کرتے ہیں۔ اکثر طبیعت کی شوخی اور بے تکلفی درجۂ اعتدال سے گذر جاتی ہے اور ان کے قلم سے بے تحاشا ایسے فقرے نکل جاتے ہیں جن کو دیکھ کر مذاقِ سلیم کو آنکھیں بند کر لینا پڑتی ہیں'' [۱۱]۔

یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو ناول نگاری میں اودھ پنچ نے کیا حصہ لیا۔ اس کے مضامین دیکھے جائیں تو ان میں وہی مواد موجود ہے جو ناولوں میں ہونا چاہیے۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ''اودھ پنچ'' کے مضامین کا دائرہ بہت وسیع تھا۔ دنیا کا کوئی مسئلہ ایسا نہ تھا جو اودھ پنچ کے ظریفوں کی گل کاری سے خالی رہتا ہو،

اس کے علاوہ لکھنؤ کے طرزِ معاشرت کی پرمذاق اور دلکش تصویروں سے اس کے صفحے اکثر رنگین نظر آتے تھے۔ محرم چہلم عید، شب برات، ہولی دیوالی، بسنت کے جلسے، عیش باغ کے میلے، رقص و سرود کی محفلیں، مشاعرے، عدالت کی روبکاریاں، مرغ بازی، بٹیر بازی کے ہنگامے، الیکشن کے معرکے ایسے مشغلے تھے جو ہمیشہ اودھ پنچ کے ظریفوں کی نظر میں رہتے تھے"۔

یہ دیکھ کر خیال ہوتا ہے کہ اردو ناول کے ارتقا میں اودھ پنچ کو بھی وہی مقام دیا جائے جو انگریزی ناول کے ارتقا میں اسپیکٹیٹر کو دیا جاتا ہے۔ یہاں بھی ناول کا سارا مواد موجود ہے کمی صرف یہ ہے کہ وہ کسی قصے کی تشکیل کے تحت نہیں لایا گیا ہے مگر اردو ناول کو شرر نے اسی کے ساتھ ساتھ شروع کر دیا تھا اور سرشار کا فسانۂ آزاد بھی اسی کے ساتھ ساتھ ''اودھ اخبار'' میں شائع ہوتا ہے۔ پھر اس کے لکھنے والوں میں اور خود مدیر منشی سجاد حسین نے بھی حاجی بغلول ایسی تصنیف پیش کی جو ناول کے مزاج اور رنگ ڈھنگ سے بہت قریب آجاتی ہے۔ سجاد حسین نے سات ناول لکھے جن کے نام آئندہ صفحات میں آئیں گے۔ اس لیے تاریخ اور ناول کے ارتقا کے لحاظ سے اودھ پنچ اردو ادب میں ناول سے اس طرح پہلے آتا ہے جیسے اسپیکٹیٹر انگریزی ناول سے پہلے آتا ہے مگر یہ بات ظاہر اور واضح ہے کہ اس سے ناول تک محض ایک جست کا سوال تھا۔ سرشار جن کا مقام اردو ناول کے ارتقا میں اہم ہے، اودھ پنچ سے متعلق تھے۔ چکبست نے بھی اسی طرح اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''سرشار مرحوم ابتدا میں اودھ پنچ کے نامہ نگار تھے اور اس کے گہوارہ کے گرد بیٹھنے والوں میں تھے۔ جس رنگ کا اودھ پنچ عاشق تھا اس رنگ میں وہ (سرشار) بھی ڈوبے ہوئے تھے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ زمانہ کے جس انقلاب نے دنیا کو اودھ پنچ کی صورت دکھائی اس نے سرشار کی طبیعت کو بھی پیدا کیا۔ اودھ پنچ کے ایک سال کے بعد فسانۂ آزاد کا سلسلہ شروع ہوا۔ یہ محض اتفاق تھا کہ اودھ اخبار کے ایڈیٹر ہونے کی وجہ سے سرشار نے یہ سلسلہ اس اخبار (اودھ اخبار) میں شروع کیا ورنہ فسانۂ آزاد کا دریا بھی اودھ پنچ ہی کے سرچشمے سے جاری ہوتا کیوں کہ دونوں کا مذاق تحریر یکساں ہے اور دونوں ایک ہی باغ کے دو پھول معلوم ہوتے ہیں"۔

اصل بات یہ ہے کہ جو چیزیں یورپ میں درجہ بدرجہ زمانے کے ساتھ ارتقا کر کے وجود میں آئیں وہ ہمیں (یعنی اردو والوں کو) ایک دم سے مل گئیں اور ہم ان کے ہر درجہ سے الگ الگ مگر ایک ساتھ فائدہ اٹھاتے رہے۔ چنانچہ اودھ پنچ کے مضامین اور ناول نگاری ہمارے ہاں ایک ہی وقت میں رائج رہے اور ایک دوسرے کو متاثر کرتے رہے اور اردو کے اہلِ ادب کو اودھ پنچ سے ناول نگاری پر آجانے میں کوئی خاص وقت نہیں لگا۔

''اودھ پنچ'' نے اردو نثر اور اپنے طرزِ ادا کو عام بول چال کی زبان سے، ''فسانۂ عجائب'' کی عبارت آرائی کے برخلاف، قریب رکھا اور زبان بیان کو ایک نیا راستہ دکھایا۔ اس اخبار میں لکھنؤ کی ٹکسالی زبان استعمال میں آتی ہے لیکن یہ عام بول چال کی زبان کی سطح پر رہتی ہے اور یہ اس اسلوبِ بیان کا وہ پہلو ہے جو اودھ پنچ کی دین ہے۔ زندہ دلی اس بیان کے لہجہ میں دلکش رنگ پیدا کرتی ہے۔ اس اعتبار سے بھی یہ اخبار

تاریخ ساز اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی نثر کا اظہار جدید ادبی نثر سے مماثل و قریب ہے اور اس کے موضوعات چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی اور اس کے مسائل سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس طرح ہر مسئلہ اس نثر کے طرز بیان کا موضوع بن جاتا ہے۔ اور اسی لیے اپنے نثری اسلوب اور موضوعات کے تنوع کے باعث مقبول تھا۔ منشی سجاد حسین نہ صرف اودھ پنچ کے بانی اور مدیر تھے بلکہ خود بھی ہر پرچہ میں اپنی تحریروں سے اپنے قارئین کو آسودہ کرتے تھے۔

اکبرالہ آبادی نے اپنی ایک نظم میں ''اودھ پنچ'' کے بارے میں اپنے تاثرات یکجا کردیے ہیں لکھتے ہیں:

اے فخر دہ زبان اردو — دے اوج دہِ نشان اردو
رنگینی میں غیرت گلستاں — شوخی میں حریفِ برقِ تاباں
کیا خوب ہے نسخۂ اودھ پنچ — محبوب ہے نسخۂ اودھ پنچ
دن رات یہی ہیں اب توجہ چے — پرچاتے ہیں دل کو اس کے پرچے
ہے خلقِ خدا قتیل اس کی — حاسد کا حسد دلیل اس کی

اس پرچے میں ہر تحریر کو مزاح و ظرافت کے رنگ میں رنگنے کی شعوری طور پر کوشش کی جاتی تھی خواہ وہ اداریہ ہو یا کسی خبر پر تبصرہ ہو۔ ساتھ ہی کارٹرن سے بھی قارئین کو لطف لینے کا سامان کیا جاتا تھا۔ اودھ پنچ کا انداز نظر، آزادیٔ اظہار کے ساتھ، مشرقی اقدار و تہذیب کا فروغ تھا اور یہی زاویۂ نظر اکبرالہ آبادی کی شاعری میں ملتا ہے۔ آیئے اب ہم اودھ پنچ کے ساتھ اس کو ممتاز و معروف لکھنے والوں سے بھی متعارف ہوتے چلیں۔ ان ناموں میں سب سے پہلا نام خود اودھ پنچ کے بانی، مالک و مدیر سید سجاد حسین کا آتا ہے جو نہ صرف پینتیس چھتیس سال تک اسے باقاعدگی سے شائع کرتے رہے بلکہ اس کے لیے مسلسل لکھتے بھی رہے۔ ان کا قلم نہ صرف رواں بلکہ ثروت مند اور زرخیز بھی تھا۔ سجاد حسین نے کئی مضامین لکھے۔

منشی سید سجاد حسین (۱۸۵۶ء-۱۹۱۵ء) ضلع لکھنؤ کے قصبے کاکوری کے ایک معزز گھرانے میں پیدا ہوئے۔ ۱۸۷۳ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ کیننگ کالج لکھنؤ میں ایف اے میں داخلہ لیا لیکن اسے پورا نہ کر سکے۔ کچھ عرصے انگریزوں کو اردو پڑھاتے رہے لیکن جلد ہی اس کام سے ان کا جی اُچاٹ ہو گیا اور محفوظ علی بدایونی کے مشورہ سے صحافت کا پیشہ اختیار کرلیا۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ۱۶ر جنوری ۱۸۷۷ء اودھ پنچ کا پہلا شمارہ شائع کیا۔ یہی اخبار ان کی زندگی کا اصل کارنامہ ہے اور اسی اخبار کے حوالے سے ان کا اور ان کے اخبار ''اودھ پنچ'' کا نام آج تک ہمارے شعور میں محفوظ ہے۔

سید سجاد حسین کے والد سید منصور علی انگریزی سرکار میں ڈپٹی کلکٹری کے عہدے پر فائز تھے اور پنشن کے بعد حیدرآباد دکن میں ایک عرصہ تک سول جج رہے۔ والد کی نگہداشت کے ساتھ سجاد حسین کے ماموں فدا حسین وکیل نے ان کی تربیت پر خاص توجہ دی۔ فدا حسین ایک عرصے تک حیدرآباد دکن میں چیف جسٹس رہے

وہ مستقل مزاج ہنس مکھ اور دلچسپ انسان تھے۔ ان کے قریبی رشتے دار پروفیسر سراج احمد علوی کاکوروی نے بتایا کہ وہ ایک ایسے خاندان کے چشم و چراغ تھے جہاں علم و ادب کا چرچا عام تھا۔ پورے خاندان میں شاید ہی کوئی شخص ایسا ہو جو زیورِ علم سے آراستہ نہ ہو۔ جرأت، بے باکی اور دکھوں کا مردانہ وار مقابلہ کرنا ان کے مزاج کا حصہ تھا۔ وہ ان معنی میں قدامت پرست تھے کہ اپنی تہذیب کو مغربی تہذیب سے زیادہ مفید سمجھتے تھے اور ساتھ ہی انگریزوں اور ان کی حکمت عملیوں کے بھی ایسے مخالف تھے کہ طنز و مزاح کے تیروں سے ان کو اور ان کی حکمت عملیوں کو چھلنی کر دیتے تھے۔ طنز و مزاح کے سہارے وہ بات کو ایسے کہتے تھے کہ بات دوسروں تک پہنچ بھی جائے اور پریس ایکٹ کی گرفت میں بھی نہ آسکے۔ یہ وہ مشکل کام تھا جسے مثالی طریقے سے انھوں نے اپنے اخبار میں نبھایا۔ اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب پنڈت کشن پرشاد کول نے ''گلدستۂ پنچ'' کے نام سے اودھ پنچ میں چھپے ہوئے مضامین کا انتخاب مرتب اور دو ہزار کی تعداد میں شائع کیا تو بہت سے مطبوعہ مضامین اس لیے چھوڑ دیے، جیسا کہ انھوں نے ''التماس'' کے ذیل میں لکھا ہے، کہ ''بعض نہایت اعلیٰ درجے کے مضامین اس وجہ سے شامل نہ کیے جا سکے کہ خوف تھا کہ ان کی آزاد خیالی اور بے باکانہ طرز تحریر ممکن ہے کہ پریس ایکٹ کے طبع گرامی کے لیے بار خاطر ہو'' [۱۲]۔ پنچ کا نام پہلی مرتبہ اودھ پنچ کے ساتھ استعمال میں آیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ملک کے متعدد اخبارات نے پنچ کے انگریزی لفظ کو اپنے اخباروں کے نام کا جزو بنا دیا۔ ۱۸۸۷ء میں وہ انڈین نیشنل کانگریس میں شامل ہوئے اور ساری عمر اس سے وابستہ رہے۔ ہر اخبار کے لیے ضروری ہے کہ اس کے لیے مستقل لکھنے والوں کا ایک گروہ ساتھ ہو۔ منشی سید سجاد حسین نے جلد ہی ایسے لوگ تلاش کر لیے جو دل لگا کر اودھ پنچ کے لیے لکھتے تھے اور جن میں مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، پنڈت تربھون ناتھ ہجر، بابو جوالا پرشاد برق، احمد علی شوق، نواب سید محمد آزاد اور اکبر حسین اکبرالہ آبادی وغیرہ کے نام نمایاں و ممتاز ہیں۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ان سب لکھنے والوں میں منشی سجاد حسین کا طرز تحریر سب سے الگ ہے۔ مضمون کیا ہیں چھوٹے چھوٹے چٹکلوں اور لطیفوں کے ذخیرے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ پڑھنے والا مصنف سے گفتگو کر رہا ہے۔ عبارت اکثر مختلف علوم و فنون کے پے چیدہ استعاروں سے گراں بار نظر آتی ہے مگر بیان کی تازگی کی وجہ سے پڑھنے والے کا جی نہیں گھبراتا'' [۱۳] چکبست نے لکھا کہ 'اودھ پنچ کی محفل انھیں پرمذاق اور نورانی طبیعتوں سے آراستہ تھی اور اب بھی اگر کوئی شخص اردو زبان حاصل کرنا چاہے تو اودھ پنچ کے ٹوٹے کھنڈروں کی زیارت اس کے لیے ضروری ہے۔ اودھ پنچ کے مضامین کا دائرہ بہت وسیع تھا۔ دنیا کا کوئی مسئلہ ایسا نہ تھا جو اودھ پنچ کے ظریفوں کی گل کاری سے خالی رہتا ہو۔ اس کے علاوہ لکھنؤ کے طرز معاشرت کی پُر مذاق اور دل کش تصویروں سے اس کے صفحے اکثر رنگین نظر آتے ہیں۔ محرم، چہلم، عید، شب برات، ہولی، دوالی، بسنت کے جلسے عیش باغ کے میلے، رقص و سرود کی محفلیں، مشاعرے، عدالت کی روبکاریاں، مرغ بازی، بٹیر بازی کے ہنگامے، الیکشن کے معرکے ایسے مشغلے تھے جو ہمیشہ اودھ پنچ کے ظریفوں کی نظر میں رہتے تھے اور ان

کی طبیعتوں کے لیے تازیانہ کا کام دیتے تھے۔ ساقی نامے، برہے، بارہ ماسے، دوہے ٹھمریاں، غزلیں، رباعیاں وغیرہ نظم کرنے میں اس کے اکثر نامہ نگار خاص ملکہ رکھتے تھے۔ منشی سجاد حسین ہر ہفتے ایک چھوٹا سا مضمون ''لوکل علیہ الرحمۃ'' کے عنوان سے لکھتے تھے جس میں اکثر موسم کی تبدیلیاں اپنے ظریفانہ رنگ میں دکھائی جاتی تھیں کہ پڑھنے والا ہنستے ہنستے لوٹ جائے'' [۱۴]۔

سرسید کو ''پیر نیچر'' کا خطاب منشی سید سجاد حسین ہی کا تحفہ ہے۔ وہ نول کشور پریس کے اخبار اودھ کو ''بنیا اخبار'' کہتے تھے۔ منشی سجاد حسین کا مزاج، جیسا کہ چکبست نے لکھا ہے، عجب صفات کا مجموعہ تھا۔ خلقی ذہانت وطباعی کے علاوہ زندہ دلی ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ مصیبت وتکلیف کے زمانہ میں بھی کبھی کسی نے ان کے چہرے پر سوائے مسکراہٹ کے افسردگی کی شکن نہ دیکھی۔ بیماری کے زمانہ میں اگر کوئی مزاج پوچھتا تھا تو کہتے تھے کہ زندگی کا عارضہ ہے اور اپنی تکلیفوں کا حال اس طرح بیان کرتے تھے کہ سننے والے کو ہنسی آجاتی تھی۔ دوا وعلاج سے مایوس ہو چکے تھے مگر کہتے تھے کہ یہ سلسلہ محض اس لیے جاری رکھا ہے کہ باضابطہ موت ہو۔ بلا علاج مرنے کو بے ضابطہ مرنا کہتے تھے۔ اس زندہ دلی کے ساتھ تنگ نظری اور تعصب سے کوسوں دور رہتے تھے'' [۱۵]۔

آخری زمانے میں بیماری نے ان کو اس طرح ڈھا دیا تھا کہ وہ نہ بول سکتے تھے اور نہ کانپتے ہاتھوں سے لکھ سکتے تھے۔ ۱۹۰۱ء میں پہلی مرتبہ فالج گرا لیکن چند ماہ بیمار رہ کر اچھے ہو گئے۔ ۱۹۰۴ء میں پھر فالج گرا اور ہمیشہ کے لیے انھیں معذور کر گیا۔ بولنے کی قوت کم وبیش ختم ہو گئی تھی۔ جو اوں آں کرتے تھے وہ سمجھ سے باہر تھی۔ رفتہ رفتہ ایسی صورت حال بگڑی کہ ۱۹۱۲ء میں اودھ پنچ کو بند کرنا پڑا۔ آخری دنوں میں وہ مالی اعتبار سے بھی ٹوٹ گئے تھے۔ زندہ تھے مگر مُردوں سے بدتر۔ اسی حالت انتظار میں ۲۲ رجنوری ۱۹۱۵ء کو وفات پائی۔

منشی سجاد حسین نے اودھ پنچ کے سینکڑوں مضامین اور تحریروں کے علاوہ سات ناول بھی تحریر کیے جو مقبول ہوئے۔ ان میں سے چھ طبع زاد ہیں اور ایک ترجمہ ہے۔ ان ناولوں میں حاجی بغلول ان کا شاہکار ہے۔

(۱) ''سرگزشت حاجی بغلول'' ارسطو کے فرضی نام سے قسط وار اودھ پنچ میں شائع ہوا۔ اس کی پہلی قسط ۲ر جنوری ۱۸۹۶ء کو اور آخری قسط ۲۴ ر دسمبر ۱۸۹۶ء کو شائع ہوئی۔ یہ کرداری ناول ہے۔ اس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

(۲) ''احمق الذین'' یہ بھی کرداری ناول ہے جس میں بھولے نواب عرف احمق الذین حیدر آبادی مرکزی کردار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔

(۳) ''پیاری دنیا یعنی افسانہ گیتی بیگم وطالب'' ۱۹۰۸ء میں یہ ناول بھی قسط وار اودھ پنچ میں شائع ہوا اور اسی سال کتابی صورت میں بھی شائع ہوا۔

(۴) ''طرحدار لونڈی'' یا آستین کا سانپ ڈرامائی ناول لکھنے کی کوشش ہے۔

(۵) ''میٹھی چھری'' یہ ناول ۱۹۰۰ء میں شائع ہوا۔

(۶) ''کایا پلٹ'' ۴ر جولائی ۱۸۹۵ء سے قسط وار اودھ پنچ میں شائع ہونا شروع ہوا اور دسمبر ۱۸۹۵ء میں مکمل ہوا۔

(۷) ''دھوکا یا طلسمی دنیا'' یہ رینالڈ کے انگریزی زبان میں لکھے ہوئے ناول کا آزاد ترجمہ ہے۔

ایک اور تصنیف ''حیات شیخ چلی'' بھی سجاد حسین سے منسوب کی جاتی ہے لیکن فی الحقیقت یہ سجاد حسین انجم کسمنڈوی کی تصنیف ہے جس کا اشتہار ۲۷ر فروری ۱۹۰۲ء کے اودھ پنچ کے پہلے صفحے پر بھی شائع ہوا تھا[۱۶]۔

اردو زبان میں طنز و مزاح کی باقاعدہ روایت اودھ پنچ سے ہی شروع ہوتی ہے اور جس میں سجاد حسین کے ساتھ اس کے دوسرے طنز و مزاح لکھنے والے بھی شامل ہیں۔ اودھ پنچ ایک پیڑ کے تنے کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کے لکھنے والے اس کی چھوٹی بڑی شاخیں ہیں۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں اردو میں ہجو کی روایت تو موجود تھی جس کے سب سے بڑے واہم نمائندے جعفر زٹلی تھے اور جنھوں نے نثر میں بھی ایسی طبع آزمائی کی کہ جب بھی طنز و مزاح والی نثر لکھی جائے گی زٹلی کی نثری تحریریں نمونہ بن کر سامنے آئیں گی۔ سجاد حسین کی نثر پر بھی جعفر زٹلی کی نثر کا واضح اثر موجود ہے مثلاً ان کا مضمون ''انڈے بچے والی چیل چلہار'' ہی پڑھیے تو یہ اثر واضح طور پر نظر آئے گا:

> ''اپنے انٹی بھائیوں سے کچھ بعید نہ سمجھیے کہ کنجروں کی طرح مع متعلقین جلسے میں آموجود ہوں کیا معنی کہ جب اعزا و اقربا اور احباب کے علاوہ مخصوص متعلقین کو بھی آپ نے یاد فرمایا اور یہ بھی غالباً المشتہر خمسہ یعنی (۱) خان بہادر نظیر حسن خان صاحب حکیم (۲) نواب آغن صاحب (۳) مرزا عباس علی خان صاحب سکریٹری (۴) حکیم محمد رضا خان بہادر (۵) شیخ علی عباس صاحب وکیل جانتے ہوں گے کہ متعلقین بی گھر بسی یعنی گھر کے لوگوں یعنی لڑکوں کی والدہ یعنی اے جی یعنی بیگم خانم صاحبہ یعنی جورو جی یعنی زوجۂ معظمہ طال اللہ یا نچا وآنچل اللذ و مہا علی رؤس الشوہرین الی یوم الوفات بل بعد الممات کو کہتے ہیں تو ان ذات شریف کے اُٹھ کھڑے ہونے میں کوئی کسر باقی نہیں رہی''[۱۷]۔

سجاد حسین کی متعدد تحریریں مختلف فرضی ناموں سے بھی اودھ پنچ میں شائع ہوئیں جن کی نشان دہی ڈاکٹر مصباح الحسن قیصر نے اپنی تصنیف ''طنز و ظرافت اور منشی سجاد حسین'' میں کی ہے اور جن میں ارسطو، نیاز مند قدیم، نظر باز، صلاح کار مدیر، دیوالیہ، اللہ کا بندہ، بگڑے دل، کوئی ہوگا اور راقم وغیرہ کے فرضی نام شامل ہیں۔

اسی طرح اپنے حریفوں کو طرح طرح کے خطابات سے نوازتے ہیں اور اس عمل سے بھی مزاح پیدا کرتے ہیں جس میں طنز کا پہلو بھی مزاح سے ایک جان ہو کر لطف دیتا ہے۔ مثلاً ''گلزار نسیم'' کے تعلق سے جو معرکہ شرر و چکبست کے درمیان ہوا تھا منشی سجاد حسین بھی اس میں شامل تھے۔ اس معرکہ میں وہ عبدالحلیم شرر کے

مخالفین کی صف میں کھڑے تھے۔ سال نو کے موقع پر جیسے حکومت برطانیہ اپنے وفاداروں کو خطابات سے نوازتی تھی اسی طرح سجاد حسین نے اودھ پنچ کی عدالت سے یہ خطابات شرر کو دیے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ

"کیا افسوس کا مقام ہے کہ ہمارے شرر صاحب جو کہ اپنے تئیں ہر فن میں کامل اور ہر کمال میں مرد یک فن لکھواتے ہیں اب تک خطابات سے محروم رہے اور کسی قسم کے اعزاز کا "طوق زریں" آپ کی کوتہ گردن میں نہ ڈالا گیا اس کمی کو پورا کرنے کے لیے اودھ پنچ کی سرکار سے شرر صاحب کو سال نو کی تہنیت میں ذیل کا اعزاز بخشا جاتا ہے۔ چونکہ آپ کی خدمات اور کمالات گوناگوں ہیں لہٰذا ایک خطاب سے آپ کی تشفی نہیں ہو سکتی تھی اسی خیال سے متعدد پیرایوں میں آپ کے سر پر اعزاز کا چوتالا بجایا جاتا ہے:

(الف) پہلی جنوری ۱۹۰۶ء سے آپ کو ذیل کے خطابات عطا ہوتے ہیں یعنی "فعلۃ العلماء، فصیح الکرسی، ٹینی النیچر، خفاش الملک، طبلہ نواز جنگ، نائٹ کمانڈر آف دی آرڈر آف پردۂ عصمت"۔ ثانیاً یہ کہ اکیس ضرب گوز آپ کی سلامی لے گی" [۱۸]

اس کے بعد سارے خطابات کی غرض و غایت کو بیان کیا ہے جو آج بھی دلچسپ ہے اور اس دور میں جب یہ مضمون لکھا اور یہ خطابات عطا کیے گئے تھے یقیناً قارئینِ اودھ پنچ نے ان سے اور زیادہ لطف اُٹھایا ہوگا۔

"اودھ پنچ" کے لکھنے والوں میں سب سے اہم اس کے ایڈیٹر منشی سجاد حسین ہیں۔ وہ طرح طرح کی چیزیں لکھتے تھے جس کا اندازہ ان مضامین سے بھی لگایا جا سکتا ہے جو "کھلے خط سربستہ مضامین" کے ذیل میں اودھ پنچ کے لیے سجاد حسین نے تحریر کیے۔ ان میں القاب ہی سے وہ مزاح پیدا کیا جاتا ہے جو منشی سجاد حسین اور ان کے اخبار "اودھ پنچ" کا اندازِ مزاح تھا۔ مثلاً یہ چند سطریں پڑھیے:

"مولوی گلیڈ اسٹن صاحب طول عمرہٗ۔ دعائے خیر نصیبِ شاباد۔ ایسے زمانے میں جب کہ چاروں طرف سے ہوائے شر و فساد ہر ملک سے مسموم بغض و عناد کے جھونکے آرہے ہیں، تمہارے حق میں اس سے بڑھ کر مناسب دنیا میں شاید ہی کوئی اور دعا ہو گی" [۱۹]۔

آگے بڑھتے ہیں تو یہی تیور اور چست فقروں کی بارش اس انداز کو مزاحیہ بنا دیتی ہے یہی فقرے منشی سجاد حسین کے طرزِ مزاح کو دلچسپ اور نئی اعتبار سے پراثر بنا دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"تم غالباً واقف ہو گے اور اگر نہیں تو اب کان پھٹ پھٹا کر سن لو کہ یہ تمہارا بوڑھا خرانٹ تجربہ کار، زمانہ دیدہ، فلسفی، حکیم، مورخ پولیٹیشن اور خدا جانے کیا کیا دوست، ایسا تاریک خیال اور نامنصف نہیں کہ محض ضد، ہٹ دھرمی، استبداد سے کسی معاملے میں اک طرفہ رائے قائم کرے اور اس کے دوسرے پہلو کی طرف سے عمداً اور ارادۃً اپنی دوربین اور باریک بین آنکھیں بند کر لے۔ آج کل ہزاروں دوست ہیں تو لاکھوں تمہارے دشمن۔ دس

اچھا کہتے ہیں تو بیس برا بھی۔ مگر یہ سب ہوا کے رُخ اپنا جہازِ رائے چلاتے، انصاف کا انجن ہرگز کام میں نہیں لاتے لیکن یہ تمہارا اور اپنی ملکہ معظمہ کا سچا، بے میل، پکا، سولہ آنے ڈبل، دوست، خیر خواہ، جان نثار: اودھ پنچ ان عیوب سے ایسا دور ہے جیسا روس ایمان یا ہندوستان نمک حرامی سے۔ یہ مصلحتِ وقت، دسترس انجام کار، سب باتوں پر غور کرتا اور تمہاری ذمہ داریوں، فرائضِ منصبی، مشکلاتِ عہدہ کو خوب جانتا بوجھتا ہے۔ بے شک تم کو چند آدمیوں نے بنالیا ہے مگر واضح رہے کہ دو صورتوں میں بنایا جاتا ہے۔ اول جب واقعی اس میں صفت بنائے جانے کی پائی جاتی ہو اور کھلی باز اپنے ڈھب کا اُسے پاتے ہوں......
مگر اس میں بھی کلام نہیں کہ تم بن گئے اور خوب بن گئے۔ بخت و اتفاق کو کوئی ڈزائیلی روک سکتا ہے نہ گلیڈ اسٹن مگر اب تو بدنامی کا ٹوکرا تمہارے ہی سر ہے اور سچ بھی یہ ہے کہ اس کے مستحق بھی تم ہی ہو۔ میں نے تمہاری فارن پالیسی کبھی لائقِ ستائش نہیں پائی۔ رفاہ و فلاح، آرائش و زیبائش، ظاہری ٹیم ٹام، اور پری لیس پوت کے واسطے تمہاری ذات مخصوص ہے مگر اس کے لوازم اور مصالحوں کی فراہمی اور ترکیب سے تم ایسے محروم جیسے ہندوستانی جودت سے، تم پولیٹیکل دسترخوان کے اچھے خانساماں اور ہوشیار خدمت گار ہو۔ پکا پکایا کھانا۔ تیار ہانڈی تم خوبی سے چن سکتے ہو مگر ہانڈی پکانے اور چیز طیار کرنے کے نام سے خاک دھول بکائن کے پھول۔ تم نہیں جانتے کہ طرح طرح کے کھانوں کے واسطے کون کون مصالحہ کیوں کر پیسا اور ترکیب دیا جاتا ہے۔ کبابوں میں کس چیز سے گلاوٹ آتی ہے۔ پلاؤ کو دم کیسے دیتے ہیں۔ فارن پالیسی کا مزعفر اور متنجن کیوں کر خوش گوار چاشنی پیدا کرتا ہے۔ کہتے ہیں جو کوئی چمچو ندر مار ڈالتا ہے اس کے ہاتھ سے لذت جاتی رہتی ہے۔ شاید ایسا ہی ہوا ہو ......" [۴۰]

یہ مذاق آج کے لحاظ سے از کار رفتہ ہو گیا ہے اور اس میں اکثر فقرے اور محاورے ایسے ہیں جو رائج الوقت نہیں ہیں اور اسی لیے اس مزاح سے ہم آج اس طرح لطف اندوز نہیں ہوتے جس طرح سجاد حسین کے دور کے پڑھنے والے لطف اندوز ہوتے ہوں گے۔ مثلاً یہ جملہ دیکھیے:

"سرحد کا جھگڑا کچھ تمہیں کو بیم ورجا میں نہیں رکھتا، سارے ہندوستان اور انگلستان اور افغانستان میں بکر کود مچاتا پھرتا ہے"۔

بکر کود کا فقرہ یہاں مزاح کے زاویۂ نظر سے خاص اہمیت رکھتا ہے لیکن اب اس کا عام چلن باقی نہیں رہا۔ اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ مزاح اپنے دور میں محصور ہے اور آج ہمارے اندر گدگدی پیدا نہیں کرتا اور آج ہم اس سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ مزاح کے ساتھ یہ ایک حقیقت ہے کہ مزاح ہمیشہ وقتی ہوتا ہے اور آج

تک کوئی ایسا مزاح نگار سامنے نہیں آیا جو ہر دور اور ہر وقت کے لیے کلاسیک کا درجہ رکھتا ہو۔ پھر اودھ پنچ میں شائع ہونے والی مزاحیہ تحریریں اس دور کی خبروں اور واقعات پر مبنی ہیں اور یہ خبریں یا واقعات ایسے ہیں کہ جن سے ہم آج پوری طرح مانوس نہیں ہیں۔ جب کہ اس مزاح سے لطف اُٹھانے کے لیے اس دور کے ان گرما گرم موضوعات کو جاننا ضروری ہے۔ جو اس دور میں خاص اہمیت رکھتے تھے۔ آج ان کا یہ مزاحیہ رنگ اُڑ گیا ہے اور اسی لیے اب یہ عبارت وہ کام نہیں کرتی جس مزاحیہ مقصد کو حاصل کرنے کے لیے یہ لکھی گئی تھی۔ ان کو آج پڑھنے سے زیادہ سے زیادہ یہ بات سامنے آتی تھی کہ ان لکھنے والوں کا طرزِ فکر رجعت پسندانہ تھا۔ منشی سجاد حسین بھی نئی تہذیب کے سخت مخالف تھے اور اسی لیے ہر نئی چیز پر، ہر نئی قدر پر پھبتیاں کستے تھے جو اس وقت لطف و مزاح پیدا کرتی تھیں مگر آج بے معنی ہیں۔ ان پھبتیوں سے سجاد حسین کی زندہ دلی کا اندازہ ضرور لگایا جا سکتا ہے ۔سید سجاد حسین ایک طرف علی گڑھ تحریک کے پہلے ہی دن سے مخالف تھے اور ساتھ ہی قدامت پرستی کے قائل اور مغربی تہذیب کے دشمن تھے۔ لیکن اس کے باوجود یہ ضرور کہا جائے گا کہ انھوں نے اردو ادب و صحافت میں مزاحیہ رنگ کا اضافہ کیا اور آنے والی نسلوں کے لیے مزاح کا راستہ کھول دیا۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ انگریزی تہذیب کی مخالفت کے باوجود اودھ پنچ اور اس کے لکھنے والے انگریزی صحافت ہی کے خوشہ چیں تھے۔ اودھ پنچ کے نام سے لے کر انگریزی صحافت کے دوسرے طریقوں کو بھی انھوں نے اپنایا مثلاً کارٹونوں کا اضافہ یا سیریل کا طریقہ جس میں ایک مخصوص فرضی کردار کی زندگی کو مختلف حالات میں دکھا کر لطف و مزاح پیدا کیا جاتا تھا۔ یہی کام منشی سجاد حسین نے اپنے اخبار اودھ پنچ اور اپنے ناولوں میں کیا۔ ان ناولوں میں احمق الذین، طرح دار لونڈی اور حاجی بغلول وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

ان سب ناولوں میں منشی سجاد حسین کا حاجی بغلول سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی ترتیب و تکنیک اسی طرح اور اسی انداز کی ہے جس پر Cervantes کے Dan Qaikhets سے لے کر ڈیکنس کے پِک وِک پیپرز (Pickwick Papers) تک کے تمام مزاحیہ کرداری ناول لکھے گئے۔ حاجی بغلول اور حرفہ ریوڑی کو بھی اسی طرح مختلف صورتوں اور موقع و محل میں دکھا کر مزاح پیدا کیا گیا ہے۔ انگریزی اور یورپی ناولوں میں دونوں کردار ایک ساتھ دکھائے جاتے ہیں لیکن حاجی بغلول میں سجاد حسین نے کبھی کبھی ایسا ضرور کیا ہے ورنہ عام طور پر دونوں کرداروں کو وہ الگ الگ ہی رکھتے ہیں عینیت و مادیت کا وہ تضاد جو یورپ کے ناولوں میں اس قسم کے دو کردار ایک ساتھ دکھائے جاتے ہیں منشی سجاد حسین وہاں تک تو نہ پہنچ سکے لیکن یہ حقیقت ہے کہ حاجی بغلول کو، ان کی ''بغلولیت'' کے ساتھ، جس طرح انھوں نے پیش کیا ہے اس عمل سے حاجی بغلول کا کردار زندہ ہو گیا ہے اور زندہ رہے گا۔

جیسے ڈون کوٹر مو اور سانچو پانزا سرشار کے ہاں آزاد اور خوجی کی شکل اختیار کر لیتے ہیں ویسے ہی

سجاد حسین کے ہاں حاجی بغلول اور حرفہ ریوڑی بن کر سامنے آتے ہیں۔ ڈون کوئزو کا نیزہ سرشار کے ہاں قرولی بن جاتا ہے اور سجاد حسین کے ہاں جریب زیتونی لیکن ڈون کوئزو اور سرشار کے فسانۂ آزاد کے ساتھ ڈکنس (Dictions) کے پک وک پیپرس کا اثر زیادہ نمایاں ہے۔ ڈکنس نے مسٹر پک وک کو مختلف حالات وکوائف میں رکھ کر اس کی مضحکہ خیزی اور بوکھلاہٹ سے خالص مزاح پیدا کیا ہے اسی طرح سجاد حسین نے حاجی بغلول کو اپنے معاشرے اور ماحول میں رکھ کر حاجی صاحب کی بوکھلاہٹ، کلبیت اور زود مزاجی سے ظرافت کا پہلو نکالا ہے۔ لیکن ان سب اثرات کے باوجود کمال یہ ہے کہ حاجی صاحب اور حرفہ ریوڑی ہمارے معاشرے کے انسان نظر آتے ہیں۔ ان کی فکر، ان کے رویے، ان کا اندازِ نظر سب کچھ خالص مشرقی رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ یہ سارے اثرات پہلے سجاد حسین کے شعور کا حصہ بنے اور بعد میں تخیل و معاشرت کی رنگارنگی کے ساتھ ایک نئی شکل میں ظاہر ہوئے جس میں تخلیقی قوت کی ندرت بھی ہے اور تہذیب کی رچاوٹ بھی۔

حاجی بغلول اس دور کے دوسرے ناولوں کی طرح خارجی ڈھانچے اور تکنیک کے اعتبار سے ایک سرگزشت ہے جس میں حاجی صاحب کو مختلف حالات و گردوپیش میں رکھ کر مزا لیا گیا ہے۔ واقعات کی مضحکہ خیزی حادثات سے پیدا ہونے والا تمسخر اور اس پر حاجی صاحب عادات و اطوار روز ایک نیا شگوفہ چھوڑتے ہیں اور پڑھنے والا اس سے بے طرح لطف اندوز ہوتا ہے۔ حاجی بغلول ایک مزاحیہ ناول ہے اور خود حاجی صاحب ایک مذاقیہ کردار جن کی سنجیدگی، اپنے خیالات اور فیصلوں کو اپنے عمل کی دھن سے پورا کرنے کی کوشش، ان کی خودداری، انا، غیر معمولی احساس برتری اور اپنی ہمہ دانی سے حالات کچھ اس طرح پلٹا کھاتے ہیں کہ خود حاجی صاحب ہی ان کی زد میں آجاتے ہیں اور دوسروں کے لیے ہنسنے ہنسانے کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔

حاجی صاحب کے عمل سے مزاح پیدا ہوتا ہے لیکن خود وہ سنجیدہ و متین نظر آتے ہیں۔ وہ بے چارے سیدھے سادے آدمی، اپنے دوستوں پر نازاں اور ان پر پورا بھروسا کرتے ہیں۔ جسمانی عیوب انھیں فطرت سے ملے ہیں۔ وہ دوستوں کے چڑھانے اور بہکائے میں بہت جلد آجاتے ہیں۔ انھیں اپنی قابلیت و علمیت کا زعم ہے۔ خودداری، خوداعتمادی اور غصہ ان کی فطرت کا حصہ ہیں اور یہی چیزیں ان کے لیے ہر روز ایک نئی مصیبت کھڑی کردیتے ہیں۔ گھوڑا خریدنے کے لیے نیلام میں جاتے ہیں تو سائیں کی بدمعاشی سے چاروں شانے چت گر پڑتے ہیں۔ بی مرادی سے عشق لڑاتے ہیں تو یار لوگ انھیں پھانس کر وظیفے کے چکر میں ڈال دیتے ہیں اور پھر رات کو چھپ کر پٹاخے چھوڑتے ہیں اور مزا لیتے ہیں۔ کبھی اخبار نکلواتے ہیں، کبھی عدالتوں کے چکر کٹواتے ہیں اور کبھی اسپاچ یعنی اسپیچ دلواتے ہیں۔ دوستوں کے لیے حاجی صاحب ایک نعمت ہیں قہقہہ مارنے اور لطف اُٹھانے کا ایک ذریعہ ہیں۔ حاجی صاحب کا قصور صرف اتنا ہے کہ وہ ایک معزز انسان کی حیثیت سے زندہ رہنا چاہتے ہیں، اور معاشرے کو اپنی ذات بابرکات یا پھر جریب زیتونی کے زور سے اپنے مزاج اور اپنے خیال کے مطابق دیکھنا چاہتے ہیں۔ یہیں سے وہ تصادم پیدا ہوتا ہے جو خود حاجی صاحب کو

بہت مہنگا پڑتا ہے اور وہ جہاں جاتے پھسل کر گر پڑتے ہیں ان کی مزاحیہ اہمیت کا راز اس بات میں مضمر ہے کہ جوان کے دل میں آتا ہے اسے کر بیٹھتے ہیں۔ جذبہ و عمل ان کے ہاں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ حاجی بغلول اس کش مکش کا شکار ہے جہاں فرد اپنی خیالی دنیا، اپنی ذاتی پسند و ناپسند کے مطابق عمل کر کے زندہ رہنا چاہتا ہے۔ یہ کش مکش، یہ ذہنی تصادم خود ان کی زندگی کے لیے وبال جان اور قہقہہ بن جاتا ہے۔ اسی تصادم اور تضاد سے ان کے کردار کی انفرادیت جنم لیتی ہے۔

منشی سجاد حسین نے یہ کردار مزاح پیدا کرنے اور زور زور سے ہنسانے کے لیے تخلیق کیا تھا لیکن کسی مزاحیہ کردار کا یہ المناک پہلو جس میں کرب بھی ہو اور ٹیسیں بھی، جس میں کردار ایک پوری جماعت کے لیے ایک نعمت بن جائے لیکن وہ خود تنہائی محسوس کرنے لگے اور ساری دنیا اس کے سامنے تاریک ہو جائے پورے اردو ادب میں نہیں ملتا۔ جیسے جیسے منشی سجاد حسین نے حاجی صاحب کا مذاق بنایا ہے۔ ویسے ویسے حاجی صاحب سے ناول پڑھنے والوں کی ہمدردی بڑھتی جاتی ہے اور رفتہ رفتہ یہ کردار تاثر کی دوئی اور شخصیت کی ثنویت کی وجہ سے بذات خود ایک المیہ کردار بن جاتا ہے۔ اس کا احساس خود ناول نگار کو بھی ہونے لگا تھا لیکن جب اس نے حاجی صاحب کے اس پہلو کو دبانے کی کوشش کی، اس وقت خود حاجی صاحب اس کے ہاتھ سے نکل چکے تھے اور اپنے غم گساروں کی خاصی بڑی تعداد پیدا کر چکے تھے۔ ناول نگار کے دل کا یہ چور خاص طور پر ناول کے آخری تہائی حصہ میں بہت واضح ہو جاتا ہے۔ ایک جگہ منشی مناظر حسین کا ذکر کرتے ہوئے یہ جملہ ان کے قلم سے نکلتا ہے کہ ''حاجی بیچارے مرنجان و مرنج آدمی۔ اگر چہ بگڑتے جلد مگر عناد سے عمر بھر نابلد رہے۔ ادھر خفا ہوئے ادھر صاف ہو گئے''۔ یہ وہ مرحلہ تھا جب ناول نگار، باوجود غیر ہمدردانہ رویہ رکھنے کے، آخر میں ہمدردی پر خود مجبور ہو گیا اور اس نے یہ محسوس کیا کہ حاجی صاحب کے ساتھ یہ ہمدردی گھٹی معیار والی ظرافت اور زور زور سے ہنسنے ہنسانے کا اثر پیدا کرنے کے لیے قطعی نامناسب ہے۔ یہاں پہنچ کر ناول نگار نے اس کا علاج یہ کیا کہ آخری باب میں جہاں حاجی صاحب اپنے دوستوں کی بے وفائی اور اپنی زندگی کی المناکی کی وجہ سے اور خود کو منھ دکھانے کے قابل نہ سمجھ کر اپنا بستر بوریا باندھ کر بحسرت و یاس بھاگ نگر کا رخ کرتے ہیں تو مصنف کی اس وقت شعوری طور پر یہ کوشش ہوتی ہے کہ کردار کے اس المیہ عنصر کو زیادہ سے زیادہ واقعات سے ہنسا ہنسا کر اس ہمدردی کو زائل کر دے جو اس کے قسط وار پڑھنے والوں کے اندر پیدا ہو گئی تھی۔ لیکن یہاں بھی ناول نگار سجاد حسین نے جیسے جیسے اپنے قلم کی جولانی دکھانے کی کوشش کی المیہ عنصر بڑھتا چلا گیا اور جب ہم ناول ختم کرتے ہیں تو ہمارے قہقہوں میں غم کا پہلو جھلکنے لگتا ہے اور خود مصنف کے قلم سے یہ جملے نکل جاتے ہیں:

> ''لہٰذا سر دست ہم اُن سے ہاتھ دھوتے ہیں اور اس تاسف کے ساتھ سرگزشت ختم کرتے ہیں کہ ہمارے شہر سے ایک بہت بڑی نعمت نکل گئی اور دنیا نے اس پاک نفس کی پوری قدر نہ کی۔ اب اگر میر ناظر حسین منفعل ہوں تو کیا حاصل اور حرفہ ریوڑی سر پیٹیں تو کیا فائدہ''۔

حرفہ ریوڑی حاجی صاحب کے لیے ایک مصیبت بھی ہے اور ان کی مصیبت کا ساتھی بھی۔ حرفہ ریوڑی ایک طرف تو حاجی صاحب کی ذہنی فکر اور رجحان کی نمائندگی کرتا ہے۔ دوسری طرف خارجی دنیا کا مظہر بھی بن جاتا ہے۔ حرفہ ریوڑی کے بغیر حاجی صاحب کے کردار میں زندگی کی گھما گمی پیدا نہیں ہو سکتی تھی جو ان کے کردار کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اس کردار کے بغیر نہ تو ناول کا ارتقا ممکن تھا اور نہ خود حاجی صاحب کا کردار پوری طرح تعمیر کیا جاسکتا تھا اسی لیے حرفہ ریوڑی صاحب گھوڑی خریدنے کے فوراً بعد حاجی صاحب کے سائیں کی حیثیت میں داخل ہوتے ہیں اور دیکھتے ہی دیکھتے حاجی صاحب کے پرائیویٹ سکریٹری کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور جوں ہی حاجی صاحب اس کی نمک حرامی پر اسے جریب زیتونی مار مار کر نکال دیتے ہیں ناول سمٹنے لگتا ہے اور حاجی صاحب کا بھی بوریا بستر گول ہونے لگتا ہے۔ اس کردار کی ناول میں وہی اہمیت ہے جو سرشار کے ہاں خوجی کی یا سروان ٹیس (Cervantes) کے ہاں سانچو پانزا کی ہے جس کے بغیر ناول کے ارتقاء تسلسل اور دلچسپی میں فرق آجاتا ہے۔

سجاد حسین کو کردار تخلیق کرنے کا بڑا سلیقہ تھا۔ حاجی صاحب کے کردار کے ساتھ ساتھ بالواسطہ یا براہ راست جو چھوٹے بڑے کردار آتے ہیں وہ بذات خود اپنی جماعت کی پوری طرح نمائندگی کرتے ہیں خواہ وہ بالشٹر کا کردار ہو یا کسی بگڑے ہوئے انگریز نما کالے کا۔ کاتب کا کردار ہو یا حرفہ ریوڑی کی ماں کا، مرزا صادق حسین کا کردار ہو یا منشی ناظر حسین کا۔ گو یہ کردار تھوڑی تھوڑی دیر کے لیے آتے ہیں لیکن اپنے طبقے، ماحول اور زاویہ نظر کی نمائندگی اور ترجمانی کرتے ہیں۔ حرفہ ریوڑی کی ماں میں بننے اور ابھرنے کی پوری قوت تھی لیکن منشی صاحب کی نظر چونکہ صرف حاجی بغلول کے کردار پر تھی اس لیے یہ کردار بے توجہی کا شکار ہو کر رہ گیا ورنہ عین ممکن تھا کہ اس زمانے کی ایک خاص قسم کی عورت کا کردار بھی اردو ادب کو مل جاتا۔

اس ناول کے مزاج کا انداز وہ ہے جو کیلے کے چھلکے پر سے پھسل کر گرتے ہوئے آدمی کو دیکھ کر قہقہے کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس میں ذرا دیر کو ہمدردی اور غم گساری کے جذبات غائب ہو جاتے ہیں اور آدمی بے ساختہ ہنس پڑتا ہے۔ منشی سجاد حسین حاجی بغلول کو اسی طور پر پیش کرتے ہیں جس طرح ڈکنس نے مسٹر پک وک کو پیش کیا ہے۔ اسکیٹنگ کرتے کرتے مسٹر پک وک جب برف کے اندر دھنس جاتے ہیں تو دیکھنے والوں کے منھ سے بے تحاشا قہقہہ نکل جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جب حاجی صاحب نیلام سے گھوڑا خرید کر (جو گھر آنے پر گھوڑی نکلتی ہے) اُچک کر اس پر بیٹھتے ہیں اور چار شانے چت گر پڑتے ہیں تو یہاں بھی قہقہہ کا وہی انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ منشی سجاد حسین کا مزاح قہقہوں سے فروغ پاتا ہے جس میں جزئیات نگاری کے ساتھ اس کا طرز ادا بھی رنگ بھرتا ہے اور یہ صورت سامنے آتی ہے:

> ''سائیس تو آپ جانیے ایک ہی پاجی اور پھر آج کل چمار پرستی کے عہد میں ع...... سر پر شیطان کے اک اور بھی شیطان چڑھا۔ اس نے بلا اجازت ایک طرف سے تنگ کا بکسوا

کھول ڈالا اور دوسری طرف حاجی صاحب رکاب پر پاؤں رکھے جریب وعبا کے ساتھ اُچکے ہی تھے کہ مع کاٹھی شریف اس طرح کھسک گرے جس طرح درخت سے کھٹل یا دیوار سے بندر۔ عمامۂ مقدس تو بڑے کی صورت جانور کے روبرو پہنچا۔ جریبِ زیتونی عمامہ میں ملفوف ہو کشتیٔ شکستہ کا مستول بنی اور یہ آشنائے بحرِ شہسواری چاروں شانے چت۔ کاٹھی کو صبر کی بھاری سل کی طرح سینے پر رکھے الٹے کچھوے کی صورت ہوا میں ہاتھ پاؤں مارنے لگے۔ سائیس نے کچھ تو ازراہِ انسانیت اور بہت کچھ اپنی کاٹھی کی خاطر سے بلغ کے سینے سے ڈھیلا ہٹایا۔ اٹھا کر سیدھا کیا، باگ ہاتھ میں دی''۔

منشی سجاد حسین نے خالص مزاح کا یہی قہقہی معیار سارے ناول میں برقرار رکھا اور واقعات کے بیان سے مزاح پیدا کیا ہے۔ یہ جزئیات فنی اثر کو پر اثر بنا دیتی ہیں۔ ایسے میں فن کارانہ شائستگی کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹ جانے کا احتمال رہتا ہے جو کہیں کہیں ضرور ہوا ہے لیکن خالص مزاح ہر جگہ برقرار رہا ہے۔ جزئیات نگاری ان کے ہاں مزاح اور طرزِ ادا کے تعلق سے بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔

ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی حقیقی اور تخیلی دنیا کی ایسی زندہ اور جیتی جاگتی تصویر زبان کے ذریعے اس طرح پیش کرے کہ جو کچھ اس نے محسوس کیا ہے، جو کچھ وہ جانتا ہے یا جو کچھ اس نے دیکھا ہے وہ اسی طرح پڑھنے والے کے تخیل میں شامل ہو کر اس کے فکر و احساس کا حصہ بن جائے۔ منشی سجاد حسین نے جو کچھ دیکھا اور جو کچھ محسوس کیا اسے اسی طرح اپنے پڑھنے والوں تک پہنچا دیا۔ طرزِ ادا کے سلسلے میں یہ بات بھی ان کے ہاں اہم ہے کہ وہ موقع و محل کے مطابق اپنے احساسات و جذبات کی تصویر اُتارنے میں کمال رکھتے ہیں۔ اس کوشش میں کہیں جملے طویل ہو جاتے ہیں، کہیں ننھے ننھے فقرے چنگاریاں اُڑاتے ہنسی کی پھلجھڑیاں چھڑانے لگتے ہیں۔ ایسے موقع پر وہ ایک احساس کو دوسرے احساس کے ساتھ گڈمڈ نہیں کرتے بلکہ اسی احساس کو تشبیہات کے ذریعے اور اجاگر کر کے اس کے سارے خدوخال قاری کے ذہن میں اتار دیتے ہیں اور یہ سب کچھ لکھنؤ کی ٹکسالی زبان میں ہوتا ہے۔ حاجی صاحب گھوڑا خریدنا چاہتے ہیں۔ اس کے لیے کتابیں پڑھتے ہیں مگر ہزار کوشش اور سر مارنے کے باوجود بات بنتی نظر نہیں آتی۔ آخر میں یہ طے کرتے ہیں کہ نیلام میں جا کر اس قصہ کو پاک کرنا چاہیے۔ ناول نگار اس بات کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

''گھوڑوں کا کوئی سوداگر اور دلال ایسا ہی ہوگا کہ سرا اور نخاس میں اس کے سرمائے اور متاع پر جملہ خریداری اور دل و دماغ پر ضربۂ آصفیہ قیمت نہ فرمایا گیا ہوگا مگر افراط و واقفیت تازہ و کفایت شعاری بے اندازہ سے کبھی معاملہ روبراہ نہ آیا۔ اگر جانور پسند آیا قیمت ناپسند ہوئی۔ قیمت اچھی پائی جانور بُرا ٹھہرا۔ سارے سارے دن رومال کی آڑ میں بیٹریں لڑا کیں لیکن دو دو چونچوں کے بعد دونوں برابر چھوٹتی رہیں۔ بالآخر منغض ہو کے یہی رائے

قرار پائی کہ ہرچہ بادا باد نیلام جا کے خریدنا چاہیے''

یہ وہ طرزِ ادا ہے جو ایک طرف تو بات کو آسان، سیدھے سادھے اور رواں انداز میں بیان کر رہا ہے اور ساتھ ہی لکھنؤ کی معاشرت کے بنیادی خصائص بھی اپنے اندر لیے ہوئے ہے۔ یہاں زبان و محاورہ کا خیال اختصار پسندی کے ساتھ ہر دم ہر سطر میں موجود رہتا ہے۔ یہی وہ طرزِ نگارش ہے جو فسانۂ آزاد میں بھی رنگ گھولتا ہے۔ منشی سجاد حسین کے ہاں طرزِ ادا اور مزاح الگ الگ چیزیں نہیں ہیں بلکہ ان دونوں کا امتزاج سے بات بنتی ہے۔ اگر مزاح کو طرزِ ادا سے الگ کر کے دیکھیے تو پھر سب کچھ بے رنگ ہو جاتا ہے۔ ان کے ہاں جو مزاح ہے وہ صرف لفظوں کا کھیل نہیں ہے اور اس لیے بھی کہ لفظوں سے پیدا ہونے والا مزاح قہقہہ پیدا نہیں کرتا تا وقتے کہ الفاظ، واقعات، پلاٹ اور متن کے ساتھ خاص تعلق نہ رکھتے ہوں اور ان لفظوں کے سہارے پلاٹ کا عمل آگے نہ بڑھ رہا ہو۔ الفاظ کے استعمال کا یہ ڈھنگ منشی سجاد حسین کے ہاں طرزِ ادا کا معاملہ ہے جس سے وہ اصل قصے کو آگے بڑھانے میں مدد لیتے ہیں۔ بھرپور اظہار کے بغیر یہ سب کچھ ایک ساتھ نہیں ہو سکتا تھا۔ مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

> ''حاجی صاحب ہیجان میں تو تھے ہی، لگام کا نام سن کر الف ہو گئے غصے کی باگ ڈور پنجۂ ضبط سے اس طرح چھوٹ گئی جس طرح ہوا میں بھرے کنکوے کی ڈور کا سرا۔ تڑاق سے ایک جریبِ زیتونی جما ہی بیٹھے''۔

سجاد حسین کا یہ انداز بیان نہ صرف لطف دیتا ہے بلکہ حد درجہ دلچسپی پیدا کر کے فنی اثر کو بھی بڑھا دیتا ہے۔ یہ ایک مشکل کام تھا جسے سجاد حسین نے اپنے اس ناول میں کر دکھایا ہے وہ ایک بات کو کئی طرح سے ادا کرتے ہیں اور اکثر کسی خاص فن یا پیشے کی اصطلاحیں اس انداز بیان کو تازہ رکھتی ہیں اور ناول پڑھنے والا اگلے واقعہ سے لطف اُٹھانے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ چند سطور پڑھیے:

> ''ایک چائے کی پیالی نے سب کسل و ماندگی اس طرح غائب کر دی جس طرح گدھے کے سر سے سینگ۔ وہی دم خم، وہی کس بل، وہی آواز میں کڑک موجود ہو گئی جو نیچر کی غلط بخشی اور آزادانہ زندگی سے آپ میں عادتاً پائی جاتی تھی۔ پھر آپ جانیے تنہائی کے وسیع میدان میں تخیل کا ٹٹو، عشق کا چابک کھا کے بغیر بکر و کود مچائے کیوں کر رہ سکتا تھا۔ تلاش و جستجو کی قدم بازی، حصولِ مدعا کی سرپٹ، راز و نیاز کی شہگام، وفا و جفا کے کاوے ایڑن، وصال کی میٹھی پوئی، ہجر کی بدلگامی، بگاڑ اور بناؤ کی ڈکلی سے جولان گاہِ دماغ گھوڑ دوڑ کا میدان بن گیا''۔

منشی سجاد حسین کو ایک اچھے فن کار کی طرح یہ معلوم ہے کہ کون سی بات کہاں اور کس طرح کہنی چاہیے اور اس کام کے لیے وہ طرح طرح کے طریقے نکا لتے ہیں حتیٰ کہ جدید ایجادات سائنس اور دریافتوں سے بھی اپنے اظہار

کو بناتے سنوارتے ہیں اور اس خوبی سے استعمال کرتے ہیں کہ ان کا طرز ادا اور اظہارِ بیان اردو زبان کی تہذیب کا ایک حصہ بن جاتی ہے۔ اکثر بات کرتے کرتے وہ ایک فقرہ ایسا لگا دیتے ہیں کہ پڑھنے والے میں اکتاہٹ پیدا نہیں ہو پاتی اور وہ تازہ دم رہتا ہے مثلاً

(الف) ''خدا کی عنایت اور آزادیٔ زمانہ کے صدقے معشوقوں کی کمی نہیں''۔

(ب) ''قسم اللہ پاک کی ہمارے ملک عرب میں غلہ تو کم ہوتا ہے مگر دوستی زیادہ ہوتی ہے''۔

اس طرح منشی سجاد حسین پڑھنے والے کی دلچسپی کو برقرار رکھتے ہیں۔ اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا حاجی بغلول کی ذات والا صفات میں کوئی بات ایسی نظر آتی ہے جسے آپ علامتی درجہ دے سکیں۔ حاجی صاحب بظاہر خارجی واقعات کا مرقع ہیں لیکن ان خارجی واقعات سے پیدا ہونے والی ذہنی آویزش، انتخاب اور فیصلہ کرنے کا انداز، اعتماد اور ساتھ ہی احساس تنہائی، بے باکی اور نڈرپن، معاشرہ سے ٹکرا کر ذرا دیر کے لیے بوکھلا جانا، جریب زیتونی اور اپنے مشہور زمانہ تکیہ کلام: ''کیا نام کہ'' کا سہارا لے کر اپنے اظہار کی ڈور کے سروں کو ملانے کی کوشش کرنا، وہ علامتی رویہ ہے جسے سہولت کی خاطر ''بغلولیت'' کا نام دے سکتے ہیں۔ اس ''بغلولیت'' سے فرد کی پوری شخصیت جھلکنے لگتی ہے۔ اس سے انسان کے بنیادی رویوں اور مزاج کا اظہار ہوتا ہے۔ ''بغلولیت'' ایک فرد کو دوسرے سے ممیز کرتی ہے جس کے ذریعے ہم مختلف افراد کو ایک دوسرے سے پہچانتے ہیں اور جس کا اظہار کسی فرد کی حرکات وسکنات، وضع قطع، بولنے کے انداز، اُٹھنے بیٹھنے کے طور طریقوں سے ہوتا ہے۔ ایک شخص بند کمرے میں نہیں بیٹھ سکتا اگر ایسا ہو جائے تو اس کے ہاتھ پیر چھوٹ جائیں۔ ایک شخص بھڑک دار کپڑے پہن کر خوشی محسوس کرتا ہے، ایک شخص اپنے کمرے میں بیٹھ کر ہوائی باتوں سے بڑی سے بڑی بات کو ہوا میں اڑا دیتا ہے۔ ایک شخص خاموش رہ کر، دوسرا دُون کی ہانک کر باتوں باتوں میں اڑا دیتا ہے۔ کسی کا کچھ انداز ہے اور کسی کا کچھ۔ اگر ان باتوں کا تجزیہ کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ بغلولیت اس رویے کو کہتے ہیں جس کی بنیاد نہ اخلاق پر ہو اور نہ بے اخلاقی پر۔ جس میں ذہن کا عمل اَن جانے طور پر کسی ایسے ڈھنگ، ڈھب یا چھپ سے ظاہر ہوتا ہے جو بظاہر بے معنی ہوتا ہے لیکن جس میں فرد کی تربیت اور اس کے شعور کی پوری ذہنی تاریخ سامنے آ جاتی ہے۔ اس انداز کو آپ نہ اچھا کہہ سکتے ہیں، نہ بُرا۔ اس کا تعلق نہ بدی سے ہوتا ہے نہ نیکی سے بلکہ اس میں زندگی اور صداقت کی رنگا رنگی، حقیقت کی نافہمی کے ساتھ ملی جلی ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسا ڈھنگ ہے جس میں نہ تاریکی ہے نہ روشنی، جس میں بغاوت بھی نظر آتی ہے اور حماقت بھی۔ کبھی یہ رویہ، یہ ڈھنگ آپ کو ظاہر دار بیگ کی شکل میں دکھائی دیتا ہے اور کبھی کلیم، نصوح اور ابن الوقت بھی۔ کبھی خوجی اور آزاد اور کبھی احمق الذین اور حاجی بغلول کی۔ یہ سارے کردار اپنے ابدی غم، دوری و بیگانگی کے کرب سے نجات حاصل کرنے کے لیے موت کو ذریعہ نہیں بناتے بلکہ زندگی کے ذریعہ حاصل کرتے ہیں۔ اس لیے کبھی انھیں قرولی کو استعمال کرنے کا خیال آتا ہے اور کبھی جریب زیتونی کا خیال آتا ہے۔ حاجی بغلول صاحب

بغلولیت کے اسی رنگ ڈھنگ کی علامت ہیں۔ اگر یہ رویہ انسانی زندگی سے خارج کردیا جائے تو زندگی بے مزہ و یکساں ہو جائے اور تہذیب جمائیاں لینے لگے۔

حاجی بغلول کے رویے میں ہمیں سارے معاشرے کے خلاف جہاد کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا معاشرہ جہاں دوست بے مروّت اور بے وفا ہیں، جہاں انسان انسان کا رشتہ کمزور ہے اور یہی وہ چیز ہے جو ہمیں احساس کی ایک نئی دنیا عطا کرتی ہے، جہاں ہمیں سطحی خلوص سے نفرت ہونے لگتی ہے۔ محبت و نفرت کا مفہوم بدلنے لگتا ہے اور احساس میں تبدیلیاں ہونے لگتی ہیں۔ مارسل پروسٹ کے الفاظ میں یہی وہ کمال ہے جو ناول نگار اپنے شعور کی گہرائی، تجربہ کی شدت اور احساس کی وسعت سے پیدا کرتا ہے اور ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ منشی سجاد حسین یہاں ناکام رہے ہیں۔ حاجی بغلول منشی سجاد حسین کا شاہ کار ہے۔

منشی سجاد حسین کے دوسرے ناولوں میں آج یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ یہ واقعات جن پر مزاح کی بنیاد رکھی گئی ہے حقیقی زندگی میں وقوع پذیر نہیں ہوتے اور Improbables کے ذیل میں آتے ہیں۔ مزاح کی خوبی یہ ہے کہ وہ ایک ساتھ صحیح بھی ہو اور مضحکہ خیز بھی۔ اس قسم کے مزاح کا اثر دیرپا ہوتا ہے۔ منشی سجاد حسین کے ہاں یہ سب باتیں مضحکہ خیز تو ضرور ہیں لیکن حقیقی زندگی کے واقعات کے مطابق نہیں ہیں۔

مزاح پیدا کرنے کے سلسلے میں سجاد حسین کی عبارت اور جملوں کی ساخت پر لکھنوی نثر کا رنگ گہرا ہے۔ پھر ان کی عبارت میں استعاروں کی کثرت، فارسی تراکیب کے ساتھ فارسی اشعار بھی موجود ہیں۔ جن کی وجہ آج کے قاری کے لیے ان تحریروں کا مزاحیہ رنگ و اثر غائب ہو گیا ہے۔ آج یہ Learned Wit کا انداز ہے۔ اس میں ذکاوت (Wit) بناوٹی ہو جاتی ہے۔ اس طرز کے مزاح تک پہنچنے کے لیے آج بڑی کاوش درکار ہے اور اس کاوش میں ہنسی غائب ہو جاتی ہے اسی لیے ان کا طرز آج کے قاری کے لیے مغلق ہو گیا ہے۔

منشی سجاد حسین کے دوسرے ناولوں میں بھی کردار کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔ اسی طرح ''طرح دار لونڈی'' ڈرامائی ناول لکھنے کی ویسی ہی کوشش ہے جیسے حاجی بغلول کرداری ناول کی۔ یہاں سنسنی خیز واقعات جیسے ڈاکا زنی کا بیان اور مرد و زن کے جنسی التفات کے مناظر سامنے آتے ہیں مگر یہ سب عام طور پر حقیقت سے دور اور Improbable ہوتے ہیں اور کوئی کردار نہیں ابھرتا لیکن ان سب کمزوریوں کے باوجود اس ناول کی تاریخی اہمیت ہے۔ یہ اردو میں ڈرامائی ناول نگاری کی پہلی کوشش ہے اور لکھنوی زندگی کے جو نقوش یہاں ابھرتے ہیں وہ فرضی و قیاسی ہونے کے ساتھ واقعیت پر بھی مبنی ہیں۔ طرح دار لونڈی کا کردار ''امراؤ جان ادا'' کے ماحول کا پہلا خاکہ کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح طرح دار لونڈی میں نوابوں کے گھروں کے اندر کا احوال سرشار کے ''فسانۂ آزاد'' کا پہلا نقش یا چربہ کہا جا سکتا ہے جس کی ایک صورت آگے چل کر احسن فاروقی کے ناول ''شام اودھ'' میں نظر آتی ہے۔ اس لحاظ سے طرح دار لونڈی بھی اہمیت کا حامل ہے۔ ان سب باتوں

کے ساتھ سجاد حسین مزاح نگاری کی باقاعدہ روایت کا نہ صرف آغاز کرتے ہیں بلکہ خاصی دور تک اس راستے پر، رنگا رنگی اور تنوع کے ساتھ، چل کر راستے کو ہموار و مستحکم کر دیتے ہیں۔ طنز و مزاح کے تعلق سے سجاد حسین کی تاریخی اہمیت نہ صرف اپنے دور میں تھی بلکہ آج بھی زندہ و باقی ہے۔ اودھ پنچ کے دوسرے لکھنے والے بھی طنز و مزاح کی اسی روایت کے پیروکار ہیں جن میں مچھو بیگ ستم ظریف، تربھون ناتھ ہجر، نواب سید محمد آزاد، اور منشی جوالا پرشاد برق اور احمد علی شوق کے نام نمایاں و ممتاز ہیں۔ اکبر الہ آبادی اور رتن ناتھ سرشار بھی اودھ پنچ کے ممتاز لکھنے والے ہیں لیکن منشی سجاد حسین بذاتِ خود ایک عہد ساز ہستی ہیں۔

حواشی:

[۱] اودھ پنچ اور پنچ نگار، پروفیسر سید شفقت رضوی، ص ۱۰، اودھ ادبی اکیڈمی پاکستان، کراچی ۱۹۹۵ء

[۲] ایضاً ص ۹۳۷

[۳] گلدستۂ پنچ، مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، دیباچہ پنڈت برج نرائن چکبست لکھنوی، ص ۴، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۴] ایضاً ص ۶

[۵] اردو صحافت انیسویں صدی میں، ڈاکٹر طاہر مسعود، ص ۹۴۰_۹۴۱، کراچی، ۲۰۰۲ء

[۶] گلدستہ پنچ، بحولہ بالا، ص ۴،

[۷] ایضاً ص ۵

[۸] گلدستۂ پنچ مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، دیباچہ چکبست لکھنوی، ص ۶-۷، لکھنؤ ۱۹۱۵ء)

[۹] ''اردو صحافت انیسویں صدی میں'' ڈاکٹر طاہر مسعود، ص ۹۴۰-۹۴۱، کراچی ۲۰۰۲ء

[۱۰] گل دستۂ پنچ، مرتبہ پنڈت کش پرشاد کول، ص ۴، ہندوستانی پریس نظیر آباد لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۱۱] ایضاً ص ۵

[۱۲] گل دستۂ پنچ، مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۱، ہندوستانی پریس لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۱۳] گلدستۂ پنچ دیباچہ از چکبست، ص ۷، ہندوستانی پریس لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۱۴] ایضاً ص ۷-۸

[۱۵] ایضاً ص ۱۳

[۱۶] طنز و ظرافت اور منشی سجاد حسین، مصباح الحسن قیصر، ص ۱۱۳، لکھنؤ

[۱۷] گلدستۂ پنچ، پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۶۵، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۱۸] مباحثۂ گلزار نسیم، معرکہ چکبست و شرر، ص ۳۳۷، نول کشور لکھنؤ

[۱۹] گلدستہ پنچ مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۳، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۲۰] ایضاً ص ۳-۵

باب دوم (الف)

اودھ پنچ کے ممتاز لکھنے والے

(۱) مرزا مچھو بیگ ستم ظریف

مرزا محمد مرتضیٰ نام، عاشق تخلص، مچھو بیگ عرفیت، اودھ پنچ میں ستم ظریف کے نام سے مضامین لکھتے تھے۔ مرزا مچھو بیگ ستم ظریف (۱۸۳۱ء-۱۸۹۴ء)[۱] ۳۳ برس تک ستم ظریف کے قلمی نام سے ''اودھ پنچ'' کے لیے لکھتے رہے اور ۱۸۹۴ء میں وفات پائی۔ کشن پرشاد کول نے لکھا ہے کہ آپ کے مورثِ اعلیٰ مرزا عطاالله بیگ معروف بہ نواب حسین علی خان بہادر اٹک سے لکھنؤ آئے اور یہیں آباد ہو گئے۔ مرزا مچھو بیگ ستم ظریف کے نانا مرزا اسد علی بیگ بادشاہِ اودھ کی فوج میں کمیدان تھے۔ ستم ظریف بچپن سے لے کر بائیس سال کی عمر تک اپنے نانا کے ہمراہ رہے اور اس وقت بجز سپہ گری اور کوئی مشغلہ نہ تھا لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد خود لیاقت پیدا کر کے شعر و سخن کی طرف متوجہ ہوئے اور رفتہ رفتہ اس فن میں بھی ایسی قدرت بہم پہنچائی کہ زندگی ہی میں آپ کا نام اردو زبان کے اساتذہ اور محققین کی فہرست میں شامل ہو گیا۔ ستم ظریف مرزا نسیم دہلوی کے شاگرد تھے۔[۲] بھاری ڈیل ڈول کے آدمی تھے اور اسی پہلوان نما جثّے سے بقول حسرت موہانی ناسخ ثانی کہلائے۔ مزاجاً ملنسار تھے اور اپنے معاصرین سے، جن میں منشی امیر الله تسلیم، جوالا پرشاد برق اور منشی سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ بھی شامل تھے، تعلقات دوستانہ تھے۔ ان کے حالاتِ زندگی دیکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ وہ ہنس مکھ، مرنجاں مرنج اور کھلے دل کے انسان تھے اور ۳۳ سال تک اپنی تحریروں سے قارئین اودھ پنچ سے داد کے موتی سمیٹتے / بٹورتے رہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ جب کبھی اردو زبان کے نثر نگاروں کا تذکرہ مرتب کیا جائے گا حضرت مرزا مچھو بیگ ستم ظریف کا نام یقیناً طبقۂ اول کے انشا پردازوں میں ممتاز نظر آئے گا۔ لکھنؤ کی زبان اور محاورات کی جتنی تحقیق مرزائے مرحوم کو تھی اور اس کا اندازہ ان کی لغت ''بہارِ ہند'' سے لگایا جا سکتا ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ملک نے اس لغت کی قدر نہ کی ورنہ اگر اس کے باقی تین حصے بھی چھپ جاتے تو اردو زبان کی اصطلاحوں کا ایک لاجواب مجموعہ مرتب ہو جاتا۔[۳] ان کی تصانیف میں ''بہارِ ہند'' جو برسوں سے کمیاب بلکہ نایاب ہے آج بھی اہمیت کی حامل ہے اور اسے جدید تدوین کے اصولوں کے مطابق

دوبارہ مرتب و شائع ہونا چاہیے۔ ''بہارِ ہند'' کے دیباچہ میں ستم ظریف نے لکھا ہے کہ

''بہت دنوں سے یہ سودا سر میں تھا کہ ایک لغت اپنی پیاری زبان اردو کا مثل بہارِ عجم کے جس میں روزمرے، مثلیں، اصطلاحین وغیرہ مع مثال کے جمع کر کے شائع کیا جائے تو کیا عجب ہے کہ تھوڑا بہت بکار آمد ہو اور کچھ دنوں بقائے نام رہے۔ انصاف سے جو دیکھے وہ تیری محنت کی داد دے اور دعائے خیر سے یاد کرے۔ اب یہ کوئی ذاتی نفع کی چیز نہیں، خاص و عام کے فائدے کی بات ہے۔ جن حضرات کے ذہنِ اقدس میں جا و بے جا سہو و خطا کی بات آئے وہ بلا تکلف مزین بہ اصلاح فرمائیں غلطی کی صحت ہو جائے۔ بخدا میں شکر گذار ہوں گا۔ کوئی شکوہ نہیں۔ اسی لحاظ سے، جو پہلے عرض کر چکا اس کا نام ''بہارِ ہند'' رکھا اور تین جلدوں پر تقسیم کیا۔ چوبیس جزو سے بیس جزو تک پر ایک ٹکڑا ہوگا۔ پہلی اور دوسری جلد کے بعد تیسرا ضمیمہ ہے جس میں بعد کو جو کچھ اور نظر سے گذرے یا دوسرے حضرات ماہرین اپنی تحقیق سے ارقام فرمائیں، اوسے داخل کر کے پورا تکملہ ہوگا۔ ایک آدھ بے ضابطگی بمصلحت جو اس میں ہوئی وہ بھی عرض کروں۔ ایک تو خلافِ قاعدہ بخیال ادب اللہ کے نام سے اس کا آغاز کیا، درمیان میں لکھنا مناسب نہ جانا۔ بعد کو اور لغات کی طرح ترتیب کا خیال رکھا ہے۔ دوسرے کسی بادشاہ، وزیر، راجہ نواب کے نام کا خطبہ (جو محض خوشامدِ بے سود ہوتی ہے) آغاز کتاب میں نہیں لکھا۔ فقط ان حضرات معاونین کے نام نامی ہر جلد کے آخر میں، شکر گزاری کے ساتھ، درج ہوں گے جو قومی و ملکی فائدے کے لیے اس کے شائع ہونے کی اعانت فرمائیں گے۔'' [۴]

ستم ظریف کی تصانیف میں ایک ضخیم دیوان کے علاوہ وہ نثری متفرق مضامین ہیں، وہ ''اودھ پنچ'' کے لیے لکھتے رہے اور جن میں سے چند مولوی حکیم الدین وکیل اکولا نے جمع کر کے ''چشمۂ بصیرت'' کے نام سے شائع کر دیے تھے یہ مجموعہ بھی اب نایاب ہے۔ نظم میں ''گلزارِ نجات''، ''میلاد شریف''، مثنوی ''نیرنگِ خیال'' اور ''آفتابِ قیامت'' ان کی مطبوعہ تصانیف ہیں۔ یہ بھی اتنی کمیاب ہیں کہ نایاب کے زمرے میں آتی ہیں۔

ستم ظریف کے مضامین مطبوعہ اودھ پنچ الگ سے مرتب ہو کر شائع کرنے کی ضرورت ہے۔ زبان و بیان اور چست نثر کے اعتبار سے یہ مضامین آج بھی دلچسپ اور قابلِ مطالعہ ہیں۔ ان کی نثر شگفتہ، بامحاورہ اور سلیس و رواں ہے اور چونکہ موضوعات سیاسی نہیں بلکہ زیادہ تر سماجی ہیں اس لیے وہ آج بھی لطف دیتے ہیں۔ روزمرہ، محاورہ اور مثلوں کا برمحل استعمال ستم ظریف کی نثر کی انفرادیت ہے اور اس سے نثر کی جو صورت سامنے آتی ہے جو یقیناً خوب صورت اور زبان و بیان کے اعتبار سے منفرد ہے۔ یہ لکھنؤ کی ٹکسالی زبان کا منفرد نمونہ ہے جس میں بول چال کی زبان کے الفاظ، محاورے، ضرب الامثال کثرت سے استعمال میں آئے ہیں مثلاً

اپنے ایک مضمون: ''گر ما بگذشت ورو بکاری ہے وہی'' میں لکھتے ہیں:

''اے لیجیے اک ذرا میں ہوا جو بدلی، بادل خان صاحب ڈنکے بجاتے مع افواجِ قاہرہ برشگالی آدھمکے۔ لگا دَنادَن مینھ پڑنے۔ پھر لے میرے بھائی ابر ہے کہ دوڑا دوڑ کرتا چوطرفہ سے گھرا چلا آتا ہے۔ پانی کہتا ہے کہ آج برس کے پھر نہ برسوں گا۔ موسلا دھار، چھاجوں برس رہا ہے۔ چار ہی دن میں وہ پکار مچ گئی کہ توبہ بھلی ہے۔ نالے ندیاں، دریا سمندر کا بچہ، جدھر دیکھو عالم آب کا جی پسینے کے بدلے منھ میں شرابور۔ رات کیسی، دن کو کجلی بن گھٹائیں مست ہاتھیوں کی طرح جھومتی چلی آتی ہیں۔ بجلی کی چمک، پھر اُس کے بعد گڑگڑاہٹ کو اور کیا کہیے یا تو آسمانی بم کے گولے چھوٹتے ہیں یا فرشتے عالمِ بالا کی چھتیں کوٹتے ہیں۔ تاریکی وہ کہ ہاتھ کو ہاتھ نہیں سوجھتا۔ اچھے خاصے آنکھوں والے لاٹھی کے سہارے اندھے حافظ جی بنے چلے جاتے ہیں۔ مکانات ایک تو یونہیں بڈھے کا دانت بنے ہوئے ہالے ڈولے میں تھے۔ اب جو پانی برسا کسی قدر تراوٹ پائی۔ چلیے اونگھتے کو ٹھیلتے کا بہانہ۔ اڑا ر ڑا دھڑیم کر کے پشت بہ زمین رسید ہوئے۔ اب مٹی کون اُٹھائے۔ مزدور تو مزاجِ معشوق کی طرح ملتے نہیں۔ برقنداز بہادر جیسے پولیس والوں کی شکایتیں ہوئی اور بھی خون کے پیاسے ہو گئے، چالان ہی کیے دیتے ہیں۔ دوڑتے دوڑے پھیپھڑے کیسے ہاتھ پاؤں تک پھول گئے مگر بارہ بارہ چوبیس کوس مزدور کا پتہ نہ لگا۔ بڑی خرابی نہایت مشکلوں سے اگر کوئی لولا لنگڑا نصیب ہوا تو رسیاں باندھ کے رکھیے، نہیں رُکتا، پتا تڑائے بھاگا جاتا ہے۔ سوا گردن ہلنے کے ہونکارا زبان ہی سے نہیں نکلتا۔ سوانہیان کے ارمیاں چار آنے، آٹھ آنے، روپیہ دو روپیہ دس بیس سو پچاس، ہزار دو ہزار روپیہ روز لو گے۔ جی نہیں اوں ہوں۔ یہ بھی وکلا کے تعلیم یافتہ بڑے ڈبلو آختہ ہوئے لے توبہ استغفراللہ پاؤں کی طرح زبان بھی پھسل گئی۔ کدھر کی کدھر ہو رہی ہے۔ اب لاحول ولاقوۃ الا باللہ۔ ہاں نیت کرتا ہوں میں واسطے بیان کرنے حالتِ پُر ملالت مقدمۂ مذکورۂ بالا جس سے بڑھ کے کوئی مرض لا دوا نہیں واسطے دوزخ کے، منھ کچہری کے۔ اللہ اکبر، استغفراللہ السلام علیکم ورحمۃ اللہ وبرکاتہ۔ لیجیے نیت بد ہو گئی نماز توڑتی پڑی......'' [۵]

یہ ہے اُن کے مضامین کا وہ عام رنگ اور عام ڈھنگ۔ یہ وہی زبان تھی جو لکھنؤ کے گلی کوچوں میں بھری جاتی تھی اور جس میں ستم ظریف نے اپنی جولانی طبع دکھائی ہے۔ ان کے مضامین کی ایک فہرست مصباح الحسن قیصر نے اپنی تصنیف ''معاونینِ اودھ پنچ'' میں درج کی ہے۔ [۶]

ستم ظریف نے بحیثیت شاعر بھی اپنے دور میں اپنی حیثیت منوائی تھی۔ ان کے ہاں محاورہ شعر میں

جان ڈالتا ہے۔ زبان و بیان اور بول چال کی با محاورہ زبان، جس میں عربی فارسی الفاظ بھی کم کم نظر آتے ہیں، نثر اور شاعری دونوں میں یہی صورت برقرار رہتی ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''سادگی اور صفائی حضرت عاشق (ستم ظریف) کا خاص جوہر ہے جس کی سلاست میں اردو محاوروں کو آپ اکثر دل پذیری کی اس بے تکلف، شان کے ساتھ، جلوہ گر کرتے ہیں کہ انصاف کی نظر داد دینے پر مجبور ہو جاتی ہے۔'' [۷]

مچھو بیگ ستم ظریف نظم اور نثر دونوں پر یکساں قدرت رکھتے تھے۔ یہی صورت منشی جوالا پرشاد برق کے ہاں نظر آتی ہے۔

حواشی:

[۱] اردوئے معلّٰی، علی گڑھ، حسرت موہانی، صفحہ ۴-۵، شمارہ نومبر ۱۹۱۰ء، بحوالہ معاونینِ اودھ پنچ از ڈاکٹر سید مصباح الحسن قیصر ص ۱۶۵، سن ندارد

[۲] گلدستۂ پنچ، مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۲۸، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۳] گلدستۂ پنچ بحولہ بالا، ص ۶۹ اور تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۶۶-۳۶۸، ادارۂ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۴] بہار ہند، دیباچہ ص ۳-۴، مولفہ مرزا محمد مرتضٰی عاشق لکھنوی ۱۳۰۷ھ/۱۸۸۸ء

[۵] ۲۵ ستمبر ۱۲ اکتوبر، مطبوعہ اودھ پنچ لکھنؤ ۱۸۹۰ء

[۶] معاونینِ اودھ پنچ، مصباح الحسن قیصر، ص ۱۸۷-۱۸۸، لکھنؤ ۱۹۸۴ء

[۷] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتب شفقت رضوی، ص ۳۶۸، ادارۂ یادگار غالب، کراچی ۱۹۹۹ء

(۲) جوالا پرشاد برق

''اودھ پنچ'' کے لکھنے والوں میں جو نام سامنے آتے ہیں ان میں منشی جوالا پرشاد برق کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے انھوں نے مختلف و رنگارنگ موضوعات پر متفرق مضامین لکھے جن میں سیاسی بھی ہیں اور سماجی بھی اور ساتھ میں اس دور کے ان حالات و واقعات کے بارے میں بھی ہیں جن سے ہندوستان کا ہر طبقہ اس دور میں مجروح و متاثر ہوا تھا۔ ان کا قلم بے باک اور اظہار کی آزادی کا رکھوالا تھا۔ جوالا پرشاد برق کے حالات بھی وہی ہیں جو برج نرائن چکبست نے اپنے مضمون میں لکھے ہیں اور یہی مضمون لفظ بلفظ پنڈت کشن پرشاد کول نے بغیر کسی حوالے کے اودھ پنچ کے اپنے انتخاب ''گلدستۂ پنچ'' میں، جس کے حوالے پچھلے صفحات میں آ چکے ہیں، درج کر دیے ہیں۔ اودھ پنچ کے لکھنے والوں کے حالاتِ زندگی وہی ہیں جنھیں کشن پرشاد کول اور چکبست نے لکھے ہیں اور لطف کی بات یہ ہے کہ اس کے بعد، حالاں کہ اودھ پنچ کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے، ان حالات میں کوئی اضافہ کسی محقق یا کسی نقاد نے نہیں کیا۔ میں نے بھی برق کے حالاتِ زندگی اور تعارف کو چکبست کے مضمون سے اخذ کیا ہے۔

جوالا پرشاد برق (۱۸۶۳ء-۱۹۱۱ء) جوالا پرشاد نام اور برق تخلص تھا۔ شاعری بھی اسی ذوق وشوق سے کرتے تھے جس طرح نثر میں مضامین لکھتے تھے۔ ۲۱ ر اکتوبر ۱۸۶۳ء کو سیتاپور کے محمدی نام کے قصبے میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم محمدی میں ہوئی۔ ۱۸۷۶ء میں ضلع کھیری سے درجہ اول میں انٹرنس کا امتحان پاس کیا جس پر انھیں وظیفہ بھی دیا گیا اور ۱۸۷۹ء میں کینگ کالج میں داخل ہو کر ۱۸۸۲ء میں بی۔اے کا امتحان پاس کیا۔ ۱۸۸۳ء میں وکالت کی ڈگری حاصل کی اور معروف وکیل منشی کالی پرشاد سے وابستہ ہو گئے۔ کچھ عرصہ اسی پیشے میں لگے رہے لیکن ۱۸۸۵ء میں وکالت کا پیشہ چھوڑ کر منصف کے منصب پر فائز ہو گئے۔ بحیثیت منصف انھوں نے اپنی قابلیت و ایمان داری سے عزت و شہرت پائی۔ ۱۹۰۹ء میں سرکار نے گریشن کمیٹی کا ممبر نام زد کیا۔ ۲۶ ر مارچ ۱۹۱۱ء کو طاعون کے عارضے میں مبتلا ہو کر وفات پائی۔ اس وقت وہ عدالت خفیفہ کے جج کے منصب پر فائز تھے۔

منشی جوالا پرشاد برق مزاجاً ملنسار تھے ذہانت و ذکاوت فطرت نے ودیعت کیا تھا۔ اردو زبان اور شاعری کا ذوق طالب علمی کے زمانے سے تھا۔ تیرہ سال کی عمر میں پہلا مضمون لکھا جو ''کائستھ سماچار'' میں شائع ہوا۔ اردو زبان سیکھنے اور اپنے علم میں اضافہ کرنے کا شوق جنون کی حد تک غالب تھا اور جب فسانۂ آزاد

اودھ اخبار میں قسط وار شائع ہونا شروع ہوا تو وہ اسے خاص طور پر زبان و محاورہ سیکھنے کے لیے گہری دلچسپی سے پڑھتے تھے۔ لکھنؤ آئے تو یہاں ان کی ملاقات منشی سجاد حسین ایڈیٹر اودھ پنچ سے ہوئی اور ان کی تحریک پہ انھوں نے بھی ''اودھ پنچ'' میں مضامین و منظومات لکھنے شروع کیے اور اس کے بعد جب تک وہ زندہ رہے مسلسل اودھ پنچ کے لیے لکھتے رہے۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ان کی ذہانت اور طباعی ضرب المثل تھی اور زبان دانی اور شاعری کے اعتبار سے سخن سنجی میں ممتاز تھے۔ علاوہ چھوٹی چھوٹی نظموں کے، جو اودھ پنچ میں شائع ہوئیں، ان کی مثنوی ''بہار'' بھی ان کی شاعری کا بہترین نمونہ ہے۔ منشی جوالا پرشاد برق نے بنکم چندر چٹرجی کے بنگالی ناولوں کا ترجمہ اس صفائی سے اور ایسی سلیس عبارت میں کیا ہے کہ اصل قصہ کی تازگی برقرار رہتی ہے۔ بنگالی دلہن، پرتاب، مار آستین، روہنی ان کے معروف ترجمے ہیں۔ ان کے علاوہ منشی جوالا پرشاد برق نے شیکسپیئر کے نو دس ڈراموں کا لفظی ترجمہ صاف و سلیس نثر میں کیا۔ ان کا ارادہ تھا کہ وہ شیکسپیئر کے سارے ڈراموں کو اردو نثر میں لفظی ترجمہ کریں گے۔ ۱۹۰۵ء میں اس کام کی ابتدا ہوئی اور ۱۹۱۱ء میں ان کی وفات کے باعث یہ کام پورا نہ ہوسکا۔ [۱] ضرورت اس امر کی ہے کہ برق کے ان ترجموں کو تلاش و مرتب کر کے شائع کیا جائے۔ ڈراموں کے یہ ترجمے اردو زبان کی قوت بیان کا اظہار کرتے ہیں۔

منشی جوالا پرشاد برق کے وہ مضامین جو اودھ پنچ میں شائع ہوئے وہ اس رسالے کے عام مذاق اور عام طرز کے مطابق ہیں۔ ان کی تحریروں سے اندازہ ہوتا ہے کہ برق شگفتہ بیانی کے ساتھ ذہانت، علمیت اور تنقیدی شعور بھی رکھتے تھے۔ ان کی نثری تحریروں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ قدامت پرست نہیں ہیں بلکہ نئے رجحانات کے حامی بھی ہیں اور اس اودھ پنچ کے لکھنے والوں میں منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ برق لکھتے ہیں:

زمانے کی چال کبھی ایک سی نہیں رہتی۔ آج کچھ اور ہے، کل کچھ اور تغیر اور تبدل کے فطرتی قانون میں آئے دن ترمیم و تنسیخ رہتی ہے۔ زمانے کے ساتھ خیالات بھی اپنا رنگ بدلا کرتے ہیں۔ ایک مذاقِ شاعری ہی کو دیکھو کہ غیر قرین القیاس اور ناممکن الوقوع مضامین کی ٹیڑھی ترچھی تنگ ڈنڈیوں کو چھوڑ کر فی زمانا کس ڈھرے پر آرہا ہے۔ مقفّیٰ اور مسجع عبارت اب کانوں کو نہیں بھاتی۔ اہل زبانوں کے پیارے پیارے اچھوتے روزمرے سن کر جی پھڑک اٹھتا ہے۔ سچی سچی بلا مبالغہ باتیں دل میں چبھ جاتی ہیں۔ نیچرل شاعری جب قدرتی صناعیوں کا فوٹو کھینچ کر نظر کے سامنے لے آتی ہے تو بے اختیار یہ زبان سے نکل جاتا ہے:

زفرق تا بقدم ہر جا کہ می نگرم		کرشمہ دامنِ دل می کشد کہ جا ایں جاست

ان قدرتی جذبات کا نظم کے پیرایہ میں ادا کرنا شعرائے مغربی کا حصہ ہے۔ علم طبیعیات، جر اثقال اور طبقات الارض کو شاعری کی زبان میں ظاہر کرنا انھیں کا حق ہے۔ میں کیا اور میری شاعری کیا۔ نہ عرفی نہ خاقانی پھر کس برتے پر تتا پانی لیکن ہاں زمانے کا رنگ دیکھ کر میں نے یہ جرأت کی کہ مغربی خیالات مشرقی مذاق میں ادا کروں کہ سامعین کو ناگوار خاطر نہ ہو آپ (ایڈیٹر اودھ پنچ سید سجاد حسین) ہی کی مستقل اور باثر کوششوں نے،

اودھ پنچ کے مقبول ذریعے سے، اردو زبان میں مغربی خیالات کا رنگ پائداری کے ساتھ چڑھایا۔ اس قابل قدر پرچہ (اودھ پنچ) نے فی الواقع ثابت کردیا کہ مشرقی و مغربی خیالات باوجود اپنے ذاتی تباین کے نہایت خوب صورتی کے ساتھ ہماری زبان (اردو) میں ادا ہو سکتے ہیں۔'' [۲]

برق کے موضوعات کا میدان بہت وسیع ہے اور وہ زندگی کے ہر معاملے پر طبع آزمائی کرتے ہیں مثلاً اپنے ایک مضمون بعنوان ''عشق کیا شے ہے کسی کامل سے پوچھا چاہیے'' کو اس طرح شروع کرتے ہیں:

'' آخر یہ عشق ہے کون جانور۔ چرند ہے یا پرند۔ رہتا کس دیس میں ہے۔ کھاتا کیا ہے۔ چیتا کیا ہے۔ بس یہ ننھی سی رائی کے دانے برابر بات جس کے واسطے کامل کی تلاش۔ کشف نہیں کرامات نہیں۔ مراقبہ نہیں، سماع نہیں۔ حال و قال نہیں۔ مسئلہ تجدّدِ امثال نہیں

کوچۂ عشق کی راہیں کوئی پوچھے ہم سے　　　خضر کیا جانیں غریب اگلے زمانے والے

اللہ اللہ آپ ہیں اودھ پنچ کے نامہ نگار۔ چشم بد دور آپ سے بڑھ کے اس معمے کا حل کرنے والا کون۔ علما زاہد خشک، صوفی جاہل، پنڈت برائے نام۔ شعرا بے اعتبار۔ ایک آپ کی ذات ہے باقی اللہ اللہ خیر سلا۔ بندہ پرور سنیے۔ اگلے زمانے والے بسم اللہ کے گنبد کے رہنے والے سیدھے سادے آدمی تھے۔ جو جی میں آیا کہہ گذرے۔ جو سنا مان لیا۔ نہ حجت، نہ دلیل۔ یہ عقل جو اس زمانے والوں کو اللہ نے دی ہے، پہلے اس کی چھانوں بھی نہ تھی۔ نہ یہ طریقۂ تعلیم، نہ یہ تہذیب، نہ یہ اُونچ، نہ یہ ایجادیں۔ نہ یہ رفتار، نہ یہ لباس، نہ قیاس اور ہاتھ کنگن کو آرسی کیا۔ اسی عشق کے معاملے میں دیکھ لیجیے متقدمین نے کیسی منہ کی کھائی۔ ہزار عقل کے گھوڑے بگ ٹٹ دوڑائے لیکن منزل مقصود کو نہ پہونچے۔ صرف دو قسمیں قائم کیں۔ ایک مجازی، دوسری حقیقی ....'' [۳]

برق کے اظہارِ بیان میں ایک شگفتگی ہے، برجستگی و روانی ہے۔ وہ اپنے موضوع کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں اور کامیاب رہتے ہیں۔ ان کے اظہارِ بیان میں واقعیت کا عنصر زیادہ و نمایاں ہے اور اسی میں ان کی کامیابی کا راز چھپا ہے۔

ایک دلچسپ بات یہ بھی قابل توجہ ہے کہ اگر اودھ پنچ کے لکھنے والوں کی تحریروں کو دیکھیے تو ان کی تاریخی اہمیت آج بھی برقرار ہے۔ اودھ پنچ کی مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ وہ ''اخبار'' ہوتے ہوئے بھی ادبی پرچہ تھا۔ ''اودھ پنچ'' نئی تحریک اور نئی مغربی تہذیب کے خلاف نکالا گیا تھا لیکن اس کے باوجود وہ ہمارے ادب کو واقعیت کے دائرے میں لانے کا باعث ہوا اور کسی دوسرے پرچے کو اس دور میں یہ شرف حاصل نہیں ہے۔ برق کے ساتھ ''اودھ پنچ'' کے لکھنے والوں میں پنڈت تربھون ناتھ ہجر بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

حواشی:

[۱] مضامین چکبست پنڈت برج نرائن چکبست، مطبوعہ لاہور، سن ندارد، ص ۱۱۵-۱۱۷

[۲] گلدستۂ پنج، پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۱۵۴-۱۵۵، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۳] گلدستۂ پنج، پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۱۷۰، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

(۳) پنڈت تربھون ناتھ ہجر

پنڈت تربھون ناتھ سپرو نام اور ہجر تخلص تھا۔ ہجر کے والد پنڈت بشمبر ناتھ بھی شاعر تھے اور صابر تخلص کرتے تھے۔ پنڈت تربھون ناتھ ہجر (۱۸۵۳ء-۱۸۹۲ء) تحصیل چھپا میں پیدا ہوئے لیکن سکونت فیض آباد میں رہی۔ کیننگ کالج لکھنؤ میں ایف اے تک تعلیم پائی اور جب امتحان میں فیل ہوئے تو پڑھنا چھوڑ دیا اور معاش کی تلاش میں سرگرداں رہے۔ جب گونڈہ میں معاش کی صورت بنی تو ہجر نے یہیں سکونت اختیار کرنے کا فیصلہ کیا لیکن شومیٔ قسمت وہ ''درد زانون'' میں مبتلا ہوئے اور مجبوراً فیض آباد واپس آ گئے۔ علاج معالجہ ہوا یہاں بھی کوئی افاقہ نہیں ہوا اور چھ مہینے بیمار رہ کر وفات پا گئے۔ وفات کے وقت ان کی عمر ۳۹ سال تھی۔[1]

پنڈت تربھون ناتھ ہجر کو ادب و شعر کا ذوق فطرت سے ودیعت ہوا تھا اور ساتھ ہی ورثہ میں بھی ملا تھا۔ وہ شروع ہی سے ''اودھ پنچ'' کو پسند کرتے تھے۔ سید سجاد حسین نے چکبست کو بتایا کہ وہ ''اودھ پنچ'' کے پہلے خریدار تھے اور جب تک بقیہ حیات رہے دوسرے رسائل و جرائد کے ساتھ اودھ پنچ کے لیے تواتر سے لکھتے رہے۔ وہ صرف طنزیہ و مزاحیہ مضامین ہی نہیں لکھتے تھے بلکہ سنجیدہ موضوعات پر قلم اُٹھاتے تو اس کی تہہ تک پہنچنے کی کامیاب کوشش کرتے۔ اودھ پنچ میں ان کی تحریریں اس لیے جلد ہی مقبول ہو گئیں۔ ہجر کو نثر لکھنے کا اچھا سلیقہ تھا۔ زبان و بیان موضوع کی مناسبت سے ہوتا تھا اور بیان میں ان کی فطری تخلیقی توانائی روح پھونکتی تھی۔ وہ شاعر بھی تھے اور مسدس ان کی پسندیدہ صنفِ سخن تھی ان کی کئی نظمیں بصورت مسدس اس زمانے میں بہت مقبول ہوئیں جن میں کچا چٹھا، نوحۂ کشمیر، فغان کشمیر خاص طور پر قابل ذکر ہیں لیکن آج ان کی شہرت ان کی شاعری سے نہیں بلکہ ان مضامین سے ہے جو انھوں نے نثر کے اپنے مخصوص انداز میں ''اودھ پنچ'' کے لیے لکھے۔ وہ اودھ پنچ کے ممتاز لکھنے والوں میں شامل ہیں اور اودھ پنچ کے ساتھ ان کا نام آج بھی اسی طرح جڑا ہوا ہے کہ دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ ''اودھ پنچ'' کے لیے انھوں نے جو مضامین لکھے ان میں طنز و مزاح کا پہلو نمایاں رہتا ہے اور یہ نثر آج بھی لطف دیتی ہے مثلاً یہ اقتباس پڑھیے۔ محرم غم کا تہوار ہے مگر اسے جس طرح لکھنؤ میں منایا جاتا ہے اس کی تصویر جزئیات کے ساتھ ہجر اس طرح اتارتے ہیں کہ پڑھنے والے کے سامنے اپنے خدوخال کے ساتھ پوری تصویر نظروں کے سامنے آ جاتی ہے۔ یہ لکھنوی معاشرت اور لکھنوی زبان ہے:

''یا حضرت! ذری ادھر مخاطب ہو جیے۔ واللہ واہ مانتا ہوں۔ کیوں نہ ہو ہم پرتاب گڑھ سے ننگے پاؤں نہار منھ سر پر بھوسا اُڑاتے، خاک پھانکتے محرمی صورت بنائے آندھی کی طرح چلے آتے ہیں اور آپ ہیں کہ چپ

چاپ مزے سے منھ میں گھن گنیاں بھرے، کانوں میں تیل ڈالے لحاف میں دبکے پڑے خراٹے رہے ہیں۔ اے سبحان اللہ۔ بس آدمی ہو تو آپ سا ہو لے آپ کو واللہ ہے۔ اُٹھیے بھی بعد عشرے کے پیٹ بھر کے سو لیجیے گا۔ اے ہے آپ کا سونا نہ ٹھہرا ہمارا نصیب ٹھہرا کہ ایک مرتبہ جو لمبی تان کے اٹا غفیل ہوتا ہے تو بس گھوڑے ہی بیچ کے سویا اور پھر۔ کچھ ایسا سویا کہ پھر نہ جاگا، تھکے اُسے ہم جگا جگا کر۔ آخر آپ ہیں کون۔ کہاں سے آنا ہوا۔ الحمدللہ آپ خیر سے جاگے تو۔ مسافروں کا پتا نشان کیا؟ آخ آہ آپ ہیں۔ بسم اللہ۔ آیئے بغل گیر تو ہو لیں۔ حضت یہ محرم میں سفر (صفر) کیسا۔ جی یہ زمانہ ہی اُلٹوانسی ہے۔ بڑے دن کی خوشی اور محرم کے ماتم کو نہ دیکھ لیجیے۔ ماشاءاللہ کیا اجتماع ضرین ہوا ہے۔ ہاں یہ تو فرمایئے کیوں کر آئے۔ نہ سان نہ گمان کھٹ سے موجود۔ اے حضت یہ نہ پوچھیے۔ آیئے تو اس طرح سے آیئے جیسے سمندر میں جوار بھاٹا، زمین میں زلزلہ ہندوستان میں ادبار، مدراس میں قحط، سلطنت عثمانیہ میں زوال، کابل میں روسیوں کی سفارت۔ دیسی اخباروں میں اکٹ تو چشم بددور آپ کی آمد آمد نہ ہوئی قیامت ہوئی۔ مرگ مفاجات ہوئی۔ آئیں یہ کیا؟ حضت

قدم نامبارک مسعود		گر بدریا رود برآرد دُود

یہ نثر بول چال کی زبان سے جڑی ہوئی ہے۔ اس میں نہ عربی فارسی لفظوں کا غلبہ ہے اور نہ سنسکرت کے مغلق الفاظ استعمال میں آئے ہیں۔ ہجر نے اپنی بات اسی زبان میں بیان کی ہے جو سب کی زبان ہے اور اسی لیے پر اثر ہے اور اپنے انداز بیان سے دل کے دامن کو تھام لیتی ہے۔ چکبست نے لکھا ہے کہ "ہجر کا رنگ خاص یہ ہے کہ ان کی ظرافت بمقابلہ اوروں کے بدمذاقی اور طعن و تشنیع کے کانٹوں سے پاک ہے۔" [۲] لیکن طنز و مزاح کے اعتبار سے یہ تحریریں آج باسی پھول کی طرح ہیں جن کی خوشبو مر چکی ہے۔ لیکن ان کی تاریخی اہمیت اس لیے باقی ہے اور باقی رہے گی کہ اردو ادب و زبان میں اودھ پنچ اور اس کے لکھنے والے طنز و مزاح کی روایت کو مضبوط بنیادوں پر کھڑا کر دیتے ہیں۔ یہی صورت نواب سید محمد آزاد کی تحریروں کی ہے۔

حواشی:

[۱] انتخاب پنچ، مرتبہ کشن پرشاد کول، ص ۹۳، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۲] مضامین چکبست، چکبست ص ۹۷، شیخ مبارک علی، تاجر کتب لاہور، سن ندارد

(۴) نواب سید محمد آزاد

نواب سید محمد آزاد (۱۸۴۶ء-۱۹۱۶ء) نوابین ڈھاکا کے معزز خاندان کے چشم و چراغ تھے۔ ڈھاکا میں پیدا ہوئے۔ حسب دستور اردو و فارسی کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی۔ آزاد کے نگراں و استاد اس وقت عالم فاضل آغا احمد علی اصفہانی مصنف ''موید برہان'' تھے۔[۱] جو مرزا اسد اللہ خان غالب کی اس کتاب کے جواب میں لکھی گئی تھی جو ''قاطع برہان'' کے نام سے شائع ہوئی تھی اور جس میں لغت ''برہان قاطع'' کو رد کیا تھا۔ غالب نے ''موید برہان'' کا جواب ''تیغ تیز'' لکھ کر دیا جس کا جواب الجواب آغا احمد علی نے ''شمشیر تیز'' لکھ کر دیا۔ یہ علمی معرکہ تاریخ ادب اردو کا حصہ ہے جس کا ذکر اسی جلد میں غالب کے ذیل میں پہلے آچکا ہے۔

نواب سید محمد آزاد نے انگریزی تعلیم کلکتہ میں اپنے خسر کی صحبت میں رہ کر خود ہی حاصل کی اور جب وہ سرکاری ملازم ہوئے تو حسب ضرورت مزید انگریزی سیکھنے پر توجہ دیتے رہے۔ انھوں نے سرکاری ملازمت ''سب رجسٹرار'' کے منصب سے شروع کی اور رفتہ رفتہ مختلف مدارج طے کرتے ہوئے کلکتہ کے پریذی ڈنسی مجسٹریٹ کے عہدے تک پہنچے اور آخر میں انسپکٹر جنرل آف رجسٹریشن کے عہدے تک پہنچ کر پنشن پائی۔ دو بار حکومتِ وقت نے بنگال کونسل کے ممبر کی حیثیت سے بھی نامزد بھی کیا۔ ان کی خدمات کے باعث انھیں برطانوی حکومتِ وقت نے آئی ایس او (ISO) کے خطاب سے بھی سرفراز کیا۔ ۱۹۱۲ء میں پنشن پا کر کلکتہ ہی میں اقامت اختیار کر لی اور چار سال بعد ۱۹۱۶ء میں وفات پائی۔

علم و ادب کا ذوق فطری تھا۔ ابتدا میں مسلم لٹریری سوسائٹی کلکتہ کے فارسی زبان کے اخبار ''دوربین'' میں لکھنا شروع کیا لیکن جلد ہی طبیعت اردو میں لکھنے کی طرف مائل ہوئی اور لکھنؤ کے ''اودھ اخبار'' کے لیے مضامین لکھتے رہے۔ ۱۸۷۴ء تک یہ سلسلہ قائم رہا۔ ان کے کئی مضامین اکمل اخبار دہلی، آگرہ اخبار آگرہ، سفیر لدھیانہ اور اخبار الاخبار میں بھی شائع ہوئے مگر ان کی شہرت اس وقت شروع ہوئی جب انھوں نے منشی سجاد حسین کے ''اودھ پنچ'' میں لکھنا شروع کیا اور خصوصاً یہ شہرت اس وقت عام ہوئی جب ان کا ڈراما ''نوابی دربار'' ۱۸۷۸ء میں ''اودھ پنچ'' میں قسط وار شائع ہونا شروع ہوا۔ ۱۶/اپریل ۱۸۷۸ء سے جولائی ۱۸۷۸ء تک شائع ہوتا رہا۔ اس شہرت میں اس وقت اور اضافہ ہوا جب سید محمد آزاد کی ''ڈکشنری'' اور ''مہذب نام و پیام''، سوانح عمری مولانا آزاد بہ صورت مضامین شائع ہوئے۔ ان کے مضامین کا ایک انتخاب ''خیالاتِ آزاد'' کے نام سے بھی شائع ہو کر مقبول ہوا تھا۔ وہ آخر وقت تک ''اودھ پنچ'' کے لیے لکھتے رہے۔ یاد رہے کہ سید سجاد حسین نے مفلوج و مجبور ہو کر ۱۹۱۲ء میں خود ''اودھ پنچ'' کو بند کر دیا اور یہی وہ سال تھا جب سید محمد آزاد

بھی ریٹائر ہوئے تھے۔

سید محمد آزاد کا نام آج تک طنز و مزاح کے تعلق سے جانا جاتا ہے۔ انھوں نے طنز و مزاح کے لیے نئی نئی تیکنیک اور ہیئتیں استعمال کیں۔ ان کی کچھ تحریریں ''عام مضمون نویسی'' کے ذیل میں آتی ہیں۔ کچھ مضامین انھوں نے نامہ و پیام کے عنوان سے ''خط'' کی صورت میں لکھے ہیں۔ کچھ طنزیہ و مزاحیہ مضامین کے لیے ''لغت نویسی'' کی تیکنیک اختیار کی ہے اور گاہ گاہ ''اشتہار'' کے انداز میں بھی طنز و مزاح کو گرمایا ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ خصوصیت سے ''اودھ پنچ'' کے فائلوں سے ان تحریروں کو یکجا و مرتب کر کے شائع کیا جائے جو ''اودھ پنچ'' کے لیے لکھی گئی تھیں۔ ایک بات یہ ذہن نشین رہے کہ اودھ پنچ کی جو پالیسی تھی وہی اس کے لکھنے والوں کی تھی۔ ''اودھ پنچ'' مشرقی تہذیب کو مغربی تہذیب پر ترجیح دیتا ہے اور قدیم اقدار کو، معاشرت کی سطح پر، قائم و برقرار رکھنا چاہتا ہے۔ یہی زاویۂ نظر سید سجاد حسین کی تحریروں میں نظر آتا ہے، یہی نقطۂ نظر اکبر الہ آبادی کی نثر و نظم میں سامنے آتا ہے اور یہی طرز فکر سید محمد آزاد کی تحریروں میں رنگ بھرتا ہے یہی وجہ تھی کہ ''اودھ پنچ'' اور اس کے لکھنے والے سر سید احمد خان کی حکمتِ عملی سے متفق نہیں تھے اور اسی لیے اس فہرست میں سید محمد آزاد کا نام بھی شامل ہے۔ جو پرانی تہذیب کو نئی مغربی تہذیب پر ترجیح دیتے ہیں۔ اپنے ایک مضمون ''پرانی روشنی کا نام و پیام'' میں لکھتے ہیں کہ ''ہم پرانے اسکول کے آدمی ہیں اور ہمارے دل میں قدیم مدرسہ اور اس کے علوم و فنون اور پرانے خیالات کا کیسا فیض بخش گنجینہ ہے اور ہم اپنی وضع کے کیسے پاسدار اور پیار کرنے والے ہیں۔'' [۲] اسی مضمون میں آگے چل کر لکھتے ہیں کہ انگلستان کے عام مقامات تفریح ''اور ہمارے ملک کے مدک خانے اور چنڈو خانے اور عیش خانوں سے آسمان و زمین کا فرق ہے اور کبھی کوئی منصف مزاج اور دور بین ہمارے ملک کے چانڈو خانے اور عشرت خانے پر یہاں کے ہوٹل تماشا خانے اور جوا خانے کو ترجیح نہیں دے گا۔ یہاں کارخانہ بہت فوق البھڑک ہے۔ روشنی اچھی، سامان اجلے مگر تسکین، آرام، راحت اور ہم لوگوں کے خیالات کے مطابق عیش بالکل یہاں مفقود ہے۔ ان مکانوں میں سناٹے کا لطف نہیں بلکہ ہنگامہ ہے، اصلی صفائی کا نام نہیں بلکہ کثافت ہے۔ تسکین کا نام نہیں بلکہ انتشار اور اضطراب اس کی جگہ ہے اور خلاصہ یہ کہ گوشۂ عافیت کی پوری تعریف صادق نہیں آتی...... '' [۳]

سید محمد آزاد کے ہاں طنز و مزاح ایک دوسرے سے اس طرح پیوست ہیں کہ انھیں الگ الگ نہیں کیا جا سکتا۔ آزاد کے ہاں طنز و مزاح کے اندر سے اور مزاح طنز کے اندر سے پھوٹتا ہے اور اسی سے ان کی تحریر دوسرے مزاح و طنز نگاروں سے الگ اور مختلف ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ طنز و مزاح زیادہ تر اپنے دور، اپنے زمانے، اپنے عصر سے وابستہ ہوتا ہے اور اسی لیے آج وہ اس طرح لطف نہیں دیتا جیسا کہ اس وقت اس نے دیا تھا جب وہ لکھا اور مصنف کے قلم سے نکلا تھا لیکن سید محمد آزاد کے اظہار بیان میں شگفتہ بیانی آج بھی برقرار ہے اور یہ طنز و مزاح اسی لیے آج بھی کسی حد تک متاثر ضرور کرتا ہے۔ انھوں نے طنز و مزاح کو

نئی نئی تیکنیک استعمال کرنے کا راستہ دکھایا مثلاً آزاد کی نئی ڈکشنری کی تیکنیک کو لیجیے۔ اس سے انھوں نے تیکنیک کے تنوع سے طنز و مزاح کے لیے ایک نیا راستہ کھولا۔ نئی ڈکشنری کی اس تیکنیک کو انگریزی ادب میں جانسن نے اور فارسی ادب میں عبید زاکانی نے اپنے اپنے تخلیقی ادوار میں، لفظوں کے نئے نئے معنی سے طنز و ظرافت کا راگ الاپا تھا۔ مثلاً ایک مضمون میں لفظ ''ہندوستانی بی بی'' کے معنی لغت کے انداز میں یہ درج کیے ہیں:

''اپنے شوہر کی عاشق شیدا اور فدائی۔ اپنے بچوں کی انا کھلائی اور دائی عفت کی دیوتا۔ محبت کی تصویر، مروت کی اوتار۔ انسانی باغ زندگی کی تازگی کے لیے جاں نواز اور فرحت آثار ہوائے بہار۔ گھر کی رونق، گھر کی زینت گھر کا بھرم۔ عزیزوں اور جملہ متوسلین کے لیے ہمیشہ رواں، ہمیشہ شاداب اور ہمیشہ لبریز چشمۂ کرم۔ عصمت کے سراپا، عزت وحمیت گلستان کی ہزار داستان بلبل۔ سچی قناعت، اسلامیانہ صبر اور درویشانہ توکل کے ص اف اور خوش رنگ بادۂ گل رنگ کے۔ مینا کی قلقل، خالص اور بے لوث دین داری کا محفوظ گنجینہ۔ عصمت، عفت اور مروت کا قومی دفینہ۔ بالخلقت دوسروں کی وقف خدمت و چارہ سازی......''

معنی کی یہ رنگا رنگ تفصیل پانچ صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ آج اس میں طنز و ظرافت کا پہلو بہت واضح ہو کر سامنے نہیں آتا۔ لیکن دلچسپی اور شگفتگی اس میں آج بھی موجود ہے اور اسے آہستہ آہستہ پڑھ کر نئی ڈکشنر کے معانی کے مطالعے سے لطف اٹھایا جا سکتا ہے۔ اسی طرح اور متعدد الفاظ ہیں جن کو نئے معنی دے کر آزاد نے اپنی تحریر میں سمیٹا ہے۔ مثلاً مہذب بی بی، آیا، نائیکا، یورپین کنسرٹ، تھینکس، پولیسی، آنر، انٹرسٹ وغیرہ وغیرہ۔ لفظ ''پارلیمنٹ'' کے ذیل میں یہ معنی دیے گئے ہیں:

پارلیمنٹ: مدبروں کا آشیانہ، فصحا اور بلغا کی پرورش کا زچہ خانہ۔ کسی ملک کے قابل لوگوں کی قوتِ گویائی کے تماشا دکھانے کا تھیٹر۔ وہ پالی جہاں کا اصیل اور ٹینی دونوں کٹر۔ زبانی لڑائی کا میدان، خیالی پلاؤ بیچنے والے کی دکان۔ باہمی نفاق اور ذاتی رشک وحسد کا تفور۔ خیالی اور لسانی کشتی کا مہذب اکھاڑا۔ تمدن کے دنگل میں حکمت عملی کے مطابق وزرا کے چت پٹ ہو جانے کی سہارا۔ مغربی فخر و نازش کی حفاظت کی مضبوط دیوار۔ ملکی مصلحتوں اور قومی حقوق کے بچانے کا سنگی حصار۔ ستم دیدوں کی چارہ جوئی کا وہ عمدہ و نادر داوری گاہ جہاں کوئی کالا وکیل نہیں۔ انصاف آموزی کا وہ اسکول جہاں روسیوں کے ظلم ناحق کے انسداد کی کوئی عمدہ سبیل نہیں۔ غل مچانے اور گپ ہانکنے کا بلند زینہ۔ قومی دولت، قومی عزت، قومی قوت، قومی لیاقت، قومی فصاحت اور قومی شوکت کا خزینہ۔''[۴]

طنز و مزاح کے لیے وہ تیکنیک، جو سید محمد آزاد نے شادی کے لیے بیوی کی تلاش میں ایک اشتہار کی

صورت میں دی ہے۔ آج بھی دلچسپی سے پڑھی جاسکتی ہے۔ اس مضمون میں بھی، آزاد کی دوسری تحریروں کی طرح، اظہار کی سنجیدگی واضح طور پر موجود ہے لیکن طنز کا کانٹا اس وقت چبھتا ہے جب بیوی کے اندر جن خصوصیات کی المشتہر کو ضرورت ہے ان کی تفصیل آتی ہے۔ یہ اشتہار بھی ایک مضمون ہے لیکن اشتہار کا نام دے کر طنز ومزاح کے لیے ایک نئی تیکنیک کو تلاش کیا ہے۔ تیکنیک کا یہ تنوع ''اودھ پنچ'' کے کسی دوسرے مضمون نگار میں مشکل سے ملے گا۔ شاید ہی ملے گا۔ طنز ومزاح کے لیے آزاد کی مختلف تیکنیک کو آج کے طنز ومزاح استعمال کر کے اپنے فن کی داد سمیٹ سکتے ہیں۔

''نوابی دربار'' سید محمد آزاد کا ایک ڈراما ہے جس میں مکالمات کے ذریعے قصے کے ارتقا کو برقرار رکھا گیا ہے۔ کسی غلط فہمی کی وجہ سے بعض اہلِ قلم نے اسے ناول کہا ہے اور شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ جب ''نوابی دربار'' ''اودھ پنچ'' میں شائع ہونا شروع ہوا تو ''اودھ پنچ'' نے بھی اسے ''ناول'' ہی کا نام دیا۔ اس بات کا بھی امکان ہے کہ اس وقت تک ڈرامے اور ناول کا فرق اہل قلم کے سامنے واضح نہیں تھا۔ سرسری مطالعے سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ یہ ناول نہیں بلکہ ہر طرح سے یہ ڈراما ہے۔ اس میں مکالمے ہیں، تیرہ مردوں اور سات عورتوں کے کردار ہیں۔ خود نواب صاحب، جن کا خطاب نواب غفلۃ الدولہ بہادر ہے، ایک کردار کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ اس کے دوسرے مرد کردار لوٹ مار خاں (خان صاحب)، میر زمانہ ساز (میر صاحب)، مرزا خوشامد بیگ (مصاحب)، مرزا غضنفر بیگ داروغۂ توشہ خانہ، گورداس (مہاجن)، سیاہ بخت خدمت گار وغیرہ ہیں۔ عورتوں میں نجبہ بیگم، نواب صاحب کی والدہ ماجدہ ہیں، جو بڑی بیگم کے نام سے بطور ایک کردار سامنے آتی ہیں۔ خانم صاحبہ خان صاحب کی بیوی ہیں۔ نوروزی جان طوائف، بی جادی، خان صاحب کی آشنا ہیں۔ ان سب کرداروں کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ سب کردار اپنے منصب کے عین مطابق عمل کرتے ہیں اور اسی لیے حقیقت سے قریب ہیں۔

نوابی دربار کو آٹھ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ یہ دراصل ''ایکٹ'' ہیں جنھیں ''حصہ'' کا نام دیا گیا ہے۔ اس ڈرامے میں جا بجا مصنف نے ہدایات بھی درج کی ہیں مثلاً پہلے حصے (ایکٹ) میں بتایا ہے کہ دن کے گیارہ بجے کا وقت ہے۔ میر زمانہ ساز کی آنکھ، جو بڑی مشکل سے کھلی تھی، کفن پھاڑ کر چیخ اُٹھتے ہیں اور اس کے فوراً بعد مکالمہ شروع ہو جاتا ہے۔ اسی طرح تیسرے حصے (ایکٹ) میں بتایا گیا ہے کہ خان صاحب صحن سے نکلے ہی تھے کہ ددا مجیدن نے پکارا خان صاحب، ادھر ادھر، بیگم صاحب کی ڈیوڑھی پر طلبی ہے اور اس کے بعد کردار مکالمہ کرتے ہیں۔ چوتھے ''حصے'' میں خان صاحب کا گھر دکھایا گیا ہے۔ خان صاحب پلنگ پر پگڑی رکھ کر اپنی بیوی سے مخاطب ہوتے ہیں۔ ایسی ہی ہدایات دوسرے حصوں میں دی گئی ہیں۔ ساتویں حصے میں سب سے زیادہ ہدایات دی گئی ہیں جو کتاب کے ایک صفحے پر پھیلی ہوئی ہیں۔ ان چھوٹی بڑی ہدایات کے ختم ہوتے ہی کردار آپس میں مکالمہ کرنے لگتے ہیں اور ڈرامے کا عمل آگے بڑھتا ہے۔ آٹھویں حصے میں بتایا

ہے کہ یہ مکالمے نواب صاحب کے مکان پر ہو رہے ہیں۔ اس حصے کے خاتمے پر بتایا جاتا ہے کہ نتیجہ سخن یہ ہے کہ خان صاحب اپنی بے ایمانی، خود غرضی، ہر ایک کے ساتھ چالاکی کرنے سے ذلیل وخوار اور بدنام ہو کر نکالے گئے۔ نواب صاحب نے اپنی حماقت سے بلا دریافت اصل حال خان صاحب ہی کو نکالا۔'' [۵] اس عبارت کے بعد ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔

اس ڈرامے سے زوال پذیر لکھنوی معاشرت کی ایک سچی، حقیقی، واقعیاتی تصویر سامنے آتی ہے۔ واقعات میں تسلسل کے ساتھ ایک ارتقا بھی پایا جاتا ہے جس سے قاری کی دلچسپی شروع سے آخر تک برقرار رہتی ہے اور قاری ''پھر کیا ہوا'' کے تجسس میں لگا رہتا ہے۔ یہی تجسس اور تسلسل اس قصے کی جان ہے۔ ممتاز منگلوری نے لکھا ہے کہ ''نوابی دربار'' کے واقعات کا زمانہ زیادہ سے زیادہ چھ دن پر پھیلا ہوا ہے۔ پلاٹ کی تشکیل میں کردار اور مکالمے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ مکالمہ کرداروں کی تکمیل کرتا ہے، واقعات کو آگے بڑھاتا ہے اور کردار سے واقعات متعلق ہو جاتے ہیں۔ اگر کوئی دیہاتی جاہل یا نابالغ بچہ مسائل حیات پر فلسفیانہ گفتگو کرے تو یہ بھی بوالعجبی ہے اور اگر کوئی فنکار کسی ایسے کردار سے وہ کام لے جس کی وہ صلاحیت نہیں رکھتا تو یہ بھی فن سے بے خبری ہے...... ''نوابی دربار'' میں ان بنیادی عناصر کی طرف پوری توجہ دی گئی ہے اور ان کے باہمی رشتوں کی نزاکتوں کا پورا احساس کیا ہے......'' [۶]

''اودھ پنچ'' میں جب یہ ڈراما شائع ہونا شروع ہوا تو اس کی مقبولیت اتنی ہوئی کہ لفظ ''آزاد'' کو بطور تخلص کئی شاعروں نے اپنا لیا۔ عبدالغفور شہباز نے اپنے مرتبہ ایڈیشن کے ''دیباچہ'' میں لکھا ہے کہ شاعروں کے تخلص کے علاوہ ''احمد علی شوق نے اسی نام کا اخبار جاری کیا۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار نے اسی نام کو اپنے مشہور ومعروف فسانے (فسانۂ آزاد) میں ہیرو کے طور پر پیش کیا'' [۷] اور خود یہ لفظ سید محمد آزاد کے نام کا بھی جزو لاینفک ہے یاد رہے کہ ''اودھ پنچ'' میں ''نوابی دربار'' کی قسطیں بھی ''آزاد'' ہی کے نام سے شائع ہوتی رہی تھیں۔

پنڈت رتن ناتھ سرشار (۱۸۴۶ء-۲۷ جنوری ۱۹۰۲ء) کے بارے میں پنڈت برج نرائن چکبست لکھنوی نے لکھا ہے کہ ''سرشار مرحوم ابتدا میں اودھ پنچ کے نامہ نگار تھے...... جس رنگ کا ''اودھ پنچ'' عاشق تھا اسی رنگ میں وہ بھی ڈوبے ہوئے تھے۔ اودھ پنچ کے ایک سال بعد ''فسانۂ آزاد'' کا سلسلہ شروع ہوا۔ یہ محض اتفاق تھا کہ اودھ اخبار کے ایڈیٹر ہونے کی وجہ سے سرشار نے یہ سلسلہ اسی اخبار میں شروع کیا ورنہ ''فسانۂ آزاد'' کا دریا بھی ''اودھ پنچ'' کے چشمہ سے جاری ہوتا کیوں کہ دونوں کا مذاقِ تحریر یکساں ہے اور دونوں ایک ہی باغ کے دو پھول معلوم ہوتے ہیں۔ [۸]

یہی صورت اکبر الہ آبادی (۱۸۴۶ء-۱۹۲۱ء) کے ساتھ ہے۔ وہ بھی شروع ہی سے ''اودھ پنچ'' کے لکھنے والوں میں شامل تھے اور نثری مضامین کے ساتھ منظومات بھی ''اودھ پنچ'' کے لیے لکھتے رہے۔ ان

کے نثری مضامین زیادہ تر ''اودھ پنچ'' میں ہی شائع ہوئے۔ جن میں سے بیشتر کو حال ہی میں ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے یکجا و مرتب کر کے شائع کر دیا ہے۔[۹] سید مصباح الحسن قیصر نے لکھا ہے کہ ''سیاسی اور تہذیبی نقطۂ نظر سے بھی ''اودھ پنچ'' اکبر کے خیالات و عقائد سے مطابقت رکھتا تھا لہٰذا اکبر بھی اودھ پنچ کے مذاق و رجحان کے گرویدہ ہو گئے۔ اودھ پنچ کے تعلق سے ان کی شہرت اور مقبولیت میں دن دونی رات چوگنی ترقی ہوتی گئی۔'' [۱۰] اس صورت حال میں کہ پنڈت سرشار اور اکبر الہ آبادی دونوں کا بنیادی تعلق ''اودھ پنچ'' سے ہے ان دونوں کا مطالعہ بھی یہیں کر لیا جائے۔ یہ دونوں ہستیاں، اپنے منفرد و امتیازی رنگ و نور سے، ''اودھ پنچ'' کے گل دستے کو پرکشش و دلکش بناتی ہیں۔

حواشی:

[۱] جو مرزا اسد اللہ خاں غالبؔ کی اس کتاب کے جواب میں لکھی گئی تھی جو ''قاطع برہان'' کے نام سے شائع ہوئی تھی اور جس میں لغت ''برہانِ قاطع'' کو رد کیا تھا۔ غالب نے ''موید برہان'' کا جواب ''تیغ تیز'' لکھ کر دیا جس کا جواب الجواب آغا احمد علی نے ''شمشیر تیز تر'' لکھ کر دیا۔

[۲] گلدستۂ پنچ مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۱۰۹، لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۳] ایضاً ص ۱۱۷

[۴] گلدستۂ پنچ مرتبہ کول، ص ۱۴۶-۱۴۷

[۵] نوائی دربار، سید محمد آزاد، مرتبہ ممتاز منگلوری، ص ۱۰۴، مکتبہ خیابانِ ادب لاہور، ۱۹۶۶ء

[۶] ایضاً، صفحہ ط-ظ

[۷] ایضاً ص ۴

[۸] گلدستۂ پنچ، مرتبہ پنڈت کشن پرشاد کول، ص ۸، ہندوستانی پریس نظیر آباد لکھنؤ ۱۹۱۵ء

[۹] نثر اکبر الہ آبادی، مرتبہ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، مجلس ترقی ادب لاہور ۲۰۰۸ء

[۱۰] معاونین اودھ پنچ، ڈاکٹر سید مصباح الحسن قیصر، ص ۱۱۳، لکھنؤ ۱۹۵۴ء

باب دوم

(ب): اکبر الہ آبادی
طنز و مزاح کی روایت

سید اکبر حسین رضوی نام (۱۸۴۶ء-۱۹۲۱ء)، لسان العصر خطاب، اکبر تخلص، خان بہادر کا خطاب حکومت برطانیہ سے ملا۔ ۱۶ر نومبر ۱۸۴۶ء کو ضلع الہ آباد کے قصبے بارہ میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام سید تفضل حسین تھا اور ان کے دوسرے بیٹے کا نام سید اکبر حسن تھا۔

سید اکبر حسین اکبر الہ آبادی کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی۔ باپ نے انھیں خود بھی پڑھایا۔ سید تفضل حسین صوفی منش انسان تھے۔ عبادت و وظائف میں مصروف رہتے۔ اکبر کی پہلی شادی خدیجہ بی بی (وفات ۱۹۲۰ء) سے ۱۸۵۹ء میں ہوئی۔ اس وقت ان کی عمر ۱۳ سال کی تھی۔ یہ گاؤدی خاتون تھیں۔ میاں بیوی دونوں کے مزاج میں زمین آسمان کا فرق تھا۔ ان کی دوسری شادی نومبر ۱۸۷۶ء میں فاطمہ صغریٰ سے ہوئی جو سلیقہ مند و باشعور خاتون تھیں۔ اکبر کے مزاج کو پہچان کر خود کو اسی سانچے میں ڈھال لیا اور زندگی بھری بھری اور پُرسکون گزرنے لگی۔ ان سے دو بیٹے: سید عشرت حسین اور محمد ہاشم اور ایک بیٹی پیدا ہوئے۔ چھوٹا بیٹا محمد ہاشم اور بیٹی دونوں آگے پیچھے نوعمری ہی میں وفات پا گئے۔ فاطمہ صغریٰ سے شادی کے کچھ ہی عرصے بعد انھوں نے خدیجہ بی بی کے لیے چالیس روپے ماہوار کا وظیفہ مقرر کر دیا۔ جو عمر بھر ان کو ملتا رہا اور وہ الگ گھر میں رہنے لگیں۔

ان کی ابتدائی ملازمت عرضی نویسی سے شروع ہوئی۔ کچھ عرصے والد بعد نے محرری سکھانے کے لیے ایک وکیل کے سپرد کر دیا۔ ساتھ ہی ملازمت کی تلاش جاری رہی۔ اس وقت جمنا کا پل زیر تعمیر تھا وہاں انھیں نوکری مل گئی۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ وہ اپنی لیاقت بڑھاتے رہے۔ فارسی اور عربی پر عبور حاصل کیا اور ساتھ ہی کلکتہ یونیورسٹی کے میٹرک کا نصاب بھی اچھی طرح پڑھ لیا۔ ۱۸۷۳ء میں انھوں نے ہائی کورٹ میں وکالت کا امتحان دیا اور کامیاب ہوئے۔ اسی کے ساتھ انھوں نے ہائی کورٹ میں وکالت شروع کر دی۔ ۱۸۸۱ء میں منصف مقرر ہوئے۔ ۱۸۸۸ء میں سب ججی کی قائم مقامی پر فائز ہوئے اور جلد ہی مستقل سب جج بنا دیے گئے۔ ۱۸۹۴ء میں وہ سیشن جج مقرر ہوئے۔ ۱۸۹۸ء میں ''خان بہادر'' کا خطاب ملا۔ اس عرصے میں ان کی بینائی کمزور ہونے لگی تھی ۱۹۰۳ء میں انھیں پنشن لینی پڑی۔ پنشن لینے کے اٹھارہ سال بعد ۹ ستمبر ۱۹۲۱ء کو الہ آباد میں وفات پائی۔

پہلی بیوی اور اس کے بچوں پر انھوں نے کوئی توجہ نہیں دی۔ ساری عمر ان کے ساتھ سلوک بھی اچھا نہیں کیا لیکن دوسری بیوی کے بیٹے سید عشرت حسین رضوی کی تعلیم و تربیت کی طرف پوری توجہ دی۔ ۱۹۰۳ء میں اعلیٰ تعلیم کے لیے انگلستان بھیجا جہاں وہ عیش و عشرت میں مصروف ہو گئے اور وہ تعلیم جو تین سال میں پوری کرنی تھی اس میں سات سال لگا دیے۔ اکبر کا یہ مشہور شعر اسی موقع کے لیے کہا گیا تھا:

عشرتی گھر کی محبت کا مزا بھول گئے　　　کھا کے لندن کی ہوا عہدِ وفا بھول گئے

۱۹۰۷ء میں عشرت حسین اس وقت واپس ہوئے جب اکبر نے بیٹے سے خرچ بھیجنے سے معذرت کرلی۔ اکبر چاہتے تھے کہ جب وہ ہندوستان واپس آئیں تو کوئی اعلیٰ ملازمت انھیں مل سکے۔ آنے کے کچھ عرصے بعد سید عشرت حسین ڈپٹی کلکٹر کے عہدے پر فائز ہو گئے۔ اکبر کو بچپن سے لے کر وفات تک عشرت حسین کی فکر لگی رہتی تھی۔ عشرت ان کی زندگی تھا۔ مرنے سے پہلے بھی یہ خیال انھیں پریشان کرتا رہا کہ ان کے بعد عشرت کی سرپرستی و نگرانی کس کے سپرد کی جائے حالانکہ عشرت حسین اب بچے نہیں تھے۔ اعلیٰ ملازمت پر فائز تھے اور خود بھی صاحبِ اولاد تھے۔ لیکن اکبر انھیں بچہ ہی سمجھتے رہے۔ ۱۹۱۰ء میں عشرت حسین کی والدہ فاطمہ صغریٰ وفات پا گئیں۔ تین سال بعد عشرت حسین کا چھوٹا بھائی محمد ہاشم بھی اللہ کو پیارا ہو گیا اور ۹ ستمبر ۱۹۲۱ء کو سید اکبر حسین رضوی، اکبرالہ آبادی بھی دن کے تین بجے سہ پہر میں وفات پا گئے اور اسی دن رات کو گیارہ بجے کالے ڈانڈے کے قبرستان میں مدفون ہوئے۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔

اکبرالہ آبادی کا دور: پس منظر

اکبرالہ آبادی اس دور کے اہم ترین نمائندوں میں شامل ہیں جو سرسید تحریک سے ۱۸۷۰ء میں شروع ہوتا ہے۔ سرسید نے ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد مسلمانوں کی بدحالی اور انگریز دشمنی کا مشاہدہ کیا۔ انگریز ایک صدی قبل سے ہندوستان پر رفتہ رفتہ اپنا اقتدار جما رہے تھے مگر ۱۸۵۷ء تک بظاہر مغل حکومت ہی قائم تھی اور اس کا نمائندہ بہادر شاہ ظفر دہلی کے تختِ سلطنت پر بیٹھا ہوا تھا حالانکہ اس کی حیثیت اب انگریز کے پنشن یافتہ سے زیادہ نہیں تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم میں مسلمانوں نے خاص طور پر بغاوت میں نمایاں حصہ لیا۔ اس کے بعد انگریز نے یہ طے کیا کہ ہندوؤں کی مدد سے مسلمانوں کو پوری طرح دبا دیا جائے۔ مسلمانوں کے لیے یہ بڑا ہی بُرا وقت تھا۔ اس وقت سرسید احمد خاں نے، جو انفرادی حیثیت میں انگریزوں کے حامی و طرف دار تھے، انگریزوں کو یہ سمجھانے کی کوشش کی کہ مسلمان وفادار ہیں۔ ساتھ ہی انھوں نے مسلمانوں کو بھی وفادار بنانے کی تحریک اُٹھائی۔ ہندوستان کے مسلمانوں اور انگریزوں میں سمجھوتا کرانا سرسید احمد خاں کے لیے مقصدِ زندگی ٹھہرا۔ ساتھ ہی ساتھ انھوں نے یہ بھی دیکھا کہ مسلمان جس تہذیب اور جن علوم کو اپنائے ہوئے ہیں وہ فرسودہ ہو چکے ہیں، اس لیے انھوں نے انگریزی تہذیب اور یورپ کے علوم جدیدہ سے مسلمانوں کے

دل اور دماغ کو روشن کرنے کی طرف قدم بڑھایا۔ اس طرح وہ ایک نشاۃ الثانیہ کے لیڈر کی حیثیت سے ابھرے جو بڑی تیزی کے ساتھ پھیلنے اور عام ہونے لگی۔ جو تبدیلی آرہی تھی وہ معاشرے کے ہر پہلو کو متاثر کررہی تھی۔ کھانے، کپڑے، رہن سہن، اخلاق و عادات، خیالات، علم و ہنر اور مذہب غرض کہ انسانی زندگی کے ہر پہلو میں تبدیلی آرہی تھی۔ سرسید نے اسی لیے تعلیم کو مرکز حیثیت دی اور اپنی بے پناہ عملی قوت کا ثبوت ایک کالج قائم کرکے دیا۔ ان کے ہم خیالوں اور ساتھیوں نے اس تحریک کو آگے بڑھایا۔ ہیگل (Hegal) کے فلسفہ کے مطابق یہ ایک دعویٰ (Thesis) تھا جو سرسید نے مسلمانوں کی زندگی میں داخل کیا۔ یہ فطری اور ایک طرح سے لازمی تھا کہ اس دعویٰ کی پرانے بنے بنائے معاشرے سے ٹکر ہوتی۔ رجعت پسندوں نے اس کی سخت مخالفت کی اور سرسید کو کافر تک قرار دیا۔ اس لیے اس دور میں، جیسا کہ ہر نئی تحریک کے دور میں، ہم قوم کو دو حصوں میں بٹا دیکھتے ہیں، ایک طرف سرسید اور ان کے ساتھی جیسے الطاف حسین حالی اور محسن الملک وغیرہ اور دوسری طرف ان کے (Antithesis) جیسے ناول نگار نذیر احمد اور اکبر الہ آبادی۔ لیکن آخر الذکر کو (Antithesis) سے زیادہ (Synthesis) اس لیے کہنا چاہیے کہ یہ لوگ مخالفت کے ساتھ ساتھ ترقی بھی کرنا چاہتے تھے۔ اکبرالہ آبادی شروع ہی سے روایتی قسم کی شاعری میں منہمک تھے اور داغ و امیر مینائی کے رنگ میں غزلیں کہہ رہے تھے مگر نئی تحریک کے اثرات دیکھ کر انھیں غصہ بھی آیا اور ہنسی بھی اور وہ سنجیدہ روایتی شاعری سے مزاحیہ وطنزیہ شاعری کی طرف آگئے۔

اس وقت تک انگریزی حکومت قائم ہوچکی تھی اور یہ بات مسلم تھی کہ اب اس کو کوئی نہیں ہلا سکتا حالانکہ جلد ہی اس کو ہلانے والے بھی پیدا ہوکر آہستہ آہستہ اُبھرنے لگے۔ مولوی نذیر احمد نے بھی ان بنگالیوں کا ذکر کیا ہے جو انگریزوں سے حکومت چھیننے کی تحریک چلا رہے تھے۔ انگریزی حکومت کے استحکام پر سب کو یقین تھا اور یہ یقین اکبر کی زندگی کے آخری دور میں گھٹا جب مہاتما گاندھی کی تحریکِ آزادی پھیلنے لگی۔ اکبرالہ آبادی اس دور میں بھی شعر کے ذریعے اپنی رائے ضرور دیتے رہے مگر زیادہ تر وہ پہلے دور کے فرد تھے اور ان کے سامنے یہ مسئلہ تھا کہ انگریزوں سے تعلقات کی کیا صورت ہو۔ انھوں نے بھی سرسید کی طرح انگریزی ملازمت اختیار کی اور اس میں کوئی حرج نہیں دیکھا۔ انگریزی ملازمت کا رواج کئی پشتوں سے چلا آرہا تھا اور تجربہ یہ کہتا تھا کہ اس میں کوئی مضائقہ نہیں ہے۔ مسلمانوں کو انگریز سے تنخواہ لینے اور اس کا کام کرنے کے علاوہ کچھ اور نہیں کرنا تھا۔ کام بھی فارسی یا اردو میں ہوتا تھا اور انگریز افسر بھی ان زبانوں کو کام چلانے کے لیے پہلے سے سیکھے ہوئے ہوتا تھا۔ کسی کے مذہب، عقائد اور معاشرت میں دخل دینا ممنوع تھا۔ اسی لیے مسلمان اپنی روش پر چل رہے تھے مگر ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم میں مسلمانوں نے جو رویہ اختیار کیا اور انگریزوں کو اپنی طرف سے بدظن کردیا، اس سے یہ لازمی ٹھہرا کہ وفاداری کے کچھ اور اہم ثبوت فراہم کیے جائیں۔ اس کے لیے ایک جذباتی و معاشرتی تعلق کی بھی ضرورت تھی جس کو سرسید نے ضروری سمجھا۔ ملازم سرکار کی حیثیت سے

وہ انگریزوں سے قریب تھے اور انھیں معلوم تھا کہ انگریز مسلمانوں کو پسند نہیں کرتا اور انھیں مغلوب کرنے کے درپے ہے۔ سرسید نے یہ بھی محسوس کیا کہ اس نفرت یا ناپسندیدگی کی وجہ ایک طرف ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم تھی لیکن اصل میں معاشرت کا فرق بھی آڑے آرہا تھا۔ یہ بات ان کی سمجھ میں آئی کہ ہم دردی کی بنیاد اسی وقت پڑ سکتی ہے جب کہ سماجی و معاشرتی سمجھوتا بھی ساتھ ہو۔ مسلمان انگریز کے سماجی عمل کو نفرت سے نہ دیکھیں اور ان سے قریب آئیں مثلاً مسلمان انگریزوں کے ساتھ کھانا کھانا بھی اسی طرح بُرا سمجھتے تھے جیسے ہندو۔ سرسید نے ان کے ساتھ کھانا کھانے کو اسلامی شرع کی رُو سے جائز قرار دیا۔ پھر انھوں نے یہ بھی دیکھا کہ انگریزوں کے طرزِ طعام میں کس قدر باقاعدگی اور صفائی ہے اور انھوں نے محض مصلحت ہی سے نہیں بلکہ خلوصِ دل سے چاہا کہ مسلمان بھی اسی طرح کھانا کھانے لگیں۔ مفاہمت اور سمجھوتے کی کوشش ہی نے انھیں اس راز سے آگاہ کیا کہ ہر معاملہ میں انگریز ترقی یافتہ اور تہذیب یافتہ ہیں اور مسلمانوں کو ترقی کرنے کے لیے اسی واقعیاتی راہ کو اختیار کرنا چاہیے۔ اس پر ایک طبقے نے اتفاق کیا مگر یہ مسئلہ اپنی جگہ پر قائم رہا کہ انگریزوں کی معاشرت کو کس حد تک اپنانا چاہیے۔ نذیر احمد نے اپنے ناول ''ابن الوقت'' میں صدر الاسلام کے ذریعے اپنے نقطۂ نظر کو واضح کیا ہے مگر جو وہ چاہتے تھے وہ نہ ہو سکا۔ ابن الوقتیت چل چکی تھی اور خوب خوب چل رہی تھی۔ اکبر نے اسے چلتے ہوئے دیکھا، اس کا مذاق اڑایا اور اسے حماقت زدگی قرار دیا۔ یاد رہے کہ مفاہمت اور سمجھوتے کا مسئلہ ان کے سامنے بھی تھا اور وہ بھی سمجھوتا کرنا چاہتے تھے لیکن ساتھ ہی وہ عام مسلمانوں کے نمائندہ تھے جو پرانے طور طریقے کو مٹتا دیکھنا نہیں چاہتے تھے اور نئے قاعدے انھیں احمقانہ معلوم ہوتے تھے۔ جن کی اکبر نے، طنز کے تیروں سے، مذاق اُڑا کر، کاٹ چھانٹ کی۔

انگریزی حکومت کے ساتھ ایک نئی قدر وجود میں آئی جسے پبلک، قوم یا قومیت کہا جاتا تھا اور یہ تصور پہلے کبھی نہیں تھا۔ اس نے ادب میں ایک نیا انقلاب یہ پیدا کیا کہ ادب کا معاشرے میں مقام اور مقصد بدل گیا۔ داغ اور امیر مینائی تک شاعر کسی دربار سے وابستہ ہوتا تھا جو اس کی کفالت کرتا تھا اور ادب دربار تک محدود تھا اور اگر عوام تک پہنچتا بھی تھا تو درباریوں ہی کے ذریعے پہنچتا تھا۔ شاعر کا کام بادشاہ کو مسرور کرنا یا اپنا الگ راگ الاپنا تھا۔ وہ محض ایک فن کار یا دست کار ہوتا تھا چاہے وہ مشاہدۂ حق کی گفتگو کرے مگر شیشہ و ساغر کہنا اس کا پہلا فرض تھا۔ انگریز نے پبلک اور رائے عامہ کو اہمیت دی اور صحافت کو وجود میں لایا جس کی مربی خاص طور پر پبلک ٹھہری۔ اب بادشاہ کی جگہ پبلک نے لے لی۔ اخباروں کی ایک حد تک وہی پالیسی رہی جو دربار کے قصیدوں کی ہوتی تھی یعنی حاکم کی حکومت کو حق بجانب کہنا مگر ساتھ ہی اخباروں میں عام لوگوں کو بھی اپنی رائے دینے کی آزادی تھی۔ حاکم کی حکومت کو چھوڑ کر ہر مسئلہ اخباروں میں زیرِ بحث آیا اور آتا رہا۔ بعد میں اخبارات کا خاص موضوع سیاست ہو گیا جو آج تک چلا آتا ہے مگر سرسید کے سامنے میں اور اکبر الہ آبادی کے دور کے زیادہ حصے میں اخبار صرف معاشرتی امور سے تعلق رکھتے تھے۔ سیاسی خیالات عام کرنے کے بجائے

ان کا کام معاشرتی اصلاح تھی۔ یہی صورت، جو انگلستان و فرانس میں اٹھارویں صدی میں نظر آتی ہے، ایک حد تک وہی صورت ادب نے بھی اختیار کر لی۔ ایڈیسن اور اسٹیل نے انگلستان میں معاشرتی اخبار نکالے تھے اور ایسے ہی اخبار ہمارے ہاں بھی نکلنے لگے۔ سرسید کا ''تہذیب الاخلاق'' اس کی ابتدا کہیے کچھ ہی عرصے بعد ''اودھ پنچ'' ایسے اخبار بھی انگریزی اخبار ''پنچ'' کی طرح شائع ہونا شروع ہوئے۔ اس کا ادبی نتیجہ یہ نکلا کہ محض تخلیقی رجحان کی جگہ تنقیدی رجحان بھی سامنے آنے لگا۔ تخیل کی عمل داری میں عقل قبضہ جمانے لگی اس لیے نظم کے بجائے نثر نے زور پکڑا۔ سنجیدہ بحثیں عام ہوئیں مگر ان میں ادبی زور کہاں تھا، مزاح اور طنز نے انھیں ادبی بنا دیا۔ یہاں ہمیں پوری ایک تحریک نظر آتی ہے جس کا مقصد طنز و مزاح کے ذریعے سرسید تحریک کا مقابلہ کرنا تھا۔ خاص طور پر لکھنؤ سے جو اخبارات نکلتے تھے انھوں نے سرسید کو ''پیر نیچریا'' کہا اور ان کا خوب خوب مذاق اڑایا۔ برنارڈ شا دنے کامیڈی کو اصلاح کا بڑا اہم ذریعہ بنایا ہے۔ اصل میں کسی چیز کو غلط ثابت کرنا بڑا مشکل کام ہے مگر اس پر ہنس دینا آسان بھی ہے اور ایک خاص قسم کا اثر بھی رکھتا ہے۔ چنانچہ نئی تہذیب کو ہنسی میں اُڑانے کی جو تحریک چلی تھی اکبر اس کے طرف دار اور حامی تھے۔ اس میں زیادہ تر کام تو نثر میں ہوتا تھا مگر تک بندیاں بھی کی جاتی تھیں حالانکہ ان کو شاعری میں مقام نہیں دیا جاتا تھا۔ فطری رجحان کی بنا پر اکبر ان تک بندیوں پر عامل ہوئے مگر ان کی فطرت نے اس کو بھی اعلیٰ فن بنا دیا۔ اس طرح اکبر کا ایک ''مسخرے'' کی حیثیت سے نمایاں ہونا بھی ایک عصری چیز ہے اور اس میں جو کمال انھوں نے پیدا کیا وہ ان کی خداداد صلاحیت اور انفرادیت سے تعلق رکھتا ہے۔

ان رجحانات کی بنا پر ادب اور زندگی کے تعلق اور رشتے میں ایک نئی صورت پیدا ہو گئی جس سے ہمارا ادب مانوس نہیں تھا۔ ہمارا پرانے دور کا ادیب و شاعر بالکل آنکھیں بند کیے ہوئے تو نہیں تھا لیکن وہ معاشرتی مسائل کو بھی غمِ جاناں بنا کر پیش کرتا تھا۔ عام معاشی حالت پر وہ ''شہر آشوب'' تو لکھتا مگر یہاں سب کچھ مبالغے کا پہلو لیے ہوئے ہوتا تھا جس سے وہ زندگی سے دور ہو جاتا تھا۔ شاعر محض رنگیں نوا تھا مگر اب اسے رنگیں نوائی کے ساتھ ساتھ دیدۂ بینائے قوم بھی ہونا پڑا۔ مرزا غالب درباریوں کے رویے پر یہ کہہ سکتے تھے:

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اِتراتا　　　وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

مگر اب نئی تحریک کے زیر اثر ایسے افراد سامنے آئے جن کی تخلیقات سے نئے رویّوں کی گوناگوں مثالیں قائم ہوئیں۔ انگریزی لباس پہننے والے لوگ، انگریز بننے اور انگریزی وضع قطع اور طرز زندگی اختیار کرنے والے لوگ، مذہب سے انکار کرنے والے لوگ عجیب عجیب صورتوں میں شاعر کو نظر آئے اور عاشق و معشوق اور رقیب کی جگہ ان کے کلام کا موضوع بن گئے۔ اب یہ بات بھی محسوس کی گئی کہ زندگی کے بہاؤ میں شاعر بھی زندگی ہی کا ایک دھارا ہے۔ ایسا دھارا جو دوسرے دھاروں سے ملتا بھی ہے اور ان سے الگ بھی ہو جاتا ہے اور ہر حقیقت کو، اپنے تضاد کے ذریعے، سامنے لاتا ہے۔ اب محسوس ہوا کہ شاعر اس طرح بند نہیں ہے کہ اپنے

گھر کے پائین باغ کو بھی نہ دیکھے۔ وہ پتہ پتہ بوٹا بوٹا دیکھ رہا ہے اور ہر پتے اور ہر بوٹے کی نگاہیں اس کی طرف ہیں کہ وہ کیا کہتا ہے۔ شاعر بھی زندگی کا حصہ ہے اور زندگی پر اپنی طرح سے تنقید کر رہا ہے۔ ادیب بھی قوم کے درمیان کھڑا ہے۔ کبھی اسے اس کے ماضی کی یادوں سے زندہ کر رہا ہے، کبھی اُسے نئی روش کے فائدے سمجھا رہا ہے۔ کبھی غلط راہ اختیار کرنے پر مذاق اُڑا رہا ہے اور ہنس رہا ہے۔ پہلے شاگرد کے لیے استاد کی ہر ہدایت حکم کا درجہ رکھتی تھی اب استاد بھی شاگرد کی بات یا رائے توجہ سے سنتا ہے اور اگر شاگرد کی بات درست ہے تو وہ اپنی رائے پر نظر ثانی کر لیتا ہے۔ اب ادیب و شاعر اور اس کے سامعین میں صرف واہ واہ کا رشتہ نہیں ہے بلکہ خیالات اور فقروں کا لین دین بھی جاری ہے۔ اب ادب دربار سے نکل کر پبلک (بازار) میں آ گیا ہے۔ اکبر ان ادیبوں میں زیادہ نمایاں اور اہم اس لیے ہیں کہ ان کی جنس کا خریدار ہر طرف موجود ہے۔ اسی طرح دوسرے فنونِ لطیفہ مثلاً موسیقی، مصوری اور رقص وغیرہ درباروں تک محدود تھے اور وہی ان کے سرپرست اور کفیل تھے لیکن اب یہاں بھی صورت حال بدل گئی تھی۔ یہ سب فنون بھی اب تھیٹروں میں آ گئے تھے اور اس طرح پبلک کا حصہ بن گئے۔ اب ادب بادشاہ کو خوش کرنے کے بجائے پبلک یا زیادہ سے زیادہ پبلک کو خوش کرنا اس کا معیار بن گیا۔ اب ادب و شعر کی سرپرست، بادشاہ کے بجائے، پبلک ہو گئی اور یہ بہت بڑی انقلابی تبدیلی تھی۔ اب ادیب و شاعر پبلک ہی سے عمل اور ردِعمل کرتا ہے اور اس لیے وہ مبالغے اور بلند پروازی سے ہٹ کر اب واقعیت کی طرف آ گیا ہے۔ مسجع و مقفیٰ عبارت کا طلسم اب ٹوٹ گیا ہے اور نثر عام بول چال کی سادہ زبان کے روپ میں عام اور مقبول ہو رہی ہے۔ آج بھی دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ اکبرالہ آبادی اور الطاف حسین حالی کا تعلق اس دور سے اتنا گہرا ہے جتنا کسی اور شاعر کا اس سے پہلے نہ ہوا تھا۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا ادب کا زندگی سے یوں قریب آ جانا اس کے حق میں مفید یا مضر ہوا؟ کیا یہ ادب ہی رہا یا صحافت کے دائرے میں آ گیا۔ غور سے دیکھا جائے تو یہاں ادب اور صحافت کے درمیان وہی سمجھوتا ہوا جو اٹھارویں صدی میں انگلستان میں ہوا تھا۔ انگریزی بادشاہت اپنے ساتھ صنعت کاری، ملازمت پیشگی اور جمہوریت کے تصورات لے کر اُبھری۔ یہ جمہوریت شہنشاہیت کے ساتھ کھڑی تھی اور پرانی شہنشاہیت سے مختلف تھی۔ اب بادشاہ اٹل حکم چلانے والا نہیں رہا تھا بلکہ رائے عامہ پر چلنے والا ہو گیا تھا۔ اسی کے ساتھ بادشاہت نے متوسط طبقے کو جنم دیا جس کی آواز ایوانوں میں گونجتی سنائی دی۔ ادیب بھی مصلح ٹھہرا اور عوام کو نہ صرف صحیح راستہ دکھانے والے کے روپ میں سامنے آیا بلکہ ان کے جذبات کو بھی ایک مرکز پر لانے کا ذریعہ ہوا۔ محض عشقیہ شاعری کی مرکزی اہمیت بھی کمزور پڑ گئی۔ حالی نے عشقیہ شاعری کو قوم کی بربادی کا سبب جانا۔ حالؔی کی قومی شاعری نے اقبال کی آفاقی شاعری کو جنم دیا اور اکبرالہ آبادی کی واقعیاتی شاعری بھی ایک نئی صورت میں سامنے آئی۔ یہ واقعیاتی بھی تھی اور قومی بھی۔ اصلاحی رجحان اس میں نمایاں تھا۔ یہ واقعیاتی رجحان اخباروں کی بھی جان تھا اور فکشن کا بھی ایمان تھا۔ نذیر احمد کے قصوں نے وہی کام کیا جو

سرسید کے مضامین کررہے تھے۔ اسی طرح اکبر نے طنز و مزاح کے ذریعے وہی راستہ دکھایا جو اصلاح کی طرف جاتا تھا۔ اخلاق کا لفظ نئے معنی لے کر سامنے آیا۔ پہلے اخلاق کا مطلب محض رکھ رکھاؤ یا تہذیب و معاشرت کے رسمی راستوں پر چلنا تھا لیکن اب اخلاق کے معنی ترقی یافتہ یا ترقی کے اصولوں کو اپنانے اور امید کی روشنی میں زندگی گزارنا ہوگیا۔ یہ راستہ ادب نے اختیار کیا اور ساتھ ہی ادب و ادیب نے پرانی فرسودہ رسموں اور طور طریقوں پر ضرب بھی لگائی جس سے نئی نئی صورتیں سامنے آئیں اور اس طرح ادیب مدرسِ اخلاق ہوگیا۔ اخلاق اب کوئی ٹکی بندھی چیز نہیں رہا تھا۔ اخلاق کو سب نے نئے نئے معنی دیے۔ سرسید نے انگریزوں کی معاشرت و اخلاق پر چلنے کی ترغیب دی۔ حالی نے پرانے اسلامی اخلاق کو پھر سے زندہ کرنے پر زور دیا۔ اسلام کو بھی نئے نئے معنی دیے گئے۔ سرسید احمد خاں نے سائنس کے اصولوں کے مطابق قرآن کی نئی تفسیر پیش کی اور معجزات کو رد کردیا اور ذہنی و دنیوی ترقی کے لیے انگریزی تعلیم کو عام کرنے پر زور دیا۔ اکبر کو بھی اس ترقی سے گہری دلچسپی تھی مگر وہ اپنی روایات کو بھی باقی رکھنا چاہتے تھے۔ اکبر نے کہا:

قدیم وضع پہ قائم ہوں میں اگر اکبر　　　تو صاف کہتے ہیں سید یہ رنگ ہے میلا
جدید طرز اگر اختیار کرتا ہوں　　　تو اپنی قوم مچاتی ہے شور واویلا
غرض دوگونہ عذاب است جانِ مجنوں را　　　بلائے صحبتِ لیلیٰ و فرقتِ لیلیٰ

اکبر کو رجعت پسندوں میں شمار کیا جاتا رہا ہے مگر غور سے دیکھیے تو وہ ہی قوم کے مخصوص رجحانات کے معتبر نمائندے ہیں۔ وہ سرسید کے ایک حد تک ضرور مخالف ہیں مگر سید کے کام کی اہمیت کو جانتے اور سمجھتے ہیں۔ سرسید کی وفات پر انھوں نے یہ قطعہ کہا تھا جس سے سرسید کے تعلق سے ان کی سوچ کا اظہار ہوتا ہے:

ہماری باتیں ہی باتیں ہیں سید کام کرتا ہے
نہ بھولو فرق جو ہے کہنے والے کرنے والے میں
کوئی جو کچھ کہے میں تو یہی کہتا ہوں اے اکبر
خدا بخشے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں

وہ قوم کی پسپائی اور ناکارہ پن سے نالاں تھے۔ وہ جانتے تھے:

خدا حافظ مسلمانوں کا اکبر　　　مجھے تو اُن کی خوش حالی سے ہے یاس
یہ طالب شاہد مشہود کے ہیں　　　نہ جائیں گے ولیکن سعی کے پاس

وہ قوم کے رجعت پسندوں کے ساتھ یا ان کے ہم نوا نہیں تھے:

شیخ صاحب کا تعصب ہے جو فرماتے ہیں　　　اونٹ موجود ہے پھر ریل پہ کیوں چڑھتے ہو

مگر ان کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ وہ ترقی کے ساتھ اپنی روایات کو بھی قائم رکھنا چاہتے تھے:

شکر ہے راہِ ترقی میں اگر بڑھتے ہو　　　یہ تو بتلاؤ کہ قرآں بھی کبھی پڑھتے ہو

ان کا نظریہ تھا: ع...... مذہبی درس الف بے ہو، علی گڑھ ت ہو۔ بہر حال اخلاقی اصلاح میں وہ بھی اپنے دور کے ساتھ تھے مگر اس اصلاح کو اپنے طریقے سے کرانا چاہتے تھے۔ ان سب رجحانات سے ادب ایک عوامی اور زندہ چیز بن گیا اور ان سب تصورات کے ساتھ جدید ادب کی بنیادیں استوار ہوئیں۔ تخیلی علویت اور آفاقیت اس میں ضرور کم ہوگئی مگر محض رسمیت سے بھی وہ پاک ہوگیا۔ سارے معاشرے نے اس میں دلچسپی لی اور اکبر فی الحقیقت ''لسان العصر'' ہوگئے۔ یہ سب کچھ ادبی پیش رفت اور ترقی کی ایک منزل ضرور ہے۔

خالص ادبی ترقی کے لحاظ سے دیکھیے تو یہ دور ایک نئے طرز کی ایجاد کرتا ہے اور اکبر کا اسی طرزِ خاص میں ایک اہم مقام ہے۔ حالی نے نیچرل شاعری کے جو اصول وضع کیے اور اردو شاعری کو ایک نیا ادراک دیا، اکبر اُن پر قدرتی طور سے عامل ہوگئے۔ طنز و مزاح کی زبان بول چال کی عام زبان سے جس قدر قریب اور برجستہ ہوگی اتنی ہی پُر اثر ہوگی۔ اکبر انگریزی تہذیب و روایت کے خلاف تھے مگر ان کی زبان اور رنگ جس قدر انگریزی طنزیہ شاعری سے قریب ہے اتنا کسی دوسرے شاعر کا نہیں ہے۔ یہ نہیں تھا کہ اکبر نے انگریزی شاعری کی نقل یا پیروی کی تھی بلکہ کسی الہامی طریقہ پر اکبر کی قوتِ تخیل انگریزی نشاۃ الثانیہ سے ہم آہنگ ہوگئی تھی۔ ''جدید'' فن کاری میں، جس کا رواج ان کے دور میں ہوا، اکبر ہی نمائندہ فرد کہے جاسکتے ہیں۔ حالی کے نیچرل طرز میں اکثر پھیکا پن اور آورد آجاتا ہے۔ اقبال کے ہاں اردو شاعری کی علویت اور انگریزی شاعری کی عظمت ہم آہنگ ہوگئی ہیں مگر اکبر چوسر، پوپ اور بائرن کی طرح زمین سے قریب رہتے ہیں۔ وہ عام لوگوں سے خطاب کرتے ہیں اور اس زبان میں، جو اب عام ہوئی ہے، انگریزی کے الفاظ قبول کر لیے ہیں۔ یہ ''ریختہ'' وہ ہے جس میں فارسی زبان کے الفاظ کے ساتھ ساتھ انگریزی کے الفاظ بھی ملے جلے موجود ہیں اکبر انگریزی ادب سے تو واقف نہیں تھے مگر انگریزی ادب کی وہ روح، جو اُسے یورپ کے دوسرے ادبیات سے ممتاز کرتی ہے یعنی مزاح ان کے ہاں اس طرح پر ہے کہ وہ انگریزی زبان کے ادیبوں کے حلقے میں کھڑے نظر آتے ہیں۔ ان کی انگریزوں سے نفرت تو قومی سطح پر تھی مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اکبر نے بغیر جانے انگریزی زبان کے ادب کی روح کو نچوڑ لیا تھا۔ اکبر (م ۱۹۲۱ء) سرسید (م ۱۸۹۸ء) کے دور کے بعد اس دور میں بھی زندہ رہے جب پہلی جنگ عظیم ہو رہی تھی جس کے فوراً بعد تحریک آزادی نے زور پکڑا۔ اس وقت قوم کے سامنے سماجی اور مذہبی مسائل کے ساتھ ساتھ سیاسی مسائل بھی سامنے آئے اور انھوں نے ان مسائل پر اپنا زاویۂ نظر پیش کیا۔ انھوں نے ہندو مسلم اتحاد پر زور دیا:

میں کہتا ہوں ہندو مسلمان سے کہ بھائی		موجوں کی طرح لڑو مگر ایک رہو

مہاتما گاندھی نے مسلمانوں کی ہجرت کا جو مسئلہ اٹھایا اس کے بارے میں اکبر نے کہا:

ہند سے آپ کو ہجرت ہو مبارک اکبر		ہم تو گنگا ہی پہ مار کے آسن بیٹھے

اکبر ان لوگوں میں تھے جنھوں نے اس وقت بھی ہندو مسلم نفاق کی صورت دیکھ لی تھی جب ''اتحاد'' ہی کا دَور

دورہ تھا:

گاؤ ماتا کا ٹھکانا گاندھی بابا نے کیا　　　شیخ جی کا اونٹ کس کل بیٹھتا ہے دیکھیے

اکبر کی زندگی ہی میں "ہندی" کی تحریک شروع ہو چکی تھی اور انھوں نے اس بارے میں ایک محفل میں بے ساختہ کہا تھا:

دوستو تم لکھی ہندی کے مخالف نہ بنو　　　بعد مرنے کے کھلے گا کہ یہ تھی کام کی بات

بس کہ تھا نامۂ اعمال مرا ہندی میں　　　کوئی پڑھ ہی نہ سکا ہو گئی فی الفور نجات

اس طرح اکبر صرف شروع کے دور کے ہی نہیں بلکہ اس دور کے بھی نمائندہ ہیں جو انگریز حکومت کا زریں دور تھا۔

اکبرالہ آبادی: مزاج، شخصیت:

اکبرالہ آبادی اپنے زمانے میں اتنے مقبول شاعر تھے کہ ان کے اشعار ضرب المثل بن کر ہر طبقے کی زبان پر چڑھ گئے تھے۔ اس مقبولیت کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ وہ ایک نارمل ہندوستانی مسلمان کی نمائندگی کرتے ہیں جو اپنی پرانی تہذیب میں گھرا ہوا ہے اور نئے اثرات کو دیکھ کر اُن پر ہنستا ہے۔ سرسید کے نئے قدم اٹھانے کے راستے میں جو لوگ آڑے آئے اکبرالہ آبادی کو ان "کا ٹائپ" کہنا چاہیے۔ وہ متوسط طبقے کے فرد تھے جو لباس میں سادگی، کچھ بندھے ٹکے اصول اور رسموں کی پابندی کا قائل تھا۔ اس طبقے میں حد سے تجاوز کرنے والے بھی شامل تھے اور محض روایتی عقیدہ رکھنے والے بھی مگر اکبر ان دونوں سے بالاتر تھے۔ وہ اسلام پر پورا عقیدہ رکھتے تھے اور درسِ اسلامی کو بڑی بنیادی چیز سمجھتے تھے۔ اسی کے ساتھ ساتھ زندگی کی وہ رسمیں مسلمانوں کی تہذیب و معاشرت کا حصہ بن گئی تھیں جیسے شادی بیاہ کی رسمیں اور پردہ وغیرہ، جس کو وہ "قدیم وضع" کہتے ہیں اس پر قائم و دائم رہنے کو بھی وہ بھلائی کا راستہ تسلیم کرتے ہیں۔ اپنے طبقے کے مسلمانوں میں بیٹھ کر وہ ان کی ذہنیت اور طریقوں سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں مگر پھر بھی جو بات وہ کہتے ہیں، وہ عام لوگوں کی باتوں سے مختلف ہوتی ہے اور ایسی ہوتی ہے کہ پھر بھی وہ اسے قبول کر لیتے ہیں۔ انگریز نے جو نظام یہاں قائم کیا تھا اس سے ایک متوسط طبقہ اُبھرا اور سامنے آیا جس کے نمائندہ فرد اکبرالہ آبادی ہیں جو عام فہم (Common Sense) کو اپنا ہادی بناتے ہیں۔ عام فہم ہونا کوئی عام چیز نہیں ہے بلکہ "غیر عام" بات ہے اور جن لوگوں میں یہ ہوتی ہے ان کی بات سب ہی لوگ مان لینے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں اور اسے اپنے دل کی بات سمجھتے ہیں۔ اکبر کی زندگی پر نظر ڈالیے تو اس میں کوئی ایسی خاص بات دکھائی نہیں دیتی جو انھیں غیر معمولی انسان ثابت کرے۔ وہ اوسط درجے کے گھرانے میں پیدا ہوئے، اسی ماحول میں پلے بڑھے۔ عام مروجہ تعلیم حاصل کی۔ انگریز کی ملازمت کو برا نہ سمجھا۔ ایک انگریز کے گھر پر پہنچے تو اس کا کتا ان کے پیچھے دوڑا۔ یہ پیچھے ہٹتے اور کتے کو

پچکارتے رہے۔ انگریز کو خبر ہوئی۔ آ کر دیکھا کہ اکبر پیڑ پر چڑھے ہوئے ہیں اور نیچے کتا بھونک رہا ہے۔ یہ واقعہ ہی ان کی سفارش بن گیا اور انگریز نے انھیں ملازمت دے دی۔ ساری عمر وہ انگریزی ملازمت کرتے رہے اور پنشن بھی پائی۔ نئی تعلیم کے خلاف ہونے کے باوجود اپنے بیٹے سید عشرت حسین کو نئی تعلیم دلوائی، اسے پڑھنے کے لیے انگلستان بھی بھیجا جہاں وہاں کی میموں سے عشرت حسین کو دلچسپی ہوگئی اور وہ تین سال کی تعلیم سات سال میں پوری کر سکے اور جب والد نے خرچ بھیجنے سے معذرت کر لی تو وہ واپس آ گئے۔ اکبر نے بیٹے کی واپسی پر گھر کو انگریزی طریقہ سے سجایا اور بہو کو انگریزی لباس میں ملبوس کیا تا کہ لڑکا گھر آ کر غیر مانوس سا ماحول محسوس نہ کرے۔ ان سب باتوں میں بھی ہمیں عام فہم (کامن سینس) دکھائی دیتی ہے۔ اکبر کا یہ معمولی پن بھی وہ ہے جو عام آدمی میں نہیں پایا جاتا۔ یہ بھی ایک عینی معمولی پن یا واقعیت پسندی ہے اور یہی اکبر کے مزاج اور شخصیت کی بنیاد اور ان کی شاعری کی محرک ہے۔

اکبرالہ آبادی عام انسان سے قدرے مختلف بھی ہیں اور اس لیے مختلف ہیں کہ وہ غیر معمولی ذہن رکھتے ہیں۔ انھوں نے قدیم روایتی طریقے پر تعلیم پائی جس نے ان کی طبع کی روشنی کو جلا دی۔ اُنھوں نے ساری روایات کو ایک ذہن آدمی کی طرح قبول کیا۔ اس کے عملی معنی اور فائدوں پر غور کیا اسی لیے ان کا عقیدہ بھی عام و معمولی آدمی کے عقیدے سے بالاتر ہے اور اسی لیے وہ کٹھ ملا بھی نہیں مثلاً پردہ کے وہ طرف دار ہیں اور صرف اس وجہ سے نہیں کہ پردہ ان کی روایت میں صدیوں سے چلا آ رہا ہے بلکہ اس لیے کہ ع......

اِدھر جو پردہ نہیں رہے گا اُدھر بھی تقویٰ نہیں رہے گا۔

اکبر فلسفی، منطقی یا فقیہ نہیں ہیں بلکہ نفسیات انسانی کے ایسے مبصر ہیں کہ اردو شاعری میں ان سے قبل کم ہی نظر آتے ہیں۔ اگر ان کو بصیرت نہ حاصل ہوتی تو وہ واعظ یا مصلح کی صورت میں سامنے آتے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ انھوں طنز و مزاح کا راستہ اختیار کیا اور یہ دیکھا کہ نئی قدروں اور نئے طور طریقوں میں حماقت زدہ باتیں کیا ہیں؟ ان معنی میں وہ مولوی نذیر احمد ناول نگار سے متضاد ہیں۔ اسلام سے وابستگی دونوں کی مسلم ہے لیکن نذیر احمد کے ہاں شدت ہے جب کہ اکبرالہ آبادی اسلام سے دور بھاگنے والوں کی حماقت پر نظر رکھتے ہیں اور اس پر تالی بجا دیتے ہیں۔ وہ رفتارِ زمانہ پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ وہ یہ بھی محسوس کر رہے ہیں کہ نیا زمانہ پرانی قدروں کو بدل رہا ہے اور زمانے کی رفتار کو روکنا ممکن نہیں ہے مگر نئی تبدیلیوں کی حماقتوں کو واضح کر دینا وہ اپنا فرض سمجھتے ہیں اور اس تعلق سے انسان کی بنیادی حماقتوں کے عکاس ہو جاتے ہیں اور ایک ایسے انسان نظر آتے ہیں جو دوسروں سے بالاتر ہو کر اپنے دور پر ایک مفکر کی طرح نظر ڈال رہا ہے، کھرے کھوٹے کو پرکھ رہا ہے اور ہنس ہنسا رہا ہے کیوں کہ وہ سمجھتا ہے ہنسی وعظ سے زیادہ اثر رکھنے والا ہتھیار ہے۔ ان کی نظر معمولی معمولی باتوں پر ہے اور جو رائیں وہ دیتے ہیں ان سے پرانی وضع کے عام انسان خوش ہو جاتے ہیں اور نئی وضع کے معمولی لوگ طنز کی چبھن محسوس کر کے بھنا جاتے ہیں مگر غور سے دیکھا جائے تو وہ مفکر ہیں اور دعوتِ فکر دیتے ہیں۔ ان

کا مطمح نظر یہ ہے کہ انسان کو مفید زندگی بسر کرنی چاہیے۔ وہ ظاہری مفاد جیسے عہدہ ملنا، خطابات ملنا وغیرہ کو غفلت شعاری سمجھتے ہیں اور اس کے سیلاب میں بہہ جانے والوں کو اچھا نہیں سمجھتے۔ وہ حقیقت (Reality) اور فریب (Illusion) میں فرق کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ پرانی زندگی کی قدروں میں بھی بہت کچھ تھا جو محض فریب (Illusion) تھا۔ اکبر اس کو ترک کر دیتے ہیں۔ انھوں نے ظاہری ٹیم ٹام پر کبھی زور نہیں دیا۔ اپنا لباس ہمیشہ معمولی رکھا۔ اپنے رہن سہن کے طریقوں میں کبھی ظاہرداری پر نہیں آئے جو ہندوستان کے مسلمانوں کی تہذیب کا اہم جزو بن گئی تھی۔ اکبر نے خواہ مخواہ کی مدح سرائی کبھی نہیں کی۔ وہ انگریز کے ملازم اور پنشن یافتہ تھے مگر سچی بات کہہ دینے میں کبھی جھجک محسوس نہیں کی۔ ایک دفعہ پنشن بند ہونے کی نوبت بھی آ گئی تھی۔ کوئی اور شخص ہوتا تو وہ اکڑ جاتا اور لوگوں کی نظر میں وہ ہیرو بن جاتا مگر انھوں نے وضاحت کر کے بات سمجھائی اور سمجھوتا کر لیا۔ ان میں طنز و مزاح کا (Sense of Humour) تھا جو بہت کم لوگوں میں ہوتا ہے۔ انسانیت کی ان قدروں پر، جو علویت کی طرف لے جاتی ہیں، ان کا عقیدہ اٹل تھا اور یہ قدریں انھیں اس مذہب میں ملی تھیں جس کے وہ پیدائش سے پیرو تھے۔

اکبر اپنے دور کے تمام لوگوں سے زیادہ واقعیت پسند (Realist) نظر آتے ہیں۔ دوسرے لوگ قومی عینیت یا جدید عینت میں ڈوبے ہوئے ہیں حتیٰ کہ نذیر احمد تک جنھوں نے واقعیاتی زندگی کی عکاسی کا بیڑا اُٹھایا تھا، زندگی کو عینی اخلاقیات کے شکنجے میں کس کر پیش کرتے ہیں۔ اکبر حقیقت کو دیکھتے ہیں اور ان میں جو انقلاب آ رہا ہے ان پر نظر رکھتے ہیں وہ دیکھ رہے ہیں کہ یہ ایک دکھاوا ہے، ایک ڈھونگ ہے جو حقائق سے اوپر نہیں بلکہ نیچے لے جانے کی کوشش ہے۔ یہ تبدیلی فائدہ مند نہیں ہے بلکہ نقصان دہ ہے۔ سرسید نے اس تبدیلی کو علویت کے درجے تک پہنچنے کی سیڑھی سمجھا تھا لیکن اکبر نے یہ دیکھا کہ یہ سیڑھی تو انھیں غار میں اُتار رہی ہے اور اس لیے بہتر یہ ہے کہ زمین ہی پر رہا جائے۔ اکبر اسی لیے رجعت پسند ہیں۔ ویسے بھی ہر حقیقت پسند رجعت پسند بھی ہوتا ہے اور وہ اس لیے کہ روایات ہی وہ مستحکم بنیادیں ہیں جن پر واقعیت کھڑی ہو سکتی ہے۔ ہر واقعیت پسند کی طرح اکبر یوں سوچتے ہیں کہ جس جگہ پر وہ کھڑے ہیں اس میں کیا برائی ہے کہ وہاں سے ہٹا جائے اور ہٹ کر لوگ جس مقام کی طرف جا رہے ہیں وہاں کی کمزوریوں اور برائیوں پر ان کی خاص نظر ہے کیونکہ اپنی جگہ بدلنے سے پہلے انھیں دوسری جگہ کے نقصانات کا ادراک کر لینا ضروری ہے۔ قدیم وضع پر قائم رہنا اور جدید وضع کا مذاق اُڑانا اُن کے واقعیت پسند مزاج کا اہم تر جزو ہے۔ یہ اس عام خوف سے بالاتر ہے جو عام رجعت پسندوں میں پایا جاتا ہے اور جو روایات کی اندھا دھند پیروی کرتے ہیں۔ اکبر ظاہری طور پر تو اُن جیسے ہی نظر آتے ہیں اور اس قسم کے لوگوں نے انھیں بہت اپنایا بھی مگر اکبر رجعت کو پرکھ کر اس پر قائم ہیں اور ترقی کے مخالف بالکل نہیں ہیں۔ ان کی واقعیت پسند فطرت یہ چاہتی ہے کہ ترقی اس طرح ہو کہ بنیادوں سے الگ ہو کر نئی تہذیب اس محل کی طرح نہ ہو جو ریت پر بنا ہے اور ہر آندھی کا جھکڑ اسے منہدم کر دیتا ہے۔ اسی

لیے ان کی بات پرانی وضع کے لوگوں کو خوش کر دیتی ہے اور ساتھ ہی مفکرین کو دعوتِ فکر بھی دیتی ہے۔ اکبر رائج الوقت باتوں کی طرف داری اس لیے کرتے ہیں کہ ایسی باتیں تجربے سے کامیاب ہو چکی ہیں اور ان کے ترک کرنے میں یقیناً نقصان ہے۔

اکبر کی واقعیت پسندی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ عام مذہبی آدمیوں کی طرح تھے۔ قرآن و حدیث کے سلسلے میں کسی عقلی بحث کو دخل نہ دینے والے، اسی لیے وہ کہتے ہیں کہ

نہ تو کالج کی کتابوں سے نہ زر سے پیدا　　دین ہوتا ہے بزرگوں کی نظر سے پیدا

ابتدا میں جو اکبر نے شاعری کی اس میں تصوف کا اثر بھی نمایاں ہے۔ وہ صحابہ کرامؓ سے بھی عقیدت کا اظہار کرتے ہیں۔ ہم انھیں مفکروں کے دائرے میں تو نہیں لاتے لیکن اتنا ضرور ہے کہ وہ پتے کی بات تک ضرور پہنچ جاتے ہیں اور اس سطح پر وہ عام سوچ رکھنے والوں سے بالاتر ہو جاتے ہیں۔ وہ سامنے کی یا عام بات کو دیکھنے کا ایک انفرادی رُخ رکھتے ہیں اور یہ رُخ ایسا ہوتا ہے کہ ہر شخص اس کو اختیار کر سکتا ہے۔ اسی لیے ان کے خیالات میں ایک چمک اور ایک گہرائی محسوس ہوتی ہے جو ہمیں سوچنے پر مجبور کرتی ہے اور اس نتیجے تک لے آتی ہے کہ وہ اگر مفکر نہیں ہیں تو مفکروں پر چوٹ کرنے کے اہل ضرور ہیں۔ اکبر کے ذہن کا ایک سنجیدہ پہلو بھی ہے جو انھیں مذہبی دائرے میں لے جاتا ہے مگر یہاں ان کے فکر کی جولانی کوئی خاص کرشمہ نہیں دکھاتی لیکن جب وہ ان ہی باتوں پر ہنس پڑتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ یقیناً دور کی کوڑی لائے ہیں۔ وہ جدت کے خلاف علم بغاوت بلند کرتے ہیں کیوں کہ انھیں جدت میں کھوکھلا پن نظر آتا ہے۔ نئی تہذیب ان کے لیے محض ایک احمقانہ رَد ہے جو سوائے پستی اور زوال کے کسی اور طرف نہیں لے جاتی۔ جس چیز کو وہ مستحکم سمجھتے ہیں وہ اصل میں مستحکم نہیں ہے۔ اس میں بھی ایسی تبدیلی کی ضرورت ہے جو آگے چل کر اقبال نے پیدا کی، مگر اس ترقی پذیر اسلام سے وہ واقف نہیں ہیں۔ وہ پرانی لکیر ہی کو پیٹتے ہیں اور اسی راہ پر چلنے میں وہ زیادہ فائدہ دیکھتے ہیں اور ان کی باتوں کو ان کی قوم کے لوگ اپنا لیتے اور قبول کر لیتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ وہ لوگ بھی جو اکبر کے راستے پر نہیں چلتے بلکہ ان کے مخالف راستے پر چلتے ہیں ان کے نقطۂ نظر سے ہم دردی ضرور رکھتے ہیں۔ اس ''سطحیت'' کے باوجود جو نئی تہذیب کے خلاف نظر آتی ہے، ان کی فکر میں ایک عجیب بصیرت موجود ہے جو حقیقت کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتی ہے اور ہم، اس سے اتفاق کریں یا نہ کریں وہ ہمارے باطن میں بیٹھ جاتی ہے۔ غرض اکبر کی ہستی ایک عقل مند مسخرے کی ہے جو کسی بادشاہ کے دربار کے بجائے ''پبلک'' میں کھڑا ہے۔ پبلک ہی اس کی مربی ہے اور وہ ان پر اپنے طنز و ذکاوت کے بے پناہ تیر چلاتا ہے اور عام لوگوں کو محسوس کرا دیتا ہے کہ اس نے جنگ جیت لی ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ اس کی فطرت ''واقعیت'' میں گڑی ہوئی ہے اور وہ توازن کا علم بردار ہے۔ اکبرالہ آبادی اٹھارویں صدی عیسوی کی اُن ہستیوں کی طرح تھے جو پوپ، والٹیئر اور سوئفٹ کی صورت میں ہمیں نظر آتی ہیں اور جو عقل و دانش اور حماقت میں تمیز کر سکتے تھے اور حماقت کا مذاق اُڑا کر عقل و

دانش کی طرف لاتے تھے۔ وہ بھی نقادِ حیات، مصلحِ قوم اور مفکر تھے مگر وہ سطحِ زمین سے زیادہ اونچا اُڑنا نہیں چاہتے تھے۔ دنیاداری، جسے اس دور نے اہمیت دی تھی، اس کے وہ بھی قائل تھے، صاحبانِ عمل کی تعریف کرتے تھے اور جہالت و کسالت کے خلاف تھے۔ انھیں بھی اپنی قوم کا درد تھا اور وہ بھی اپنی قوم کو تباہی سے بچانا چاہتے تھے۔ اگر سرسید نے یہ دیکھا کہ پرانے قاعدوں کو ترک کر کے ہی قوم ترقی کر سکتی ہے تو اکبر نے یہ دیکھا کہ نئے فائدے اور نئی تہذیب ہمیں حماقت زدگی کی طرف لے جا رہی ہے اور انھیں اندھادُھند اختیار کرنا سراسر غلط ہے۔ اکبر ہنس ہنسا کر، طنز کی چوٹوں سے راہ کو ہموار کرنا چاہتے تھے۔ دیکھنے میں وہ بڑے سنجیدہ معلوم ہوتے تھے مگر ان کے اندر خوش مزاجی کوٹ کوٹ کر بھری تھی۔ زندہ دلی میں وہ اپنے تمام ہم عصروں سے آگے تھے اور ان کی فطرت کی یہی صفت ان کی شاعری کا نمایاں وصف ہے۔ جن چیزوں پر لوگ سنجیدگی سے غور کر کے غصہ میں آجاتے تھے، اکبر انھیں ہنس کر ٹال دیتے ہیں۔ وہ بہت سی باتوں پر بے لاگ ہنسی بھی ہنستے ہیں اور ان باتوں کا احمقانہ پہلو بھی اپنی شاعری کے ذریعے دکھاتے ہیں جس سے جدید تہذیب کا کوئی تعلق یا رشتہ ناتا نہیں ہے مگر جب وہ نئی تہذیب کے مختلف پہلوؤں پر نظر ڈالتے ہیں تو انھیں اس حد تک ضرور غصہ آتا ہے کہ ان کا ہنسنا اور ان کا مزاح طنز میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

اکبرالہ آبادی کی شاعری:

(الف) سنجیدہ کلام:

کہا جاتا ہے کہ اکبرالہ آبادی کی "مزاحیہ شاعری" نے ان کی سنجیدہ شاعری پر پردہ ڈال دیا ہے لیکن فی الحقیقت یہ درست نہیں ہے۔ غور سے دیکھیے تو اکبر کی مزاحیہ شاعری کی بنیادیں ان کی سنجیدہ شاعری پر ہی کھڑی ہیں۔ اگر وہ پچاس سال کی عمر تک وہ شاعری نہ کرتے جو انھوں نے کی تو وہ اس پایہ کی مزاحیہ شاعری بھی تخلیق نہیں کر سکتے تھے جس سے ان کا نام آج تک روشن ہے۔ ان کی سنجیدہ شاعری فکر و اظہار کی سطح پر اردو شاعری کی روایت سے پوری طرح جڑی ہوئی ہے۔ ان کی متعدد غزلوں میں ایسے اشعار آتے ہیں جو اثر و تاثیر سے پُر ہیں لیکن اگر صرف اس شاعری پر، جسے ہم نے "سنجیدہ شاعری" کا نام دیا ہے، تاریخ ادب میں ان کی اہمیت و حیثیت متعین کی جائے تو ہم کہیں گے کہ اکبر خوش گو اور مشاق شاعر تھے۔ انھوں نے روایت کی تکرار خوب صورتی سے کی ہے لیکن اس میں کوئی ایسی غیر معمولی انفرادیت نہیں ہے کہ اردو شاعری کی تاریخ میں ان کو وہ مقام دیا جائے جو آج ہم انھیں دیتے ہیں۔ ان کی "مزاحیہ شاعری" میں جو انفرادیت ملتی ہے اور جو اہم کام انھوں نے اپنی اس شاعری سے انجام دیا ہے اس کے باعث ان کی "سنجیدہ شاعری" کی آواز آج بھی سنائی دیتی ہے۔

شاعری کا ملکہ اکبرالہ آبادی کو قدرت سے ملا تھا اور نو عمری ہی سے ان کی شعر گوئی کا آغاز ہو گیا تھا۔ ان کا یہ سب کلام ابتدائی عمر سے لے کر وفات تک موجود و محفوظ ہے۔ ابتدائی دور کے کلام پر داغ دہلوی اور امیر مینائی کا رنگ واثر نمایاں ہے۔ اس شاعری میں رموز و کنایات اور موضوع و خیال بھی وہی ہیں جو روایتی اردو غزل سے مخصوص ہیں۔ اس بات کی وضاحت اور رنگِ کلام کی تفہیم کے لیے اکبر کی غزلوں کے یہ چند شعر دیکھیے:

جو اپنی زندگانی کو حباب آسا سمجھتے ہیں　　نفس کی موج کو موجِ لبِ دریا سمجھتے ہیں
گواہی دیں گے روزِ حشر یہ سارے گناہوں کی　　سمجھتا میں نہیں لیکن مرے اعضا سمجھتے ہیں
شریکِ حال دنیا میں نظر آتا نہیں کوئی　　فقط اک بے کسی ہے جس کو ہم اپنا سمجھتے ہیں
جو ہیں اہلِ بصیرت اس تماشا گاہِ ہستی میں　　طلسم زندگی کو کھیل لڑکوں کا سمجھتے ہیں
معرا ہوں ہنر سے میں سراپا عیب ہوں اکبر　　عنایت ہے احبا کی اگر اچھا سمجھتے ہیں

غزل گوئی اکبر کا خاص میدان ہے اور اس کا خاص موضوع عشق ہے اور یہ عشق بھی معاملہ بندی سے جڑا ہوا ہے جس میں احتساسی لطف بھی نمایاں ہے مثلاً ۱۸۷۰ء کی ایک غزل کے یہ دو تین شعر دیکھیے:

لاکھ جرأت کی کہ تنہائی میں لپٹا لیں انھیں
دل میں رعبِ حسن سے خوف و خطر آہی گیا
دھیان میں لایا سرمو بھی نہ اس کی ناز کی
کھل کے جوڑا خود سری سے تا کمر آہی گیا
میری آہیں سن کے کان اپنے کیے تھے تم نے بند
رو دیے آخر کو دل میں کچھ اثر آہی گیا

گاہ گاہ وہ اپنے اس عشق سے بالاتر ہو جاتے ہیں اور اس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

جلوۂ شاہدِ معنی کی ہیں مشتاق آنکھیں　　حسنِ صورت مجھے منظورِ نظر ہو کیوں کر

اپنی غزلوں میں وہ رعایتِ لفظی و معنوی سے بھی کام لیتے ہیں اور بحیثیت مجموعی اردو غزل کی روایت سے پوری طرح جڑے رہتے ہیں۔ وہ اس روایت کی تکرار تو یقیناً سلیقے سے کرتے ہیں لیکن اس میں کوئی اضافہ نہیں کرتے۔ مذہب ان کی زندگی کا بنیادی پہلو ہے اور یہ ان کی غزلوں کا خاص موضوع بھی ہے۔ خود بھی کہتے ہیں:

عہدِ طفلی سے ہے مذہب میں گرفتاری دل　　ساتھ ساتھ اپنے بڑھا کی ہے یہ بیماری دل
زلفِ اسلام میں اُلجھے ہوئے مدت گزری　　اب کہاں چھوڑتی ہے مجھ کو وفاداری دل
میں تو شیدائے رسولِ عربی ہوں اکبر　　بخدا ہے بس اُنھیں کے لیے سرداری دل

اکبر کا یہ مذہب بھی روایتی نوعیت کا ہے۔ عاقبت کی فکر کا موضوع بھی ان کی غزلوں میں بار بار سامنے آتا ہے مثلاً:

چھپر کھٹ جو سونے کی بنائی اس سے کیا حاصل
کرو اے غافلو کچھ قبر میں تدبیر سونے کی

وہ تقدیر کے پوری طرح قائل ہیں۔ زندگی ان کے لیے ایک زندان ہے

طلسمِ کالبعد میں ہے مقید روح انساں کی
نہیں اربعہ عناصر چاردیواری ہے زنداں کی

اکبر کا یہ کلام برجستہ کلام ضرور ہے لیکن طرزِ ادا کے لحاظ سے ان کے کلام میں کوئی ندرت یا کیف نہیں ہے اور اس میں وہ غنائیت بھی نہیں ہے جو غنائی شاعری کی جان ہے لیکن ان کے کلام کا ایک حصہ، اگر اس کا انتخاب کیا جائے، ایسا ضرور ہے جو یقیناً غنائیت اور اثر و تاثیر سے مملو ہے۔ مثلاً یہ طویل غزل دیکھیے جس کا مطلع و مقطع یہ ہے:

اپنی ہستی جو حجابِ رُخِ جاناں نہ رہے　　واں رہیں ہم کہ جہاں پھر کوئی ارماں نہ رہے
منھ نہ موڑ و ستم جورِ بتاں سے اکبر　　بندگی کیسی اگر تابع فرماں نہ رہے

اس غزل سے نہ صرف اکبر کی روانیِ طبع کا پتا چلتا ہے بلکہ یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اب اُن کا وہ رنگ پختہ ہو گیا ہے جو مزاح کا رنگ اختیار کر کے ایسی چیز بن گیا جس کی ہمارے ادب میں کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ سنجیدہ کلام کی یہی وہ پختگی ہے جس پر ان کی مزاحیہ شاعری کھڑی ہے۔

چالیس برس کے سن تک انھوں نے جو شاعری کی وہ بنیادی طور پر سنجیدہ ہے اور ان غزلوں میں بھی خوب صورت شعر اثر و تاثیر کا جادو جگاتے ہیں مگر چالیس سے پچاس سال کی عمر تک جو غزلیں اکبر نے کہیں ان میں سب ہی سنجیدہ ہیں، فرق صرف یہ ہوا ہے کہ اب ان کی غزلوں میں مزاحیہ اشعار بھی آنے لگے ہیں۔ اس دور کی غزلوں میں پُر تاثیر غزلیں بھی اپنی بہار دکھا رہی ہیں اور خاص طور پر وہ غزلیں جن کے مطلعے یہ ہیں:

کہو کرے گا حفاظت مری خدا میرا　　رہوں جو حق پہ مخالف کریں گے کیا میرا
دل مرا جس سے بہلتا کوئی ایسا نہ ملا　　بت کے بندے ملے اللہ کا بندہ نہ ملا
عقل کو کچھ نہ ملا علم میں حیرت کے سوا　　دل کو بھایا نہ کوئی رنگ محبت کے سوا
نورِ عرفاں عقل کے پردے میں پنہاں ہو گیا　　ہوش میں آنا حجابِ روئے جاناں ہو گیا

خودی گم کر چکا ہوں اب خوشی و غم سے کیا مطلب
تعلق ہوش سے چھوڑا تو اب عالم سے کیا مطلب

بنوگے خسروِ اقلیم دل شیریں زباں ہوکر
جہاں گیری کرے گی یہ ادا نور جہاں ہوکر

بہار آئی ہے اک آئینہ معنی نشاں ہوکر
چمن میں بوئے گل پھیلی ہے تیری داستاں ہوکر

ہوئے ہیں مست مئے عاشقی کے جام سے ہم
خوشا نصیب چھٹے عاقلی کے دام سے ہم

دلِ مایوس میں وہ شورشیں برپا نہیں ہوتیں
امیدیں اس قدر ٹوٹیں کہ اب پیدا نہیں ہوتیں

مری روح تن سے جدا ہوگئی　　کسی نے نہ جانا کہ کیا ہوگئی

سب میں وحشت ہے زمانے کے بدل جانے سے
دل اب اپنے سے نہ ملتا ہے نہ بیگانے سے

ان غزلوں کے علاوہ جن کے مطلعے اوپر درج کیے گئے ہیں بعد کی غزلوں میں بھی کئی غزلیں ایسی ہیں جن کو اکبر کے سنجیدہ کلام کے مطالعے کے لیے سامنے رکھنا چاہیے۔

سنجیدہ غزلوں کے علاوہ اکبر نے کثرت سے سنجیدہ رباعیاں بھی لکھی ہیں جو نہ صرف اثر و تاثیر اور طرز ادا بلکہ موضوعات کے تنوع کے اعتبار سے بھی اہمیت رکھتی ہیں۔

بحیثیت مجموعی اکبر الہ آبادی کی سنجیدہ شاعری کو دیکھا جائے تو یہ بات واضح ہوگی کہ ان کے موضوعات و خیالات اخلاقی، مذہبی، مابعد الطبیعیاتی نوعیت کے ہیں۔ ان کے ساتھ وہ اخلاقی قدریں بھی شامل ہیں جنھیں مسلمان عام طور پر وقعت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ یاد رہے کہ یہ وہ دور ہے جس میں دوسرے اہلِ فکر نے بھی مذہب ہی کی طرف ہجرت اور مذہب کو عہدِ حاضر کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی تھی مثلاً سرسید نے عام مذہبی عقائد کو ذہنی و سائنسی درجہ پر لانے کی کوشش کی۔ الطاف حسین حالی نے قدیم دور کے مسلمانوں کی سیاسی ترقی کی تصویر اُجاگر کر کے اپنے عہد کے مسلمانوں کو یاس اور احساس محرومی سے نکالنے کی کوشش کی۔ آگے چل کر اقبال نے جدید ترین فکر سے اسلام کو وابستہ کر کے ایک نئے ترقی پذیر اسلام کی بنیادیں استوار کیں۔ یہ سب مفکر مسلمانوں کو مذہب سے وابستہ رکھتے ہوئے اور عہد حاضر سے جوڑ کر انھیں دنیوی ترقی کی طرف لے جانا چاہتے ہیں۔ اکبر یہ نہیں کرتے بلکہ وہ ان مذہبی و اخلاقی قدروں کو اپنی شاعری کا موضوع بناتے ہیں جو عام مسلمانوں کے لیے عقیدہ کا درجہ رکھتی ہیں۔ یہاں تصوف بھی ان کی راہ نمائی کرتا ہے۔ ان سب باتوں کے باوجود اکبر کی سنجیدہ شاعری سے ایسے موتی چن لینے کی ضرورت ہے جن کی چمک دمک ہمیشہ باقی رہے گی۔ آج اکبر کی سنجیدہ شاعری کی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس اکبر کا کلام ہے جو ایک عظیم و منفرد

مزاح گو تھا اور جس کی مزاحیہ شاعری لاثانی اور بے نظیر ہے۔

(ب) طنزیہ، مزاحیہ کلام:

اکبرالہ آبادی کا نام آتے ہی معاً دھیان طنز و مزاح کی طرف جاتا ہے۔ اکبر کی یہ اہمیت اس وقت اور بڑھی جب انھوں نے اپنے سنجیدہ کلام کے ساتھ مزاحیہ اشعار بھی اپنی غزل میں شامل کرنے کا آغاز کیا۔ چالیس سال کی عمر کو پہنچ کر انھیں خیال آیا کہ زمانہ بدل رہا ہے اور نئی نئی چالیں چل رہا ہے اور اس کی یہ چالیں اور طرزِ فکر و عمل، ان کے اپنے طرزِ فکر کے مقابلے میں نادرست اور حماقت زدہ ہے۔ اسی کے ساتھ ان کی غزلوں میں طنز و مزاح کا رنگ لیے ہوئے اشعار بھی نظر آنے لگے چنانچہ چالیس سے پچاس سال کی عمر کا جو کلام ہمارے سامنے ہے اس میں طویل سنجیدہ غزلوں کے ساتھ ایک دو شعر مزاحیہ رنگ میں رنگے ہوئے بھی ملنے لگے ہیں مثلاً

واہ کیا راہ دکھائی ہے ہمیں مرشد نے　　کردیا کعبہ کو گم اور کلیسا نہ ملا
رنگ چہرہ کا تو کالج نے بھی رکھا قائم　　رنگِ باطن میں مگر باپ سے بیٹا نہ ملا
سید اُٹھے جو گزٹ لے کے تو لاکھوں لائے　　شیخ قرآن دکھاتے پھرے پیسا نہ ملا

ایک اور سنجیدہ غزل میں شامل یہ اشعار دیکھیے:

بتوں کے پہلے بندے تھے مسوں کے اب ہوئے خادم
ہمیں ہر عہد میں مشکل رہا ہے باخدا ہونا
طریقِ مغربی کی کیا یہی روشن ضمیری ہے
خدا کو بھول جانا اور محوِ ماسوا ہونا

ایک اور غزل کے یہ دو شعر دیکھیے:

پردا توڑا آپ نے اس بت کو آیا کردیا
خود پری تھی اب اسے پریوں کا سایہ کردیا
رنگ اُڑنا اہلِ یورپ کا تو ہے اکبر محال
مفت اپنے آپ کو تم نے تماشا کردیا

اسی کے ساتھ، اب طنز و مزاح پیدا کرنے کے لیے، انگریزی زبان کے الفاظ بھی شاملِ غزل ہونے لگتے ہیں جن سے وہ خاص مزاحیہ اثر پیدا کرنے کا کام لیتے ہیں۔ یہ الفاظ اکبر کے لیے اشارے یا علامت کا درجہ رکھتے ہیں۔ سر سید نے کالج قائم کیا تو اکبر کہتے ہیں:

نہ تو کالج کی کتابوں سے نہ زر سے پیدا　　ذہن ہوتا ہے بزرگوں کی نظر سے پیدا

اس دور کی ایک غزل تو انگریزی الفاظ سے بھری ہوئی ہے جن سے وہ طنز و مزاح کا اثر بھی پیدا کرتے ہیں جس کا مطلع یہ ہے:

یہ سست ہے تو پھر کیا وہ تیز ہے تو پھر کیا
نیٹو (Native) جو ہے تو پھر کیا انگریز ہے تو پھر کیا

اس غزل کے اشعار سے کوئی خاص مقصد تو سامنے نہیں آتا لیکن ان سے مزاحیہ کیفیت ضرور پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی زمانے کی ایک مختصر سی غزل ہے جو اس لیے اہمیت رکھتی ہے کہ اس سے اکبر کے انداز نظر بدلنے کا نہ صرف ثبوت سامنے آتا ہے بلکہ معلوم ہوتا ہے کہ زندگی میں تبدیلی کے احساس اور اس میں لطیف مزاح کے وجود سے بھی وہ اب آگاہ ہو گئے ہیں:

وہ مطرب اور وہ ساز، وہ گانا بدل گیا — نیندیں بدل گئیں وہ فسانہ بدل گیا
رنگ رُخ بہار کی زینت ہوئی نئی — گلشن میں بلبلوں کا ترانہ بدل گیا
فطرت کے ہر اثر میں ہوا ایک انقلاب — پانی فلک پہ کھیت میں دانا بدل گیا
حد شہرِ عافیت کی نئی طرز پر بندھی — وہ چوکیاں بدل گئیں تھانا بدل گیا

اس تبدیلی کا اثر ان کے کلام میں اب نمایاں سے نمایاں تر ہوتا جاتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی غزلوں میں سنجیدہ اشعار کی تعداد کم اور مزاحیہ اشعار کی تعداد بڑھتی جا رہی ہے۔ اب صورت یہ بھی سامنے آتی ہے کہ ایک پانچ شعر کی غزل میں جس کا مطلع یہ ہے، چار شعر مزاحیہ ہیں:

مری تقریر کا اس مس (Miss) پہ کچھ جادو نہیں چلتا
جہاں بندوق چلتی ہے وہاں جادو نہیں چلتا

اب سید ان کے لیے ایک علامت بن جاتے ہیں جس پر وہ تیروں کی مسلسل بوچھاڑ کر رہے ہیں۔ اب وہ نئی تہذیب کو بھی ہدف ملامت بناتے اور زمانے کے بدل جانے پر بھی طنز کرتے ہیں:

کہاں کی پوجا، نماز کیسی کہا کی گنگا کہاں کا زم زم
ڈٹا ہے ہوٹل کے در پہ ہر اک ہمیں بھی دو ایک جام صاحب
مگر نہیں مانتا ہے کوئی ہر اک کی یہ التجا ہے ان سے
مجھے بھی تم چھاپ دو کہیں پر، مرا بھی ہو جائے نام صاحب

وہ نئی تعلیم سے بھی بیزار ہیں:

خدا پرست بنائے گا کیا وہ لٹریچر — کرے جو طبع کو بے قید اور گناہ پسند

اور ساتھ ہی عزت حاصل کرنے کے نئے طریقوں سے بھی:

عزت ملی ہے شرکتِ کونسل کی شیخ کو — غازہ ملا گیا ہے رُخ فاقہ مست پر

سرسید کی اصلاح کے قوم پر اثرات کے بارے میں اکبر کہتے ہیں:

کس قدر حار تھے سید کے وہ اجزائے رفارم علماء دے رہے ہیں قوم کو تبرید ہنوز

ملازمت، جو سرسید کی تحریک کے اثر سے اہم ہوگئی تھی، اکبر کہتے ہیں:

کچھ صنعت وحرفت پہ بھی لازم ہے توجہ آخر یہ گورنمنٹ سے تنخواہ کہاں تک

عزیزانِ وطن سوچیں سول سروس سے کیا حاصل یگانوں میں رہو بیگانہ ہوکر اس سے کیا حاصل

ہندوستانی عورت پر اعتراض کے سلسلے میں کہتے ہیں:

یہاں کی عورتوں کو علم کی پروا نہیں بے شک مگر یہ شوہروں سے اپنے بے پروا نہیں ہوتیں

انگریز حکومت کے اقبال پر طنز کرتے ہوئے کہتے ہیں:

شیخ صاحب خدا سے ڈرتے ہیں میں تو انگریزوں ہی سے ڈرتا ہوں

تعلیم سے جس ملازمت کے ملنے کی امید ہے اس کے بارے میں اکبر کہتے ہیں:

مذہب چھوڑو، ملت چھوڑو، صورت بدلو، عمر گنواؤ

صرف کلرکی کی امید اور اتنی مصیبت توبہ توبہ

اب اکثر غزلوں کے زیادہ تر اشعار مزاحیہ ہونے لگتے ہیں مثلاً یہ غزل دیکھیے جو اسی دور سے تعلق رکھتی ہے اور جس کا مطلع یہ ہے:

نئی تہذیب سے ساقی نے ایسی گرم جوشی کی

کہ آخر مسلموں میں روح پھونکی بادہ نوشی کی

یا یہ غزل دیکھیے جس کے چند شعر یہ ہیں:

مذہب کبھی سائنس کو سجدہ نہ کرے گا

انسان اُڑیں بھی تو خدا ہو نہیں سکتے

از راہِ تعلق کوئی جوڑا کرے رشتہ

انگریز تو نیٹو (Native) کے چچا ہو نہیں سکتے

نیٹو نہیں ہوسکتے جو گورے تو ہے کیا غم

گورے بھی تو بندے سے خدا ہو نہیں سکتے

ہم ہوں جو کلکٹر تو وہ ہو جائیں کمشنر

ہم ان سے کبھی عہدہ برا ہو نہیں سکتے

اب ایسی غزلیں بھی سامنے آنے لگی ہیں جو مطلع سے مقطع تک مزاحیہ رنگ لیے ہوئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ وہ سنجیدہ شاعری سے دور ہوکر اب صرف اور صرف مزاحیہ شاعری کی طرف آگئے ہیں

اور یہ سمجھتے ہیں کہ قوم کے مزاج کو بدلنے اور اسے نئی تہذیب سے دور رکھنے کا واحد ذریعہ طنزیہ مزاحیہ شاعری ہے۔ اسی طرح ''کلیات اکبر'' کی جلد دوم وسوم [۱] میں طنزیہ مزاحیہ شاعری پختہ تر ہو کر ان کے فکر ونظر کی ترجمان بن جاتی ہے:

نئی تہذیب میں بھی مذہبی تعلیم شامل ہے
مگر یوں ہی کہ گویا آبِ زم زم مے میں داخل ہے
سدھاریں شیخ کعبہ کو ہم انگلستان دیکھیں گے
وہ دیکھیں گھر خدا کا ہم خدا کی شان دیکھیں گے
مسوں کے سامنے کیا مذہبی بہانہ چلے
چلیں گے ہم بھی اسی رُخ جدھر زمانہ چلے

یہی مزاحیہ طنزیہ رنگ اب اکبر نے پوری طرح اختیار کرلیا ہے۔ انھیں اس بات کا احساس بھی ہو گیا ہے کہ اس سے نہ صرف ان کی مزاحیہ شاعری مقبولِ عام ہو رہی ہے بلکہ اصلاح کا مقصد بھی پورا ہو رہا ہے۔ اب وہ واضح طور پر مزاحیہ طنزیہ شاعری کی طرف آگئے ہیں۔ بنیادی طور پر وہ غزل کے عروض پر ہی قائم رہتے ہیں۔ وہ نئی تہذیب کے پھیلنے سے بے زار ہیں اور اس کے مرکز علی گڑھ اور لیڈر سرسید پر مسلسل چوٹیں کر رہے ہیں۔ ان چوٹوں میں ''ذاتیات'' نہیں بلکہ فی الحقیقت وہ ''یقین'' شامل ہے جو ان کی شاعری میں خلوص کو جنم دینے کا سبب بنتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ اکبر اپنی ذکاوت (Wit) کو طنز وہجو (Satire) کے لیے استعمال کر رہے ہیں۔

اکبرالہ آبادی کے مزاح کی بنیاد زیادہ تر سنجیدگی پر قائم ہے۔ وہ تنقیدِ حیات پیش کر کے دعوتِ فکر دیتی ہے۔ مزاحیہ شاعری میں بھی انھوں نے غزل کے آہنگ ہی کو اپنایا اور غزل کے عام رنگ میں لکھتے ذکاوت کا رنگ شامل کر دیا۔ لہٰذا اگر ہم ان کے مزاحیہ کلام کو ایک جگہ اکٹھا کرنے کی کوشش کریں تو متفرق اشعار کا ایک ڈھیر لگ جائے گا۔ ان کے ساتھ ساتھ کچھ ہمیں چھوٹے بڑے قطعات بھی ملیں گے جو شروع سے آخر تک مزاح کے رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ ان سب کو ملا کر ان کی مزاحیہ قوت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اکبر کے یہ قطعات اپنی جگہ پر ایک الگ حیثیت رکھتے ہیں اور ان سے ان کے مزاح کا وہ رنگ سامنے آتا ہے جو محض ایک شعر میں نہیں سما سکتا۔ یہ قطعات اردو ادب میں بے مثال ہیں۔ ان قطعات کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ ان میں افسانوی اور ڈرامائی شاعری کا انداز نمایاں ہے جس سے اردو ادب اب تک بے بہرہ تھا۔ ان قطعات کو خصوصاً کلیات اکبر جلد اول اور جلد دوم سوم میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان میں وہ قطعات بھی شامل ہیں جن میں قافیوں سے لطف اثر پیدا کیا گیا ہے۔ ان سے اکبر کی قادر الکلامی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ ''جلوۂ دربار دہلی''، ''شام اودھ پنچ''، ''سعدی کی نظم کی نقل''، ''کانفرنس احباب سے پُر ہے'' اور ''نیشنل اینتھم'' میں آپ کو ذکاوت کی مثالیں ملیں گی جو کوٹ کوٹ کر ان میں بھری ہوئی ہیں۔ طنز بھی کہیں کہیں

نمایاں ہوتا ہے مگر معلوم ہوتا ہے کہ اکبر کی زیادہ تر توجہ ہنسانے کی طرف ہے اور اس طرح سارا زور ''دل لگی'' (Fun) کے دائرے میں رہتا ہے۔ مثلاً ''جلوۂ دربار دہلی'' کے یہ چند بند پڑھیے:

سرِ تسلیم ہے مجھ کو بادۂ صافی　شغل یہی ہے دل کو کافی
مانگتا ہوں یاروں سے معافی　خیر اب دیکھیے لطف قوافی
جمنا جی کے پاٹ کو دیکھا　اچھے ستھرے گھاٹ کو دیکھا
سب سے اونچے لاٹ کو دیکھا　حضرت ڈیوک کناٹ کو دیکھا
پلٹن اور رسالے دیکھے　گورے دیکھے کالے دیکھے
سنگینیں اور بھالے دیکھے　بینڈ بجانے والے دیکھے
خیموں کا ایک جنگل دیکھا　اس جنگل میں منگل دیکھا
برھما اور ورنگل دیکھا　عزت خواہوں کا دنگل دیکھا
اچھے اچھوں کو بھٹکا دیکھا　بھیڑ میں کھاتے جھٹکا دیکھا
منہ کو اگرچہ لٹکا دیکھا　دل دربار سے اٹکا دیکھا
ہاتھی دیکھے بھاری بھرکم　اُن کا چلنا کم کم تھم تھم
زریں جھولیں نور کا عالم　میلوں تک وہ چم چم چم چم
سرخی سڑک پر کٹتی دیکھی　سانس بھی بھیڑ میں گھٹتی دیکھی
آتش بازی چھٹتی دیکھی　لطف کی دولت لٹتی دیکھی

ان میں ایسے قطعات بھی ملتے ہیں جن میں قوم کی حالت کا سنجیدہ مزاح کے ساتھ، اظہار کیا گیا ہے۔ ان میں وہ قطعہ بھی شامل ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

خدا جانے کہا کس نے یہ کس دن عقلِ مسلم سے
کہ مشرق کو نظر آتا نہیں مغرب سے چھٹکارا

اسی قطعہ میں آگے کہتے ہیں:

نہ حالی کی مناجاتوں کی پروا کی زمانے نے
نہ اکبر کی ظرافت سے رُکے یارانِ خود آرا
مشینیں چل رہی ہیں اور کسی کی کچھ نہیں چلتی
اِدھر ہیں بے چھلے کندے اُدھر ہے برق وش آرا

اسی طرح کا وہ قطعہ بھی ہے جس کا مطلع یہ ہے:

ہم نشیں کہتا ہے کچھ پروا نہیں مذہب گیا

میں یہ کہتا ہوں کہ بھائی یہ گیا تو سب گیا

اور وہ قطعہ بھی دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے:

پیرو مرشد نے کیا قوم میں بچپن پیدا
وہ یہ سمجھے تھے کہ ہوجائے گا جوبن پیدا

اس میں اکبر نے ''قوم'' (Nation) کے تعلق سے بڑی تیز باتیں کی ہیں:

کچھ گھروندا نہیں نیشن کہ بنالیں لڑکے　　فطرتی طور پہ خود ہوتی ہے نیشن پیدا
سلف رسپیکٹ کا پھر یاد رہے گا نہ سبق　　پھر نہیں ہونے کی یہ بحثِ تو ومن پیدا

اکبر کا وہ قطعہ بھی قابلِ توجہ ہے جس میں پردہ اُٹھنے کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے:

بٹھائی جائیں گی پردے میں بیبیاں کب تک
بنے رہو گے تم اس ملک میں میاں کب تک
حرم سرا کی حفاظت کو تیغ ہی نہ رہی
تو کام دیں گی یہ چلمن کی تیلیاں کب تک
میاں سے بی بی ہیں پردا ہے اُن کو فرض مگر
میاں کا علم ہی اُٹھا تو پھر عیاں کب تک
طبیعتوں کا نمو ہے ہوائے مغرب میں
یہ غیرتیں یہ حرارت یہ گرمیاں کب تک
عوام باندھ لیں دوہر کو تھرڈ وانڑ میں
سکنڈ و فرسٹ کی ہوں بند کھڑکیاں کب تک
جو منہ دکھائی کی رسموں پہ ہے مصر ابلیس
چھپیں گی، حضرتِ حوا کی بیٹیاں کب تک
جناب حضرت اکبر ہیں حامیٔ پردہ
مگر وہ کب تک اور ان کی رباعیاں کب تک

ایسے کئی اور قطعات ہیں جو مثال میں پیش کیے جاسکتے ہیں۔ ان قطعات میں اکبر کا زورِ کلام اور قافیوں کی بندش اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ ان میں وہ قطعات بھی خاص اہمیت کے حامل ہیں جن میں اکبر نے ایک ڈرامائی صورتِ حال کو پیش کیا ہے اور اسے ایک پورا افسانہ بنادیا ہے۔ بعض قطعات میں اکبر خود سے ہم کلام ہیں جن سے ''خود کلامیہ'' (Soliloquy) کا لطف آتا ہے مثلاً وہ قطعہ دیکھیے جس کا پہلا شعر یہ ہے:

اک مِس سیمیں بدن سے کرلیا لندن میں عقد　　اس خطا پر سن رہا ہوں طعنہ ہائے دل خراش

اور دوسرے یہ شعر بھی سامنے آتے ہیں:

ہوتی تھی تاکید لندن جاؤ انگریزی پڑھو
قوم انگلش سے ملو سیکھو وہی وضع و تراش
لیڈیوں سے مل کے دیکھو ان کے انداز وطریق
ہال میں ناچو کلب میں جا کے کھیلو ان سے تاش
بادۂ تہذیب یورپ کے چڑھاؤ خُم کے خُم
ایشیا کے شیشۂ تقویٰ کو کردو پاش پاش
سامنے تھیں لیڈیانِ زہرہ وش جادو نظر
یاں جوانی کی امنگ اور ان کو عاشق کی تلاش
جب یہ صورت تھی تو ممکن تھا کہ اک برق بلا
دست سیمیں کو بڑھاتی اور میں کہتا دور باش
دونوں جانب تھا رگوں میں جوشِ خون فتنہ زا
دل ہی تھا آخر نہیں تھی برف کی یہ کوئی قاش
بار بار آتا ہے اکبر میرے دل میں یہ خیال
حضرت سید سے جا کر عرض کرتا کوئی کاش
درمیانِ قعرِ دریا تختہ بندم کردۂ
باز میگوئی کہ دامن تر مکن ہشیار باش

ان قطعات کے مطالعہ سے دو آوازیں صاف سنائی دیتی ہیں۔ ایک آواز سرسید کی ہے اور دوسری آواز اکبر کی۔ یہ دونوں آوازیں جدید اور قدیم کا اشارہ بن کر اُبھرتی ہیں اور اُن دو رجحانات کی نمائندہ بن جاتی ہیں جو اس دور میں متوازی و نمایاں تھے۔ سرسید نئی تہذیب کے علمبردار تھے اور اکبر قدیم تہذیب کے۔ یہ قطعات تاریخی و تہذیبی مطالعے کے لیے بھی خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

اسی طرح کئی قطعات ہیں جن میں ایک قصہ مزاحیہ انداز میں بیان کیا گیا ہے مثلاً وہ قطعہ جس کا پہلا شعر یہ ہے:

اہلِ یورپ کے ساتھ ہوٹل میں چکھی سید نے ایک دن کاری

یا یہ قطعہ:

سناؤں تم کو اک فرضی لطیفہ کیا ہے میں نے جس کو زیب قرطاس
کہا مجنوں سے یہ لیلیٰ کی ماں نے کہ بیٹا تو اگر کرلے ایم اے پاس

کچھ قطعات وہ ہیں جن میں دو افراد کے درمیان مکالمے پیش کیے گئے ہیں اور دو متضاد کردار سامنے آتے ہیں جیسے اس قطعہ میں:

سید سے آج حضرتِ واعظ نے یہ کہا　　چرچا ہے جا بجا ترے حالِ تباہ کا
سمجھا ہے تو نے نیچر وتدبیر کو خدا　　دل میں ذرا اثر نہ رہا لاالہ کا

ان مکالموں سے، جو واعظ وسید کے درمیان ہوتے ہیں اور جن سے دونوں کے زاویۂ نظر سامنے آتے ہیں، ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو اس طور پر اردو شاعری میں خال خال نظر آتی ہے۔ ان قطعات کو ڈرامائی نظم کہنا چاہیے خصوصاً اس قطعہ میں، جس کو ''برق کلیسہ'' کا عنوان دیا گیا ہے، یہ ڈرامائیت اپنے عروج کو پہنچ جاتی ہے:

رات اُس مِس سے کلیسا میں ہوا میں دوچار　　ہائے وہ حسن وہ شوخی وہ نزاکت وہ اُبھار
زلفِ پیچاں میں وہ سج دھج کہ بلائیں بھی مرید　　قدر عنا میں وہ چم خم کہ قیامت بھی شہید

حسن، شوخی، نزاکت، اُبھار یہ چاروں صفتیں لطیف مزاح کے ساتھ ایک مجسمہ کو سامنے لا کھڑا کرتی ہیں۔ اُبھار خاص طور پر مزاح کی گدگدی کو وجود میں لے آتا ہے۔ زلفِ پیچاں اور قدِ رعنا روایتی الفاظ ہیں مگر ''سج دھج اور چم خم'' ان میں نئی روح پھونک دیتے ہیں اور ''قیامت بھی شہید'' کے الفاظ قیامت برپا کر دیتے ہیں۔ پھر کہتے ہیں:

آنکھیں وہ فتنۂ دوراں کہ گنہ گار کریں　　گال وہ صبح درخشاں کہ ملک پیار کریں
گرم تقریر جسے سننے کو شعلہ لپکے　　دلکش آواز کہ سن کر جسے بلبل جھپکے
دل کشی چال میں ایسی کہ ستارے رک جائیں　　سرکشی ناز میں ایسی کہ گورنر جھک جائیں
ضبط کے عزم کا اس وقت اثر کچھ نہ ہوا　　یا حفیظ کا کیا وِرد مگر کچھ نہ ہوا

''گورنر جھک جائیں'' کے الفاظ کے ساتھ لطیف مزاح تیز ہو کر کمال کو پہنچ جاتا ہے اور جب یہ شعر آتے ہیں:

آتشِ حسن سے تقویٰ کو جلانے والی　　بجلیاں لطف تبسم سے گرانے والی
پہلوئے حسنِ بیان شوخی تقریر میں غرق　　ٹرکی ومصر وفلسطین کے حالات میں برق

اس بیان سے ایک لطیف مزاحیہ کردار تخلیق ہوتا ہے جس کی نظیر ہماری شاعری میں نہیں ملے گی۔ جو حسن سامنے آتا ہے اس میں جدید دور اور نئی تہذیب کی تیزی اور بے باکی کے ساتھ بے ڈھنگا پن بھی چھپا ہوا ہے۔ اب ان سب باتوں کا اثر سامنے لایا جاتا ہے:

پس گیا لوٹ گیا دل میں سکت ہی نہ رہی
سر تھے تمکین کے جس گت میں وہ گت ہی نہ رہی

ضبط کے عزم کا اس وقت اثر کچھ نہ ہوا　　یا حفیظ کا کیا ورد مگر کچھ نہ ہوا

عاشق کی بے قراری کے اظہار کے لیے جو الفاظ یہاں لائے گئے ہیں وہ فی الحقیقت مزاحیہ ہیں۔ اب عاشق التجا کے ساتھ عرض کرتا ہے:

عرض کی میں نے کہ اے گلشنِ فطرت کی بہار
دولت و عزت و ایماں ترے قدموں پہ نثار
تو اگر عہدِ وفا باندھ کے میری ہو جائے
ساری دنیا سے مرے قلب کو سیری ہو جائے

اس پر معشوقہ جواب دیتی ہے:

شوق کے جوش میں میں نے جو زباں یوں کھولی
ناز و انداز سے تیوری کو چڑھا کر بولی

اب وہ مسلمانوں سے اپنی نفرت کا اظہار کرتی ہے اور ساری تاریخ اور ان کے تاریخی کردار پر طنز کرتی ہے:

غیر ممکن ہے مجھے اُنس مسلمانوں سے — بوئے خوں آتی ہے اس قوم کے انسانوں سے
لن ترانی کی یہ لیتے ہیں نمازی بن کر — حملے سرحد پہ کیا کرتے ہیں غازی بن کر
کوئی بنتا ہے جو مہدی تو بگڑ جاتے ہیں — آگ میں کودتے ہیں توپ سے لڑ جاتے ہیں
گل کھلائے کوئی میداں میں تو اترا جائیں — پائیں سامان اقامت تو قیامت ڈھائیں
مطمئن ہو کوئی کیوں کر کہ یہ ہیں نیک نہاد — ہے ہنوز ان کی رگوں میں اثر حکم جہاد

مسلمانوں میں جس تشدد کی طرف عیسائی اشارہ کرتے ہیں وہ پورے طور پر اس تقریر میں آ گیا ہے۔ اس تقریر سے عاشق تاڑ جاتا ہے کہ اس کے لیے کامیابی کا کیا امکان ہے اور کہتا ہے:

عرض کی میں نے کہ اے عزت جاں، راحت روح
اب زمانے پہ نہیں ہے اثر آدم و نوح

یہ قطعات طویل ہیں اور ''کلیاتِ اکبر'' میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ ان کے برخلاف کلام اکبر کی عام شہرت زیادہ تر ان فرد اشعار پر قائم ہے جو زبان زدِ خلائق ہو گئے ہیں اور جن کو سن یا پڑھ کر لوگ آج بھی لطف اندوز اور متاثر ہوتے ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ اکبر کو ٹکڑوں میں تقسیم کرنے کے بجائے ان کی ساری شاعری کے رنگ و مزاج کا مطالعہ کیا جائے تا کہ ان کے طنز و مزاح کی پوری تصویر اُجاگر ہو سکے۔ متفرق اشعار و فردیات کے ساتھ ان کے قطعات ہیں، غزلیں اور رباعیات ہیں، ان کی نظمیں ہیں جن سے مل کر ان کی منفرد شاعری کی حقیقی تصویر سامنے آتی ہے۔ اسی وقت اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اکبرالہ آبادی کتنا بڑا شاعر ہے جس نے اردو زبان و ادب کو وہ بانکپن دیا ہے جو دنیا کی بہت کم زبانوں میں نظر آتا ہے۔

اکبر کے کلام میں ''متفرقات'' کے ذیل میں متعدد اشعار ملتے ہیں۔ ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے

کہ وہ اکثر باتوں کو ایک شعر میں نظم کر کے چھوڑ دیتے تھے اور پوری غزل یا نظم بنانے کی ضرورت محسوس نہ کرتے۔ ہماری شاعری میں فردِ شعر بھی عجیب نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔ فردِ شعر کے دو مصرعوں میں سارا مطلب ادا ہو جاتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ ان دو مصرعوں نے پوری نظم کا کام کر دیا ہے۔ ایسے اشعار کی تعداد سینکڑوں تک پہنچتی ہے مثلاً یہ چند شعر پڑھیے:

پردہ کا مخالف جو سنا بول اٹھیں بیگم　　اللہ کی مار اس پہ علی گڑھ کے حوالے

بتوں نے کہہ دیا چل ہٹ تجھے ہندی نہیں آتی
مسوں نے کہہ دیا جا تجھ کو انگریزی نہیں آتی
مگر اکبر کو دیکھو مر رہا ہے ان حسینوں پر
ذرا سی شرم اس کم بخت کو کیسی نہیں آتی

ان کو کیا کام ہے مروت سے　　اپنے رُخ سے یہ منھ نہ موڑیں گے
جان شاید فرشتے چھوڑ بھی دیں　　ڈاکٹر فیس کو نہ چھوڑیں گے
واسطہ کم ہو گیا اسلام کے قانون سے　　دب گئی آخر مسلمانی مری پتلون سے
راہ تو مجھ کو بتادی خضر نے　　اونٹ کا لیکن کرایہ کون دے

جو وقتِ ختنہ میں چیخا تو نائی نے کہا ہنس کر
مسلمانی میں طاقت خون ہی بہنے سے آتی ہے
کھائی مژگان و نظر کی جو قسم بولا وہ شوخ
آپ اب قسمیں بھی کھاتے ہیں چھری کانٹے سے
قصۂ منصور سن کر بول اُٹھی وہ شوخ مس
کیسا احمق لوگ تھا پاگل کو پھانسی کیوں دیا
نکالا شیخ کو مجلس سے اس نے یہ کہہ کر
یہ بے وقوف ہے مرنے کا ذکر کرتا ہے
حریفوں نے رپٹ لکھوائی ہے جا جا کے تھانے میں
کہ اکبر ذکر کرتا ہے خدا کا اس زمانے میں

عادت جو پڑی ہو ہمیشہ سے وہ دور بھلا کب ہوتی ہے
رکھی ہے چنوٹی پاکٹ میں پتلون کے نیچے دھوتی ہے
ہم تو کالج کی طرف جاتے ہیں اے مولویو
کس کو سو نپیں تمہیں اللہ نگہبان رہے

مذہب نے پکارا اے اکبر اللہ نہیں تو کچھ بھی نہیں
یاروں نے کہا یہ قول غلط تنخواہ نہیں تو کچھ بھی نہیں

ہم ایسی کل کتابیں قابل ضبطی سمجھتے ہیں
کہ جن کو پڑھ کے لڑکے باپ کو خبطی سمجھتے ہیں

شیخ کی وہ دھج نہیں وہ شیخ کی ڈاڑھی نہیں
دوستی مذہب سے ہے پر اس قدر گاڑھی نہیں

شیطان عربی سے ہند میں ہے بے خوف
لاحول کا ترجمہ کر انگریزی میں

ہیں عمل اچھے مگر دروازۂ جنت ہے بند
کر چکے ہیں پاس لیکن نوکری ملتی نہیں

فقط مذہب سے تم میں عزت و وقعت کی ہے یہ بو
وگرنہ اور کیا نسبت کجا ولیم کجا کلو

بے ہنر ہوکر جو بیٹھو طعنۂ حالی سنو
باہنر ہوکر جو چمکو قوم سے گالی سنو

ہم کو تو پیرِ طریقت نے یہی دی ہے صلاح
قصۂ منصور دیکھو اور قوالی سنو

پڑھ کے انگریزی میں دانا ہو گیا
کم کا مطلب ہی کمانا ہو گیا

چار دن کی زندگی ہے کوفت سے کیا فائدہ
کھا ڈبل روٹی، کلرکی کر خوشی سے پھول جا

شاعرانہ داد اچھی دی یہ مجھ کو چرخ نے
تیغ ابرو کا تھا عاشق خاں بہادر کردیا

لیلیٰ نے سایہ پہنا مجنوں نے کوٹ پہنا
ٹوکا جو میں نے بولے بس بس خموش رہنا

حسن و جنوں بدستور اپنی جگہ ہیں لیکن
ہے لطفِ بحرِ ہستی فیشن کے ساتھ بہنا

شایق تحقیق کے یہ مضمون سن لیں انساں کی شکل جیسے میمون بنا

پاجامہ بھی یونہی ارتقا سے بدلا　　سمٹا اُبھرا غرض کہ پتلون بنا
حکم انگلش کا ملک ہندو کا　　اب خدا ہی ہے بھائی صلو کا
عہدِ انگلش میں ہے ہر چیز کے اندر نمبر　　کیا تعجب ہے جو نکلا ہے پیمبر نمبر
میں ہوا ان سے رخصت اے اکبر　　وصل کے بعد تھینک یو کہہ کر
کمیٹی میں جتنے ہیں ارکانِ لیگ　　بفضلِ خدا سب ہیں میرے کلیگ
مگر ان سے ہے مجھ کو تخصیص خاص　　کہ ہے نام کے ساتھ جن کے علیگ

شیخ تثلیث کی تردید تو کرتے نہیں کچھ
گھر میں بیٹھے ہوئے والتین پڑھا کرتے ہیں

اسلام کی رونق کا کیا حال کہیں تم سے　　کونسل میں بہت سید مسجد میں فقط جمن

اکبر کا مزاح:

اس سارے مواد اور مثالوں سے جن کا ذکر و مطالعہ ہم نے پچھلے صفحات میں "طنزیہ مزاحیہ کلام" کے ذیل میں کیا ہے، اکبرالہ آبادی کی شاعری اور مزاح کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ان کی سنجیدہ شاعری کا مطالعہ بھی ہم پچھلے صفحات میں کر چکے ہیں لیکن یہ بات یہاں پھر سے دہرانے کی ضرورت ہے کہ ان کی سنجیدہ شاعری کی آج اہمیت یہ ہے کہ وہ بھی مشہورِ زمانہ مزاح نگار اکبرالہ آبادی کی تخلیق ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ مزاحیہ شاعری میں بھی اکبر تیور بدل کر وہی بات کہہ رہے ہیں جو سنجیدہ شاعری میں کہتے آئے ہیں۔ مزاح کے بارے میں یہ بات بھی یاد رہنی چاہیے کہ مزاح خود بھی سنجیدگی ہی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔ اکبر کا اظہار بیان تو مزاحیہ ہے لیکن اس کے موضوعات و رجحانات وہی ہیں جو سنجیدہ شاعری میں نظر آتے ہیں۔ ان کے مزاج کی بنیاد وہ عقائد و روایات ہیں جن میں وہ پوری طرح رچے ہوئے ہیں اور جو انھیں جان سے زیادہ عزیز ہیں۔ خدا پر عقیدہ، رسول پر ایمان، مسلمانوں کے مذہبی عوامل، تصوف کے وہ اصول جو عام ہو گئے ہیں جیسے بے ثباتی دہر، موت کی طرف دھیان، ترکِ لذات وغیرہ وہ سنجیدہ چیزیں تھیں جن کو اکبر برحق سمجھتے تھے۔ پھر وہ شاعر تھے اور اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی پر بھی نظر رکھتے تھے۔ ان کی زندگی میں ایک وقت وہ بھی آیا جب انھیں یہ سب قدریں، جن پر ان کا ایمان مستحکم تھا، ٹوٹتی بکھرتی ہوئی محسوس ہوئیں۔ اس صورتِ حال کو دیکھ کر وہ سوچ میں پڑ گئے کہ اب کیا ہو؟ اس سوچ کا نتیجہ ان کی سنجیدہ شاعری ہے جس میں کہیں پرانی قدروں کے استحکام پر زور ہے اور کہیں ان کے مٹنے کا رونا رویا گیا ہے۔ یہ رونا بھی کسی حد تک روایتی ہے کیوں کہ ہمارے دوسرے شعرائے کرام اور صوفی حضرات ہیں جو زمانے کے جبر کا رونا روتے آئے ہیں۔ اکبر بھی روتے ضرور ہیں لیکن ان کے رونے کا انداز مختلف ہے جو ہمیں متاثر کرتا ہے مگر جلد ہی یہ محسوس ہونے لگتا

ہے کہ یہ سب کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ معاصر ینِ اکبر میں مولانا الطاف حسین حالی ایک ایسے ضرور گزرے ہیں جو رو رو کر دل بھی بہلاتے ہیں اور اصلاح کی طرف بھی آجاتے ہیں۔ حالی جذباتی انسان ہیں۔ اکبر جذباتی ہوتے ہوئے بھی ''ذہنی'' انسان ہیں اور یہ دونوں اس کلیہ کی تصدیق کرتے ہیں کہ اس شخص کے لیے زندگی ایک کامیڈی (Comedy) کا درجہ رکھتی ہے جو سوچتا اور غور وفکر کرتا ہے اور اس شخص کے لیے زندگی ایک ٹریجیڈی (Tragedy) کا درجہ رکھتی ہے جو صرف محسوس کرتا ہے۔ اکبر، جیسا کہ ہم نے کہا، محسوس کرنے سے کہیں زیادہ غور وفکر کرتے ہیں اور ان کی اس نظر کو، جو پرانی روایت پر پختہ ہو گئی ہے، نئی چیزیں، نئی قدریں، نئی تہذیب سب ہنسی ٹھٹا اور مذاق معلوم ہوتی ہیں۔ زندگی کے ہر پہلو میں کامیڈی اور ٹریجیڈی چھپی ہوئی ہیں۔ یہ محض نظر اور مزاج کا فرق ہے کہ آدمی ان دونوں پہلوؤں میں سے کس پہلو کو دیکھ رہا ہے۔ اکبر کی نظر کامیڈی کی طرف جاتی ہے۔

یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ جب کوئی روایت اور نقطۂ نظر عام ہونے لگتا ہے اور اس معاشرے کے افراد اور عوام جب اپنے انداز میں اسے قبول کر کے اس کی پیروی کرتے ہیں اور اس سے جو صورت سامنے آتی ہے وہ عام طور پر مضحک ہوتی ہے۔ نقطۂ نظر کو پوری طرح سمجھ کر عمل کرنے والے کم ہوتے ہیں اور نقل کرنے والے سب ہی ہوتے ہیں۔ عینی مقاصد کو سمجھنے والا تو ایک آدھ ہی ہوتا ہے باقی سب لکیر کے فقیر ہوتے ہیں۔ یہ سب لوگ پوری سنجیدگی سے اپنے اپنے مسلک پر چلتے ہیں مگر ان کی چال ڈھال اور رویے مضحکہ خیز ہوتے ہیں۔ اکبر پرانی چال والوں کے مضحک پہلوؤں کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اکبر، اور دوسرے شعرا کی طرح، شیخ کی دھجیاں ضرور اڑاتے ہیں مگر ان کے سامنے جناب سید اور ان کی تحریک ہے۔ اس تحریک کے زیر اثر جو صورت سامنے آتی ہے اسے وہ مضحک سمجھتے ہیں۔ مزاح نگاری کا وہ اعلیٰ مقام جو غالب یا شیکسپیئر کے ہاں نظر آتا ہے جس کی بنا پر بے ڈھنگے پن سے بھی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے اور جس میں غصہ یا طنز کا عنصر برائے نام بھی نہیں ہوتا، اکبر کے ہاں نہیں ہے۔ وہ قدرت کو قدرتی طور پر بے ڈھنگا دیکھ کر ہمدردانہ ہنسی نہیں ہنستے بلکہ ایک محدود ذہنیت کے تحت، تنقیدی شعور کو کام میں لا کر اس نئے عمل کی تحلیل کرتے ہیں جو انھیں ناپسند ہے۔ وہ یہ دیکھنے سے قاصر ہیں کہ خدا اور رسول ﷺ پر عقیدہ، جس پر وہ بار بار زور دیتے ہیں، علوی درجے کا نہیں ہے۔ سرسید نے فرد و معاشرہ کے ذہن کو تبدیل کیا اور اوپر جانے والی سیڑھی کے پاس لا کھڑا کر دیا۔ اکبر اوپر نگاہ نہیں کرتے، سیڑھی پر بھی پیر رکھتے ہوئے ڈرتے ہیں اور سیڑھی پر چڑھنے کو بزعم خود کو حماقت سمجھ کر اس کا مذاق اُڑاتے ہیں۔ اس عمل میں اور دوسرے لوگ بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ غرض کہ یہ وہ مقام ہے جہاں سے ان کے مزاح کا چشمہ پھوٹتا ہے۔ یہ سنجیدہ فکر پر مبنی ہے اس لیے سطحی مزاح یا پھکڑ پن سے بہت آگے اور بلند ہے مگر ساتھ ہی اس کا دائرہ محدود ہے اور اسی لیے وہ ایک دور اور ایک خاص ذہنیت کے لوگوں کے لیے اہمیت رکھتا ہے۔ ان حدوں کی وجہ سے اکبر کے مزاح کو ہم خالص مزاح نہیں کہہ سکتے حالاں کہ گاہ گاہ ان کے ہاں

خالص مزاح کی مثالیں بھی ملتی ہیں جہاں وہ بے غرض ہو کر ہنس ہنسا لیتے ہیں اور عام چیزوں سے ایسے مضحک پہلو نکال لیتے ہیں جو بڑی مضحک حقیقت کا درجہ رکھتے ہیں مثلاً ان کا ایک مشہور زمانہ شعر ہے:

بتائیں ہم تمھیں مرنے کے بعد کیا ہوگا پلاؤ کھائیں گے احباب فاتحہ ہوگا

اکبرالہ آبادی کی کچھ نظمیں بھی جیسے ''کرزن سبھا'' میں طنز سے زیادہ وہ شوخ زندہ دلی اور تمسخر و تضحیک ہے جو ہنسنے ہنسانے کے سوا کچھ اور نہیں کرتا اور یہی صورت ہمیں ''دہلی دربار'' والی نظم میں نظر آتی ہے۔ ایسی ہی ایک صورت ایک لطیفہ نظم کرنے والی نظم میں ملتی ہے۔

اسی طرح اکبر کے کلام میں متعدد شعر ایسے ملتے ہیں جو محض قافیہ پیمائی کے لیے کہے گئے ہیں اور ان میں بھی طنز کا پہلو کم نکلتا ہے۔ ان کا کلام پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ قدرت نے انھیں بے حساب ذکاوت (Wit) سے نوازا ہے اور جو بے ڈھنگی باتوں کو ذہن کے تحت جوڑ کر ایک عجیب چمک پیدا کر دیتی ہے مگر یہ ذکاوت زیادہ تر طنز ہی کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ ایسے مواقع شاذ و نادر ہی آتے ہیں جب وہ اپنے محدود عقائد کے دائرے سے نکل کر کسی حماقت پر کوئی بے لاگ بات کہیں۔ ان کی ہنسی کے پیچھے غصہ ضرور ہوتا ہے جو کہیں بہت ہلکا نظر آتا ہے اور کہیں تیز ہو جاتا ہے۔ ہنسی اور غصہ ایک ہی چیز سے پیدا ہوتے ہیں یعنی کسی چیز کو اپنی مرضی کے مطابق نہ پا کر ہم یا تو غصہ کرنے لگتے ہیں یا ہنسنے لگتے ہیں۔ ہنسی زیادہ صاف ضمیر کی دلیل ہے اور اسی لیے اس کا اعلیٰ ترین مقام وہ ہے جب ہم کسی بے ڈھنگے پن پر دل کھول کر ہنستے ہیں۔ تنگ دلی سے ہنسنا غصہ کے وجود کی دلیل ہے۔ اکبر زیادہ تر تنگ دلی سے ہنستے ہیں اس لیے وہ مزاح نگار سے زیادہ طنز نگار ہیں اور اسی لیے طنز ان کے مزاح کو محدود کر دیتا ہے۔ ہم نے پچھلے صفحات میں اکبر کی شاعری سے جو مثالیں دی ہیں وہ طنز میں ڈوبی ہوئی ہیں۔ وہ زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں مگر بے ڈھنگے پن میں وہ ایسی بات ضرور سامنے لاتے ہیں جس سے دل پر چوٹ لگتی ہے مثلاً اس چوٹ کی نوعیت کو ایک مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اکبرالہ آبادی کا ایک شعر ہے:

کیا کہیں احباب کیا کارِ نمایاں کر گئے بی اے ہوئے نوکر ہوئے پنشن ہوئی اور مر گئے

اس شعر میں نئے طرز کے لوگوں کی سطحی زندگی پر تبصرہ کیا گیا ہے۔ مگر ''مر گئے'' کا شمار کارہائے نمایاں میں ہونا ان لوگوں کی زندگی پر گہرا طنز اور گہری چوٹ ہے۔ اسی طرح یہ ایک شعر اور دیکھیے:

کہنے لگا کہ آپ کا پردا وہ کیا ہوا کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

یہاں مردوں کی عقل پر پردہ پڑنے کے الفاظ سے پردا توڑنے والوں پر بے پناہ اور گہرا طنز ہے۔ عقل پر پردا پڑنے کے محاورہ کو اکبر نے اپنی ذکاوت سے اس طرح موڑا ہے کہ وہ ایک تیز تیر بن گیا ہے جو پردا توڑنے والوں کو گھائل کر دیتا ہے۔ ''برق کلیسا'' نظم کے آخری شعر میں اُن سارے نوجوانوں پر، جو مسوں (Miss) پر عاشق ہو کر اپنے مذہب کے بدلے ان کو خریدتے ہیں، گہرا طنز اور چوٹ ہے۔ اکبر محض ہنسوڑ نہیں

ہیں اور نہ وہ ہنسی کے اس درجے پر پہنچتے ہیں جو خالقِ کائنات کی رحیم وشفیق ہنسی میں ملتی ہے۔ وہ ہنسی جو کسی باپ کو اپنے بچے کی حماقتوں پر ہنساتی ہے۔ یہاں معلوم ہوتا ہے کہ وہ تڑپ کر پہلو بدل لیتے ہیں اور ذکاوت کی کمان میں تیر لگا کر لوگوں کو گھائل کر دیتے ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ اکبر کے طنز کے حدود اتنے تنگ نہیں ہیں جیسے ہمیں مرزا رفیع سودا کی ہجوؤں میں نظر آتے ہیں یا انگریزی زبان کے شاعر پوپ کی طنز وہجو میں ملتے ہیں۔ اکبر کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ کبھی ذاتی خصومت پر نہیں اُترتے اور نہ گالی گلوج کی سطح پر آتے ہیں۔ پوپ نے، ایڈیسن پر طنز کرتے ہوئے اپنی ذاتی خصومت و دشمنی (Personal rancour) کا مظاہرہ کیا ہے مگر اکبر نے ''سید'' کے نام سے جس تصور کو طنز کا نشانہ بنایا ہے وہ سرسید کی ذات نہیں بلکہ وہ اصول ہیں جو دینِ اسلام کے خلاف ہیں۔ بعد کی شاعری میں انھوں نے سیاسی لیڈروں کے نام بھی لیے ہیں مگر ان کو بھی بے لاگ نظر سے دیکھا ہے۔ اکبر کے ہاں اصولی اختلاف کا پہلو نمایاں ہے، ذاتیات سے وہ بہت دور ہیں اور یہ ایک مزاح نگار شاعر کے لیے مشکل کام ہوتا ہے مگر وہ اپنی فطرت کے مطابق اصولی زندگی پر کاربند رہتے ہیں۔ مہاتما گاندھی کے بارے میں کہا تو صرف یہ کہا ؂...... گاؤ ماتا کا ٹھکانا گاندھی بابا نے کیا

یہاں بھی ''گاؤ ماتا'' کو ہندو قوم کی علامت بنا کر پیش کیا ہے اور بابا کے لفظ سے اس میں احترام کو پوری طرح ملحوظ رکھا ہے۔ مولانا شوکت علی کے بارے میں کہا تو یہاں بھی وہ ذاتیات سے دور ہیں:

بدھو میاں بھی حضرتِ گاندھی کے ساتھ ہیں　　　گو مشتِ خاک ہیں مگر آندھی کے ساتھ ہیں

لیکن اس کے برخلاف مولوی نذیر احمد کا ناول ''ابن الوقت'' پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ وہ سرسید کی ترقی واہمیت سے چڑے ہوئے ہیں اور ابن الوقت کے کردار میں ذاتیات کا یہی پہلو نمایاں رہتا ہے۔ اکبر کے ہاں کہیں بھی ذاتیات کا یہ پہلو نہیں ملے گا۔ طنز کو اس اصول کی سطح پر برقرار رکھنا اکبر کا قابلِ قدر کارنامہ ہے۔ اسی لیے جو کچھ وہ کہتے ہیں اس میں حقیقت اور آفاقیت کی روح نکھر اٹھتی ہے۔ بظاہر تو وہ اپنے زمانے کی کسی بات پر طنز کرتے ہیں مگر یہ طنز انسانی نفسیات کی اس کمزوری پر پڑتی ہے جو ہمیشہ سے ہے اور ہمیشہ رہے گی۔ یہ بات مسلم ہے کہ ہر انسان اپنی روایات ہی میں رچ کر ترقی کرتا اور آگے بڑھتا ہے۔ اگر وہ ان سے الگ ہو کر آگے بڑھنے کی کوشش کرے گا تو اس کی حیثیت دھوبی کے اس کتے کی سی ہوگی جو نہ گھر کا رہتا ہے اور نہ گھاٹ کا۔ سرسید انگریز سے مصالحت میں بہت دور نکل گئے تھے جس کا اعتراف ان کے صاحب الرائے بیٹے جسٹس محمود نے بھی کیا تھا اور اس وقت ترقی کرنے والوں کو بھی محسوس ہوا تھا کہ اکبر سچ کہتے تھے۔ ہماری زندگی کے پرانے اصول پست ضرور ہو گئے تھے مگر ان کو ترک کرنے سے جو خرابیاں پیدا ہوئیں، ان کا رونا ہم آج بھی روتے ہیں۔ وہ ترقی جو اندھے پن کے ساتھ ہو رہی تھی اور جو اندر سے کھوکھلی تھی اکبرالہ آبادی نے اس کے کھوکھلے پن کو واضح کیا اور اس پر طنز کے تیر پوری قوت سے چلائے۔ اکبر جس کردار پر طنز کرتے ہیں وہ احمق اور آرام طلب ہے اور جس

میں دکھاوا ہی دکھاوا ہے۔ وہ اپنی قیمتی کائنات لٹائے دے رہا ہے۔ اکبر کا طنز اسی کھوکھلی ترقی پر چوٹ لگاتا ہے اور اسی لیے ان کے طنز اور ان کی شاعری کا اثر دائمی ہے۔ یہی ان کی بذلہ سنجی کی قدرتی بنیاد ہے۔

اکبر کے طنز کے پیچھے جو قوت کارفرما نظر آتی ہے وہ ذکاوت (Wit) سے پیدا ہوئی ہے۔ یاد رہے کہ غزل کے دو مصرعوں میں اسی کی گنجائش نکل سکتی تھی اور اسی پر ان کی بذلہ سنجی کی بنیاد قائم ہے۔ لفظوں کے الٹ پھیر سے اور ان چیزوں میں مناسبت ڈھونڈھ لینا، جن میں بظاہر کوئی مناسبت نہیں ہے، ان کی خاص خوبی ہے۔ ذکاوت (Wit) خالص مزاح ہی کے ساتھ کام نہیں کرتی بلکہ اکثر سنجیدہ اشعار میں بھی اس کا اثر نمایاں ہوتا ہے۔ جیسے مرزا غالب کے سنجیدہ کلام میں ذکاوت کا یہ اثر نمایاں ہے۔ اکبرالہ آبادی کے سنجیدہ شعروں میں بھی یہ ذکاوت موجود ہے مگر یہ پیدائشی قوت اکبر کے ہاں مزاح ہی کے ساتھ زیادہ کامیاب اور پُر اثر ہے۔

ذکاوت کا واضح اظہار اکبر کی قافیہ پیمائی سے بھی ہوتا ہے۔ کچھ نظمیں اور قطعات میں یہ قافیہ پیمائی بہت نمایاں ہے لیکن دوسری اصناف میں بھی وہ التزام کے ساتھ نئے نئے قافیے ڈھونڈھ نکالتے ہیں۔ ایسی طویل غزلیں بھی ان کے کلام میں موجود ہیں جن میں ایک ہی قافیہ چلتا ہے اور برا معلوم نہیں ہوتا۔ وہ اکثر انگریزی الفاظ اور ناموں سے وہ قافیہ پورا کر دیتے ہیں۔ گاہ گاہ وہ لفظوں سے کھیلتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں لیکن یہاں بھی ذکاوت (Wit) نمایاں رہتی ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

لیتا تھا ڈکشنری سے مجھے کوئی اور لفظ　　　مس کو لیا جو مجھ سے یہ مس ٹھیک ہوگئی

اکبر کے مزاح کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے ان کے ہاں معمولی الفاظ قافیہ میں آ کر بڑی ذکاوت سے پُر نظر آتے ہیں مثلاً یہ دو شعر اور دیکھیے جن سے میری بات کی وضاحت ہو سکے گی:

بہتر ہے یہی کہ اب علی گڑھ چلیے　　　رُکیے نہ کسی کے واسطے بڑھ چلیے
جس فن کا ہو درس ہو جیے اس میں شریک　　　جو پیش آئے سبق اسے پڑھ چلیے

یہاں "علی گڑھ" کے قافیے کے ساتھ "بڑھ" اور "پڑھ" بہت ہی معمولی قافیہ ہیں لیکن "پڑھ چلیے" کی معنی خیزی گہری ذہانت و ذکاوت کا پتا دیتی ہے۔ پڑھنا بھی یہاں معلوم ہوتا ہے کہ رواروی کی چیز ہے جس کا کھوکھلا پن ظاہر ہو رہا ہے۔ "بڑھ چلیے" میں بھی بھیڑ اور آگے جانے کا تصور سامنے آتا ہے اور علی گڑھ سے ان سب کا ہم قافیہ ہونا ذہنی تحلیل کا سبب بنتی ہے۔ بظاہر دیکھنے میں تو یہ سب تک بندی اور قافیہ پیمائی کے سوا کچھ نہیں ہے مگر اس کے پیچھے بے پناہ ذکاوت موجود ہے جو معنی کے اندر چمک دمک پیدا کر رہی ہے۔ بعض جگہ ایسے قافیے آتے ہیں جن تک ذہن نہیں پہنچتا مگر اکبر کی ذکاوت، پُر اثر انداز میں انھیں کھپا دیتی ہے مثلاً یہ شعر دیکھیے:

روشنی سر میں گدازِ غم دلِ مایوس میں　　　شمع ساں ہم جل رہے ہیں مغربی فانوس میں
روکتا زورِ دریا سے ہو تو فرماتے ہیں وہ　　　آج کل برکت بڑی ہے فرقۂ سالوس میں

یہاں مایوس، فانوس اور سالوس کے قافیوں میں جس قوت نے انھیں نئی زندگی دی ہے وہ ذکاوت (Wit) ہی

ہے۔ذکاوت کی کھلی مثالیں ایسے شعروں میں بھی ملتی ہیں جیسے ان دوشعروں میں:

میں کہتا ہوں جاتے ہو لاہور بلا قوت　　وہ اس کو سمجھتے ہیں لاحول ولا قوت

یہ میری غلط بندش وہ ان کی غلط فہمی　　میں حد سے بڑا شاعر وہ حد سے بڑے وہمی

اکثر اکبر انگریزی زبان کے ہم قافیہ الفاظ اور ان کے تضاد سے بھی ذکاوت (Wit) کا اظہار کرتے ہیں مثلاً

مگر وہاں کی بنا ہے نیشن رکا ہے ملحد کا آپریشن

نہیں ہے گم لفظ سال ویشن خدا سے ابھی وہ ڈر رہے ہیں

یہاں بجائے نماز گپ ہے وہاں وہی عزت بشپ ہے

یہاں مساجد اُجڑ رہی ہیں وہاں کلیسا سنور رہے ہیں

انگریزی الفاظ اور فقروں کے استعمال میں اکبر نے خاص طور پر ذکاوت کا اظہار کیا ہے اور ان کی یہ روش بعد کے شاعروں نے بھی اختیار کی ہے۔ ہر انگریزی لفظ اکبر کے ہاں استعمال میں آکر ایسا مرکزی نقطہ بن جاتا ہے جس سے ذکاوت (Wit) کی کرنیں نکلتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ مثلاً

یہ کہہ کر پیش کر دے فردِ اخراجات اے اکبر　　حسابِ دوستاں در دل حسابِ خادماں در بل

یا

کہتی ہے زراہِ کبر مجھ سے وہ گرل　　کیا تجھ سے ملوں کہیں کا تو ڈیوک نہ ارل

اکبر نے کہا دکھا کے داغِ دل و اشک　　ہیں میری گرہ میں بھی یہ ریوبی یہ پرل

بہر حال یہ اُن کی ذکاوت ہے جو ایک دم سے چمک کر ہمیں چونکا دیتی ہے اور ہم ہنسنے لگتے ہیں۔

اب یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا اکبر کو ذکی کہا جائے یا انھیں طنز نگار کا نام دیا جائے یا پھر انھیں مزاح نگار کہا جائے۔ اکبر کو بحیثیت مجموعی اگر دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ اکبر کے ہاں سب سے اہم پیدائشی قوت ذکاوت (Wit) ہے اور زمانے کے رنگ اور ان کے نظریۂ حیات نے، تنقیدی طور پر، انھیں ذکاوت کے استعمال پر مجبور کیا اسی لیے وہ واضح طور پر طنز نگار (Satirist) ہیں لیکن ساتھ ہی وہ مزاح نگاری کے دائرے میں بھی آجاتے ہیں اور مزاح کو انسانی نفسیات سے وابستہ کر کے ایک ڈرامائی حالت اور ایک کردار تخلیق کر دیتے ہیں۔ مزاح (Humour) ایک ایسی چیز ہے جو وسعت چاہتا ہے اسی لیے اس کی بابت کہا گیا ہے کہ مزاح پوری تصنیف یا کردار پر پھیلا ہوا نظر آنا چاہیے یعنی ذکاوت (Wit) کے برخلاف، یہ ایک مکمل تصویر کو سامنے لائے۔ دو مصرعوں میں مزاح کو پیش کرنا محال ہے مگر اکبر نے کہیں کہیں اس ناممکن کام کو بھی ممکن کر دکھایا ہے مثلاً

جنابِ اکبر نے سخت پردے کی بہت کچھ مگر ہوا کیا

نقاب الٹ ہی دی اس نے کہہ کر کہ کر ہی لے گا مرا مُوا کیا

پہلے مصرع میں ''بیان'' آتا ہے۔ دوسرے مصرع میں عورت کی حرکت اس کے ردعمل اور مخصوص الفاظ سے ایک پوری تصویر سامنے آتی ہے جو مزاح (Humour) میں ڈوبی ہوئی ہے اسی طرح یہ ایک شعر اور دیکھیے:

پردہ کا مخالف جو سنا بول اٹھیں بیگم　　اللہ کی مار اس کو علی گڑھ کے حوالے

شیطان کے حوالے کیے جانے کے بجائے علی گڑھ کے حوالے کرنے میں گہرا طنز موجود ہے مگر بیگم کی نفسیاتی تصویر مزاح کا اثر رکھتی ہے۔ یہی مزاح اکبر کے قطعات میں ملتا ہے جن کے حوالے اور مثالیں ہم پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں۔ کچھ قطعات میں خود شاعر پر مزاح کا موڈ طاری ہے۔ اسی کیفیت کے ساتھ وہ سب چیزوں کا جائزہ لیتا ہے اور اسی کیفیت میں اسے رنگ کر پیش کرتا ہے۔ اس کیفیت کے کئی روپ (Shades) ہیں۔ کہیں ہمدردی کے ساتھ وہ اپنے جذبات کی تحلیل کرتا ہے جیسے اس قطعہ میں جو اس مصرع سے شروع ہوتا ہے: اک مسِ سیمیں بدن نے کرلیا لندن میں عقد۔ کہیں ہنس ہنس کر نصیحت کرنے کی کیفیت سامنے آتی ہے، کہیں ڈھول کا پول کھولنے کا موڈ طاری نظر آتا ہے۔ ان بدلتی ہوئی کیفیات اور موڈوں سے معلوم ہوتا ہے کہ مزاح (Humour) اکبر کی فطرت میں شامل ہے اور یہ قدرت کا عطیہ ہے جو اُن کو ودیعت ہوا ہے اور جس کی انھوں نے وہ تربیت بھی حاصل کرلی ہے کہ وہ مزاح کی ذمہ داری سے عہدہ برا ہوسکیں۔ اکبر کے مزاح کا کمال وہاں نظر آتا ہے جہاں وہ مکالموں کے ذریعے ایک مزاحیہ کردار تخلیق کر جاتے ہیں۔ اس کی مثال ''سید'' کے مختلف کردار ہیں جو اکبر نے کئی نظموں میں بار بار پیش کیے ہیں۔ اس کی مثال بھی ہم پچھلے صفحات میں دے آئے ہیں۔ اسی طرح ایک ''مسلم نوجوان'' کا کردار ہے جو بہت سی نظموں میں سامنے آتا ہے۔ اس ''مسلم نوجوان'' کی سب سے بہتر مثال ''برقِ کلیسا'' کا ہیرو ہے جو اپنے اندر کی ان سب باتوں کی نفی کرتا جاتا ہے جنھیں اس کی محبوبہ اسلامی کہہ کر اسلام سے اپنی نفرت کا اظہار کرتی ہے۔ آخر میں وہ مسلم نوجوان کہہ دیتا ہے:

ع..........پھر مرے اسلام کو اک قصۂ ماضی سمجھو۔

یہ سب تصویریں جو ان کے قطعات و منظومات میں نظر آتی ہیں محض ہنسانے والی نہیں ہیں بلکہ ان میں وہ فکر انگیزی ملتی ہے جو ہمیں ہنسانے کے بجائے مسکراہٹ تک محدود رکھتی ہے اور غور و فکر کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ اکبر نے سرسید کی ''تعلیم'' سے پیدا ہونے والی ذہنیت کا تمام راز ہمارے سامنے رکھ دیا ہے اور یہ راز محض وقتی حالات کی ترجمانی نہیں کررہے ہیں بلکہ انسان کی فطرت کی ایک قدرتی لیکن مضحک کمزوری کا اظہار کررہے ہیں مسلم نوجوان عشق میں مبتلا ہوکر مذہب کو ترک کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے اور ہمیشہ ہوتا رہے گا۔ اکبر یہ دکھاتے ہیں کہ نئی تہذیب کی طرف رجحان انسان کی اس دائمی کمزوری سے کھیل رہا ہے اور نتیجہ اس کا ظاہر ہے کہ حالات بدلیں گے، ذہنیتیں بدلیں گی مگر یہ دائمی نفسیات صفت نہ بدلے گی۔ یہ انسان کی، ایسی بوالعجبی اور اس کا ایسا نرالا پن ہے کہ جس کے اظہار میں وہ دنیا کے عظیم مزاح نگاروں کے ہم دوش ہو جاتے ہیں۔

اکبر کے لیے کہا جاتا ہے کہ ان کے ہاں مزاح کی ہر ہر صورت اور ہر ہر قسم موجود ہے۔ اردو شاعری کی تیکنیک کا لحاظ رکھتے ہوئے اور نظم و نثر کی مختلف اصناف کو سامنے رکھتے ہوئے ہم اس کلیہ کو اعتماد کے ساتھ تسلیم کر سکتے ہیں کہ ہر ہر قسم کی مثالیں ان کے کلام سے دی جا سکتی ہیں اور ان کو مزاح کے صاحبانِ کلام کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے۔ مزاح کا مبتذل ہو جانا بھی شاید ایک لازمی سی چیز ہے۔ سودا کی ہجویات ہمارے سامنے ہیں مگر اکبر کا کمال یہ ہے کہ وہ کہیں بھی مبتذل نہیں ہوتے اور کہیں بھی اپنی قائم کی ہوئی حدوں سے باہر نہیں نکلتے۔ وہ محض چُھل دل لگی (Fun) کے درجے تک آتے ہیں مگر اسے ''پھکڑ'' نہیں ہونے دیتے۔ آخر عمر کے اشعار میں مزاح کچھ اور کم ہو گیا ہے مگر اخلاقی درجہ کہیں اور کبھی پست نہیں ہوتا۔ وہ الفاظ سے کھیلتے ہیں، نئے نئے قافیے لاتے ہیں، ذکاوت کے کرشمے دکھاتے ہیں، طنز کا رنگ ہلکا کرتے ہیں اور پھر اسے خود ہی گہرا بھی کر دیتے ہیں۔ اس طرح وہ بار بار اور طرح طرح کے رنگ بدلتے ہیں مگر کہیں بھی مبتذل نہیں ہوتے۔ مزاح کی یہ اخلاقی سطح اکبرالہ آبادی کا اہم وصف ہے۔ وہ انسانیت سے کبھی نہیں گرتے اور متوازن نارمل نظر کا ثبوت دیتے ہیں۔ اردو شاعری میں اکبر کی مزاح نگاری اسی لیے مثالی ہے۔ ان کے مزاح کی وسعت صرف اس میں نہیں ہے کہ فنی لحاظ سے انھوں نے ہر رنگ کے مزاح کو اختیار کیا بلکہ اس وجہ سے ہے کہ زندگی کے ہر معاملے پر انھوں نے مزاحیہ نظر ڈالی اور ہماری زندگی کی کوئی بات ایسی نہیں چھوڑی جس پر ان کا شعر بے ساختگی سے یاد نہ آ جائے۔ اصل میں جو چیز ان کی توجہ کا مرکز اور محرک بنی وہ اس دور میں ایک ایسی تحریک تھی جو زندگی کے ہر شعبے پر حاوی آ رہی تھی اور اسے تبدیل کر رہی تھی۔ انگریز کے ساتھ سرسید نے جو مصالحت کی تھی اس سے یہ تبدیلی آ رہی تھی۔ اکبر دیکھ رہے تھے کہ نہ صرف رہن سہن کے طریقے بدل رہے تھے بلکہ کھانے پینے کے طریقے اور لباس بھی بدل رہے تھے اسی لیے انھوں نے ان سب پر بھی طنز کے تیر برسائے۔ وہ یہ بھی دیکھ رہے تھے کہ لڑکیوں کو بھی تعلیم دی جا رہی تھی اور وہ بھی تیزی کے ساتھ پردے سے باہر آ رہی تھیں۔ اکبر کو یہ سب باتیں سخت ناگوار رہی تھیں اور انھوں نے ان سب پر ضربیں لگائیں۔ پھر یہ تعلیم ایک نئی معاشرت کو ہی نہیں بلکہ ایک نئی ذہنیت کو بھی جنم دے رہی تھی جس سے وہ رسم و رواج بھی بدل رہے تھے جن کو مذہب سے تعلق تھا اور اس ذہنیت سے عقائد میں بھی تبدیلی آ رہی تھی اور یہ سب کچھ ان کی برداشت سے باہر تھا۔ ان کے کلام میں ہر جگہ خدا پر عقیدے کا ذکر آتا ہے اور اس کو چھوڑنے یا ترک کرنے والوں کو فنا فی النار کر دینا چاہتے تھے۔ اکبر کی نظر عام لوگوں پر ہے اور عام لوگ ہمیشہ کسی تبدیلی کو فیشن ہی کی طرح اپناتے ہیں جس کی بنیاد کھوکھلی ہوتی ہے۔ اکبر اس کھوکھلے پن پر طنز کرتے ہیں۔ ان کی زندگی ہی میں سیاسی کشمکش شروع ہو جاتی ہے اور اسی کے ساتھ نئے نئے مسائل بھی سر اُٹھاتے ہیں اور ان سب کو بھی وہ مزاحیہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ اس طرح زندگی کا شاید ہی کوئی شعبہ ایسا رہا ہو جو اکبر کی نظر کے سامنے نہ آیا ہو اور اُن کی زد سے بچ گیا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی ہر معاملے میں ان کے شعر یاد آتے ہیں اور اپنے طنز و مزاح سے بصیرت کو بڑھاتے ہیں۔

اس وسعت کے ساتھ اکبر کے مزاح کی اصلاحی صفت کو بھی اہمیت دینا ضروری ہے۔ مرزا رفیع سودا کی ہجویں اپنے دور کی تصویر کو اجاگر کرتی ہیں جن پر غور کیا جائے تو انسان افسوس کرنے لگتا ہے۔ غالب کے دل لگی کرتے ہوئے اشعار خوش کر کے یا انسانی زندگی کا کوئی پہلو دکھا کر رہ جاتے ہیں۔ اکبر اردو کے پہلے شاعر ہیں جن کا مزاح اصلاح کا آلۂ کار ہے۔ برنارڈ شا نے کہا تھا کہ ''اگر کسی آدمی کو سیدھی نصیحت کرو تو وہ خفا ہو جائے گا۔ اس کا مذاق اُڑاؤ تو وہ گھر جا کر سوچے گا اور خود کو بدلنے کی کوشش کرے گا۔'' اکبر الہ آبادی کے مزاح نے یہی اثر کیا ہے۔ پرانے لوگوں کے لیے یہ رنگ سخن نئی نسل کے لوگوں کو ہنسنے ہنسانے کا ذریعہ بن گیا اور نئے لوگ بھی اس کے اثر سے اپنے حدود کے اندر ہی رہے۔ اب بھی جب ہم حدوں سے باہر جانے لگتے ہیں تو اکبر کا کوئی شعر یاد آ کر ہمارا راستہ روک لیتا ہے۔ زمانہ پرست ابن الوقت اور محض نمائش پر عقیدہ رکھنے والے لوگوں پر اب بھی اُن کے اشعار زبردست پھبتی کا سا اثر رکھتے ہیں۔ یہ مزاح کا نیا استعمال ہے جو اکبر الہ آبادی کے دور سے شروع ہوا۔ انگریزی ادب میں ایڈیسن نے بھی مزاح کو اپنے مضامین میں اسی مقصد کے لیے استعمال کیا تھا۔ سر سید احمد خاں بھی یہی کرنا چاہتے تھے چنانچہ ''تہذیب الاخلاق'' کے کچھ مضامین بھی اسی طرح اور اسی نوعیت کے ہیں۔ سر سید چونکہ مزاجاً بہت سنجیدہ انسان تھے اور مزاح ان کا رنگ و مزاج نہیں تھا اس لیے وہ اس راستے پر زیادہ دیر یا دور تک نہ چل سکے۔ ''اودھ پنچ'' بھی یہی مقصد لے کر چلا تھا مگر اس مقصد میں سب سے زیادہ کامیاب اکبر ہی رہے۔ ان سب باتوں کے پیش نظر اکبر کو مزاح نگاری کا سنگ میل کہنا چاہیے۔

اکبر کا طرز ادا:

اکبر کے بارے میں اہلِ نقد یہ لکھتے آئے ہیں کہ وہ ایک ایسے طرزِ ادا کے موجد ہیں جسے خود انھوں نے کمال تک پہنچایا۔ اس قسم کے کلیے یقیناً مبہم ہوتے ہیں مگر ان سے اس بات کا پتا ضرور چل جاتا ہے کہ جیسے اکبر کی مزاحیہ فطرت انفرادی و اچھوتی ہے ویسے ہی ان کا رنگ بیان و طرز ادا بھی انفرادی اور اچھوتا ہے۔ انفرادی ہونے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ اس طرز ادا کا روایت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اردو میں رنگِ مزاح کی مثالیں ہر جگہ مل جائیں گی۔ خود غزل میں عشقیہ مضامین کے ساتھ شیخ، زاہد، محتسب، پیرِ مغاں وغیرہ سے چھیڑ چھاڑ میں زیادہ تر شعرائے کرام سوقیانہ زبان پر اتر آتے ہیں اور یہاں ان کا رنگ سخن عام بازاری گفتگو سے قریب آ جاتا ہے۔ پھر ''ہجویات'' اور ''شہر آشوب'' خاص طور پر طنزیہ منظومات کے ذیل میں آتے ہیں جن میں مرزا رفیع سودا نے اپنے کمال کا اظہار کیا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہمارے ہاں ہجویں بڑے پست رنگ کی حامل ہیں مگر سودا کی بہترین ہجوؤں کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا۔ ان کے رنگ سخن میں اس سادگی اور عام رنگ

کی ابتدا نظر آتی ہے جو مزاح کے لیے مناسب ثابت ہوا۔ لکھنؤ کی معاشرت میں نسائیت کو فروغ حاصل ہوا اور عورتوں کی زبان، جسے بیگماتی زبان کہا جاتا ہے، مردوں کی زبان پر ہی نہیں چڑھی بلکہ اس سے ایک خاص قسم کی شاعری بھی وجود میں آئی، جسے ''ریختی'' کہا جاتا ہے۔ ریختی سے اگر فحش حصے کو الگ کر دیا جائے تو زبان کا وہ لہجہ اور طرزِ ادا سامنے آئے گا جو لطیف مزاح کے لیے موزوں ٹھہرے گا۔ اس کے بعد ''اودھ پنچ'' نے بھی ایسی شاعری کو آگے بڑھاتے ہوئے متعدد پیروڈیاں (Parodies) اپنے ہفت روزہ میں شائع کیں جو مزاحیہ رنگ کی ایک ایسی مثال پیش کرتی ہیں جس سے اکبر بھی متاثر ہوئے۔ خود اکبرالہ آبادی ''اودھ پنچ'' کے لکھنے والوں میں شامل تھے۔ ان سب اثرات کو، اکبر کی مزاحیہ فطرت نے، پراسرار طریقے سے اپنے اندر جذب کر کے، وہ رنگِ سخن پیدا کیا جو ان کا مخصوص و منفرد رنگ ہے۔ اس رنگِ سخن پر، ان کا سنجیدہ شاعرانہ رجحان بھی خاص طور پر، ممد و معاون ثابت ہوا۔ وہ شاعری میں لکھنوی رنگ کے پیرو تھے اور ان کے استاد وحید الہ آبادی نے اسے جلا دی تھی۔ لکھنوی رنگِ سخن کی خصوصیت سادگی تھی اور زبان میں محاورات کا استعمال اس کا خاص رجحان تھا۔ اسی طرح اکبر کی سنجیدہ شاعری کی بنیاد بھی بول چال کی شگفتہ زبان پر مبنی تھی۔ پھر لکھنوی طرز میں رعایتِ لفظی، تضاد، تصرف، تحریف، ضلع جگت وغیرہ کی شعبدہ بازیاں بھی خاص اہمیت رکھتی تھیں۔ زبان و بیان کے ان سب پہلوؤں کو اکبر نے اپنی سنجیدہ شاعری میں بھی برتا ہے۔ انھوں نے یہ بھی محسوس کیا کہ مزاحیہ شاعری میں ذکاوت (Wit) کے کرشمے دکھانے کے لیے ان صنعتوں کا استعمال بھی ضروری ہے۔ بذلہ سنجی کے تمام طور طریقے انھوں نے اسی راستے پر چل کر دکھائے ہیں اور اسی لیے ان کا سنجیدہ رنگِ کلام آسانی سے مزاحیہ رنگ میں تبدیل ہو گیا۔ اکبر نے اپنے طرزِ ادا اور اسلوبِ بیان کی خود بھی ایک شعر میں صراحت کی ہے:

لطفِ سخن تو ہے یہی ٹرس (Terse) بھی ہو وِٹی (Witty) بھی ہو ذہن کا وصف ہے یہی اور اَرجنیلٹی (Originality)

بھی ہو ٹرس، وِٹی اور اور اَرجنیلٹی انگریزی زبان کے یہ تین لفظ ان کے طرزِ ادا کو پورے طور پر بیان کر دیتے ہیں۔ ہم نے پچھلے صفحات میں، اکبر کے مزاح کے حوالے سے، ان کی ذکاوت (Wit) کا ذکر کرتے ہوئے، جو مثالیں دی ہیں، وہ ان کے طرزِ ادا کی مثالیں بھی ہیں مگر اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ شعوری طور پر الفاظ سے ذکاوت (Wit) پیدا کرتے ہیں۔ ان کی ذکاوت کبھی محاورات میں تحریف کر کے، کبھی روزمرہ کو نیا رُخ دے کر، کبھی مختلف زبانوں کے الفاظ استعمال کر کے اپنا مخصوص طنزیہ و مزاحیہ اثر پیدا کرتی ہے۔

اکبر کے طرزِ ادا کا راز اس امر میں پوشیدہ ہے کہ ان کے سامنے ایک تجربہ ہے جو ان سے پہلے کسی کو نہیں ہوا تھا۔ اس تجربے کو پیش کرنے کے لیے اول تو انھوں نے زبان کی وہ روایتی بنیاد قائم رکھی جس کی طرف ہم نے اوپر اشارہ کیا ہے مگر اسے کافی نہ سمجھ کر انھوں نے زبان کو وسعت دی۔ عربی و فارسی کے الفاظ تو اردو میں پہلے بھی استعمال ہو رہے تھے اب انھوں نے بہت سے الفاظ ان زبانوں کے بھی داخل کیے جو پہلے استعمال نہیں کیے جاتے تھے مثلاً

نظر میں آیت وایاک نستعین بھی رہی　　　صنم کے پاؤں پہ لیکن مری جبیں بھی رہی

پھر ہندی کے وہ الفاظ، جو ناسخ کے زیر اثر، اردو غزل میں استعمال نہیں کیے جاتے تھے، لطفِ مزاح کے لیے انھوں نے اپنے کلام میں داخل کیے مثلاً

شیخ جی دَیر میں بیٹھے ہوئے گاتے تھے بھجن　　　نگراں سوئے برہمن تھے بشوقِ بھوجن

اکبر نے کثرت سے انگریزی زبان کے ان الفاظ کو بھی اردو زبان میں شامل کرلیا جو عام ہو گئے تھے اور روزمرہ کی بول چال کی زبان میں استعمال ہو رہے تھے۔ ان الفاظ کے استعمال سے جو مزاحیہ اثر انھوں نے پیدا کیا وہ اکبر کا خاص رنگ اور ان کا کمالِ فن ہے:

کیا کہوں اس کو میں بدبختیِ نیشن (Nation) کے سوا
اس کو آتا نہیں اب کچھ امیٹیشن (Immitation) کے سوا

اس طرح اکبر نے ایک خاص گُر یہ دریافت کیا کہ جو الفاظ عام سنجیدہ نظم ونثر میں بُرے معلوم ہوں گے مزاحیہ انداز میں وہ ایک نیا کھیل دکھائیں گے مثلاً

محاورات کو بدلیں بجائے ریل جناب　　　ٹکٹ بدست کہیں اب بجائے پابرکاب

اکبر نے اپنی زبانِ شاعری سے یہ بھی دکھادیا کہ اردو زبان کے وہ الفاظ، جو غریب، ثقیل اور کریہہ کہہ کر سنجیدہ شاعری میں ترک کردیے جاتے تھے، مزاحیہ شاعری کا زیور بن سکتے ہیں:

واعظ کی نصیحتیں نہ مانیں آخر　　　پتلون کی تاک میں لنگوٹی بھی گئی

اس طرح اکبر کے کلام سے ایک الگ طرز ادا (Diction) وجود میں آیا جو مزاحیہ شاعری کے لیے مخصوص ہو گیا اور آنے والے ادوار کے شعرا آج تک اس طرز ادا کو استعمال کررہے ہیں۔ انھوں نے اپنے طرز میں ایک مخصوص قسم کی اشاریت پیدا کی۔ اردو غزل میں شیخ، زاہد، عاشق، معشوق، رقیب وغیرہ مقبول اشارے تھے۔ اکبر کو اپنی مزاحیہ غزل اور شاعری کے لیے نئے اشارے وضع کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ یہ اشارے تعداد میں کثیر ہیں لیکن اپنی بات کی وضاحت کے لیے چند کا ہم یہاں ذکر کرتے ہیں۔ انھوں نے عوام کے چند مخصوص ناموں کا انتخاب کیا جیسے جمن، کلو وغیرہ اور پھر انھیں اشارہ بنا کر اپنے اندازِ فکر کی ترجمانی کی۔

اسلام کی رونق کا کیا حال کہیں تم سے　　　کونسل میں بہت سید مسجد میں فقط جمن

ایسی پری اور مجھ کو پیارا لکھے　　　القاب میں دیکھیے ڈیر کلو ہے

کلو عام نام ہے اور کالے آدمی کو بھی کہا جاتا ہے۔ انگریز کے لیے ہندوستانی کالا آدمی ہے۔ ان سب کو ملا کر کلو ایک عجیب مضحک اشارہ بن جاتا ہے۔ اسی طرح دیہاتیوں میں وفاتی، گنگو، شبراتی، پیرو عام نام ہیں اور اکبر کے کلام میں، پرانے معنی کے ساتھ، نئے معنی میں بھی استعمال ہوئے ہیں۔ اسی طرح دیہاتی عورتوں میں کریمن، نصیبن، غفورن وغیرہ کے نام ایک کردار بن کر اُبھرتے ہیں۔ شیخ و برہمن ہماری غزل میں بھی اشارہ

بن کر سامنے آتے ہیں۔ اکبر ان میں لالہ، مہنت، پنڈت اور مرزا وغیرہ کو بھی شامل کر دیتے ہیں۔ نئی تحریک کے تعلق سے سید، کالج، کلرک اور عیسائی مذہب کے ساتھ کلیسا، گرجا، خرعیسیٰ وغیرہ سامنے آتے ہیں۔ ان سب کو اگر جمع کیا جائے تو مزاح کی ایک الگ دیو مالا (Mythology) سامنے آجاتی ہے جو ان کے پورے دور پر حاوی ہے اور ساتھ ہی ان کی شاعرانہ قوت کا پتا بھی دیتی ہے۔ طنزیہ مزاحیہ شاعری کا یہی وہ خاص رنگ ہے جس سے اکبر نے اپنے کلام کو سنوارا ہے۔ اکبر کا یہ رنگ ان کی شاعرانہ (Imagery) کا اہم جزو ہے اور جب ہم اس رنگ میں صنائع بدائع کے استعمال پر غور کرتے ہیں تو اکبر کا یہ تعلق واضح ہو جاتا ہے۔ اکبر بے وجہ یا بے ضرورت صنائع بدائع کا استعمال نہیں کرتے صنائع بدائع ان کے ہاں بے ساختہ آتے ہیں اور ان کی شاعری میں ان کی موزونیت کمال کی ہوتی ہے مثلاً یہ شعر لیجیے:

فلسفی کو بحث کے اندر خدا ملتا نہیں　　　ڈور کو سلجھا رہا ہے اور سرا ملتا نہیں

یہاں ڈور کو سلجھانے کا استعارہ قیامت کا اثر رکھتا ہے۔ فلسفی کی بحث کا یہ منظر جس طرح واضح ہوتا ہے وہ ہمیشہ کے لیے پتھر کی لکیر بن جاتا ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کے بارے میں یہ بھی کہا ہے:

چھوڑ دہلی، لکھنؤ سے بھی نہ کچھ اُمید رکھ
نظم میں بھی وعظِ آزادی کی اب تائید کر
صاف ہے، روشن ہے اور ہے صاحبِ سوز و گداز
شاعری میں بس زبانِ شمع کی تقلید کر

اور یہ بھی کہتے ہیں:

بے سود ہے یہ شکوہ و لفاظی و سیر　　　افسوس ہے مخلصوں کو اور ہنستے ہیں غیر
چلیے ابجد سے اب لیس سر کہہ کر　　　ہوسکتی ہے تب امیدِ تمت بالخیر

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ جو گل کاریاں اکبر کے کلام میں نظر آتی ہیں وہ انھوں نے کبھی شعوری طور سے نہیں برتیں بلکہ وہ بے ساختگی سے از خود آگئی ہیں۔ اکثر ایسی بے ساختہ ہیں کہ ہمارا دھیان تک ان کی طرف نہیں جاتا۔ صنعت اور معنی کی ہم آہنگی کا یہ کمال ہے۔ یوں تو ان کی شاعری سے صنائع بدائع بے ساختگی کے ساتھ استعمال کی مثالیں دی جاسکتی ہیں مگر ان سب کے استعمال میں ایک خاص بات یہ ہے کہ اردو کا ایک بنیادی مزاحیہ طرز ادا قائم ہو جاتا ہے جس پر ہماری مزاحیہ شاعری آج بھی کھڑی ہے اور کل جو ترقی ہوگی وہ بھی انھیں خطوط پر ہوگی۔ اسی طرح مزاح کا اثر قائم کرنے میں، جو عروضی جدتیں درکار تھیں، ان کو بھی، محدود تکنیک کے اندر رہ کر، اکبر نے بہم پہنچایا۔ ان کی غزلوں اور قطعوں میں بحروں کا بڑا تنوع ہے اور جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں کہ قافیہ پیمائی سے فائدہ اُٹھانے کا فن کمال کی حدوں کو چھو آیا ہے لیکن آج اور آیندہ آنے والے شعرا کے لیے اب یہ راہ اور رہ جاتی ہے کہ وہ ''آزاد نظم'' کو بھی مزاح پیدا کرنے کے لیے استعمال کریں۔ عروض کے

سلسلے میں اکبر پرانی روایت پر قائم ہیں اور ان حدود میں رہ کر جتنی بھی گنجائش، کلام اور طرزِ ادا کو مزاحیہ بنانے کی ہوسکتی تھی وہ انھوں نے نکالی اور اسے اپنے تصرف میں لے آئے۔ اسی لیے اکبر کا طرزِ ادا نہ صرف آج بلکہ کل بھی مزاح نگاری کی ایک زندہ اور دائمی مثال رہے گا۔

اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا اکبر کو طنز و مزاح کا شاعر کہا جائے یا ان کے سنجیدہ کلام کو بھی کوئی اہمیت دی جائے؟ خیالات و جذبات کے لحاظ سے ان کا سنجیدہ کلام فرسودہ ہوگیا ہے اور اس کی بنیاد پر اکبر کا ذکر تذکروں میں آنا چاہیے نا کہ ادب کی تاریخ میں۔ اکبر کے سنجیدہ و مزاحیہ کلام کے بارے میں ہم لکھ آئے ہیں کہ ان کے مزاحیہ کلام کو ان کے سنجیدہ کلام سے جدا نہیں کیا جاسکتا کیونکہ سنجیدہ کلام کا رنگ ہی ان کے مزاحیہ کلام کی بنیاد ہے اور اسی لیے یہ کلام بھی ان کے مزاحیہ کلام کے ساتھ چل رہا ہے اور چلے گا۔ اکبر کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ اردو ادب میں پوری طرح مزاحیہ شاعر ہیں اور ایسے شاعروں کے ہمیشہ رہبر رہیں گے۔ اسی بات کی کوکھ سے یہ بات نکلتی ہے کہ آیا ان کا مزاح ان کے اپنے دور کی چیز تھا اور آج اس کے کوئی معنی نہیں ہیں اور اس لیے ان کا شمار ان شاعروں میں نہیں ہونا چاہیے جو دوام رکھتے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ ہر دور کا ادب جو زندگی کی ترجمانی کرتا ہے پہلے ''عصری'' ہوتا ہے اور پھر اس میں دوامی عناصر دیکھے جاتے ہیں۔ اکبر کا کلام آج بھی اتنا ہی پُر اثر ہے جتنا اپنے زمانے میں تھا۔ یہ ضرور ہوا کہ جن چیزوں پر اکبر نے مزاح کے ساتھ طنز کے تیر چلائے تھے اب وہ خود سکۂ رائج الوقت بن گئی ہیں اس لیے اکبر کا طنز بے اثر ہوگیا ہے مگر غور سے دیکھیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ دنیا کا وہ کون سا مزاح نگار ہے جس کا کلام پہلے اپنے دور کی ترجمانی نہیں کرتا۔ مزاح کا وقتی ہونا ایک فطری بات ہے اور اگر وقتی چیزوں میں مزاح نگار کوئی ایسی بات سامنے لائے جو اپنے زمانے کی تصویر ہر زمانے کے لیے اُتار دے تو پھر اس کے کلام پر محض عصری ہونے کا الزام نہیں لگایا جاسکتا۔ مثال کے طور پر دنیا کے سب سے پہلے ڈراما نگار شاعر اریس ٹوفینز (Aristophanes) کو لیجیے۔ اس نے اپنے ڈرامے ''بادل'' (Clouds) میں سقراط کا مذاق اُڑایا ہے جو اس کا ہم عصر تھا۔ اس نے سقراط کے اصولِ بحث کو سامنے لاکر اس کا وہ پہلو بھی دکھا دیا ہے جو دائمی طور پر مضحک ہے۔ اس لیے اگر سقراط کے فلسفہ کو دوام حاصل ہے تو اریس ٹوفینز کے مزاح کو بھی دوام حاصل ہے۔ اسی طرح اکبر سرسید تحریک اور قوم کی ترقی پر طنز کرتے ہیں اور اس میں اس سطحیت اور بے راہ روی کو بھی نمایاں کر دیتے ہیں جو ہر تحریک میں ایک نقص کی طرح موجود ہوتی ہے اس لیے جو کچھ اکبر نے سرسید کی تحریک کے خلاف کہا ہے وہ ہر دور اور ترقی پر صادق آتا ہے اور اس طرح ان کے کلام کا اثر بھی کم نہیں ہوتا۔ انگریزی شاعر پوپ نے اپنے زمانے کی فیشن ایبل عورت کا نقشہ پیش کیا ہے جس سے عورت کی خودسری اور بے فکرے پن کی تصویر اُجاگر ہوتی ہے۔ یہ تصویر دائمی ہے اور زندہ رہے گی۔ اکبر نے اپنی نظم ''برقِ کلیسا'' میں ایک نوجوان کو دکھایا ہے جو اپنے محبوب کی خاطر اپنا مذہب ترک کر دیتا ہے۔ یہ چیز پہلے بھی ہوئی ہے، آج بھی ہو رہی ہے اور آیندہ بھی اسی طرح ہوتی رہے گی۔ اپنے دور کی ترجمانی میں

اکبر وقتی سطح سے اُٹھ کر دائمی سطح پر آ جاتے ہیں اور ان کا شعر آج بھی اس طرح معنی خیز رہتا ہے جس طرح اپنے دور میں تھا۔

اکبرالٰہ آبادی کے لطائف وظرائف [۱۴]:

ایک دن فرمایا کہ میرے کلام پر بلیا کی ایک لڑکی خاتونِ اکرم کی طرف سے اعتراض شائع ہوئے ہیں۔ میں قسم کھا سکتا ہوں کہ اس لڑکی کے پردے میں کوئی مرد ہے۔ مردوں میں اب یہ ہمت باقی نہ رہی کہ سامنے آ کر مقابلہ کریں۔ اسی خیال سے میں نے کہا تھا:

حمایت میں نے پردے کی تو کی تھی خوش مزاجی سے
مجھے دلوا رہے ہیں گالیاں وہ اپنی باجی سے

ایک دن فرمایا کہ مجھے سر سید احمد خاں اور شیخ عبداللہ بانی نسواں کالج علی گڑھ کا خیال آیا اور یہ شعر زبان سے نکلے:

کالج بنا عمارتِ فخر النسا بنی　　شکرِ خدا کہ مل گئے آخر بنا بنی
اک پیر نے تہذیب سے لڑکے کو ابھارا　　اک پیر نے تعلیم سے لڑکی کو سنوارا
وہ تن گیا پتلون میں یہ سایہ میں پھیلی　　پیجامہ غرض یہ ہے کہ دونوں نے اُتارا

ایک دن فرمایا کہ یورپ میں سیاست میدانِ جنگ اور مدرسوں سے یکساں مفید مطلب کام لیتی ہے۔ اہلِ یورپ پہلے جنگ کے تمام شدائد پورے کر کے زیر کرتے ہیں۔ اس کے بعد مفتوحہ ملک میں اپنے مدارس قائم کر کے قلوب کو اپنے رنگ پر لاتے ہیں۔ اسی خیال کو میں نے یوں ادا کیا ہے:

توپ کھسکی پروفیسر پہنچے　　جب بسولہ ہٹا تو رندا ہے

خواجہ حسن نظامی نے ایک شخص کو اکبرالٰہ آبادی کے پاس اس خیال سے روانہ کیا کہ اُن کے ساتھ رہیں۔ دیوان سوم کی نقل میں مدد کریں اور کوئی نادر بات منہ سے نکلے تو اسے نوٹ کر لیا کریں۔ اے جناب ان حضرت نے تو میرا ناطقہ بند کر دیا ہے۔ ہر وقت میرا منہ تکتے رہتے ہیں۔ میرے لب ہلے اور ان کا قلم چلا۔ صبح میں نے بیٹھے بیٹھے کہا: ''کُل من علیہا فان'' ان حضرت نے فوراً کچھ نوٹ کر لیا۔ میں نے پوچھا کیا لکھ لیا۔ فرمایا یہی لکھا ہے کہ آج صبح آٹھ بج کر دس منٹ پر حضرت اکبر نے فرمایا: کُل من علیہا فان۔ میں نے کہا اللہ تم پر رحم

کرے۔ اسے کاٹو۔ یہ حضرت اکبر کا فرمایا ہوا نہیں ہے۔ حضرت رتّ اکبر کا ہے۔

ایک دن تعلیم کی خرابی کے سلسلے میں فرمایا کہ اس میں مضر اثر ذکور سے زیادہ اُناث پر پڑتا ہے اور کہا:

اعزاز بڑھ گیا ہے آرام گھٹ گیا ہے　　خدمت میں ہیں وہ لیزی اور ناچنے کو ریڈی
تعلیم کی خرابی سے ہوگئی بالآخر　　شوہر پرست بی بی پبلک پسند لیڈی

ایک دن سید صاحب تہبند باندھے ہوئے بیٹھے تھے کہ مچھروں نے پیروں میں کاٹا تو ملازم سے کھجانے کے لیے کہا۔ کھجاتے کھجاتے ملازم کا ہاتھ ایک گلٹی پر پڑ گیا جو گھٹنے کے قریب بہ صورت بد گوشت تھی۔ اس کے منہ سے بے اختیار نکلا: آئے ہائے۔ ملازم سے پوچھا کہ کیا ہوا۔ اس نے کہا کہ آپ کے پیر میں پھوڑا ہے۔ یہ سن کر سید صاحب بولے: آئے ہائے۔ ملازم نے کہا کیا دکھ گیا ہے۔ فرمایا نہیں۔ تو نے کہا ائے ہائے۔ میں سمجھا کہ شاید دُکھ گیا ہوگا اس لیے میں نے بھی کہہ دیا آئے ہائے۔

اکبر الہ آبادی کو کئی دن سے دوران سر کی شکایت تھی۔ احباب میں شامل قمر الدین احمد بدایونی نے مزاج پرسی کی تو کہا:

اب بیماری ہے اکبر اپنا شغل زندگی　　جب فقط مرنا ہی باقی ہے تو اچھا کیوں رہوں

شاہ دلگیر نے ایک خط اکبر الہ آبادی کو لکھا کہ کچھ غیر مطبوعہ اشعار بھجوا دیجیے۔ اکبر نے چند اشعار منتخب کر کے فرمایا: یہ بھیج دیجیے مگر صاحب یہ لوگ میرے اشعار تکمیل ذوق اور تسکین تشنگی کے لیے نہیں مانگتے ہیں بلکہ جس پرچے میں یہ اشعار شائع ہوتے رہیں گے اس کی مانگ زیادہ ہوگی۔ تھوڑی دیر بعد فرمایا ایک اور اچھا شعر ہوگیا۔ اسے بھی اِن اشعار کے بعد آخر میں لکھ دیجیے اور وہ شعر پڑھا:

یہ پرچہ جس میں چند اشعار ہیں ارسالِ خدمت ہے
ہمارے لختِ دل ہیں آپ کا مالِ تجارت ہے

فرمایا کہ بعض مذہبی پیشوا اعلانات کی حد تک بڑے پُر خلوص اور پُر جوش معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن ذرا غور سے دیکھیے تو صاف خود غرض اور جاہ طلب نظر آتے ہیں اور یہ شعر پڑھا:

بظاہر تھا براقِ راہِ عرفاں　　چو دُم برداشتم لیڈر برآمد

حواشی:

[۱] اکبر، جلد اول اور جلد دوم وسوم، مرتبہ محمد واحدی، ناظم شعبہ تصنیف وتالیف، بزم اکبر، کراچی، ۱۹۵۲ء، اکبر کے مطالعہ کے لیے میں نے اسی کلیات کو پیش نظر رکھا ہے۔ (ج۔ج)

[۲] کلیات اکبر، جلد اول اور جلد دوم وسوم

[۳] Pearl, Ruby, Earl, Duke, Girl .

[۴] یہ سب لطائف وظرائف "بزم اکبر" از قمر الدین احمد بدایونی ص ۷۰ تا ۱۸۱ سے ماخوذ ہیں، مطبوعہ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۴ء۔

اردو کے عناصر خمسہ

سرسید احمد خاں

تمہید:

سوانحی حالات وواقعات

شخصیت ومزاج

تصانیف وتالیفات

انیسویں صدی عیسوی کے برصغیر میں زندگی کی ہر سطح پر رجحانات کے دو دھارے واضح طور بہتے نظر آتے ہیں۔ ایک وہ دائرہ جسے ہم نے ''روایتی'' کے لفظ سے موسوم کیا ہے اور جو شاعری میں امیر مینائی لکھنوی اور مرزا داغ دہلوی پر ختم ہوجاتا ہے اور دوسرا انحراف وتبدیلی کا وہ دھارا جس میں انگریز حکمرانِ وقت کے سیاسی، سماجی، انتظامی، تہذیبی، تعلیمی اور فکری چشمے پھوٹ کر تبدیلی کے دھارے کے بہاؤ کو تیز اور اس کے پاٹ کو وسیع تر کررہے ہیں۔ انیسویں صدی کے خاتمے تک روایت کا دھارا تیزی سے خشک و بے جان ہوکر زندگی سے آنکھیں ملانے کی قوت وحوصلہ کھونے لگتا ہے اور ''تبدیلی'' کے دھارے کا پاٹ پھیلتے پھیلتے اس سے آملتا ہے۔ روایت کا یہ دھارا اتنی جلد خشک نہ ہوتا اگر ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم رُونما نہ ہوتی۔ اس بغاوت نے مسلمانوں کو مزید بے سہارا اور معاشی، سیاسی، سماجی وتہذیبی سطح پر بے آبرو کردیا تھا۔ اس دور کے متعدد ''شہر آشوب'' اور غزلوں کے اشعار یہی داستان سنارہے ہیں جس میں آخری مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر کی آواز کے ساتھ دوسرے ہم عصر شعرا کی آوازیں بھی غم والم کی اس لے کے سوز کو تیز کررہی ہیں۔ ان آوازوں میں غالب، شیفتہ، حالی، سالک، ظہیر دہلوی، سوزاں سہارنپوری، حکیم آغا جان عیش، میر مہدی مجروح اور داغ دہلوی وغیرہ کی آوازیں نمایاں ہیں:

غالب:

گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے　　زہرہ ہوتا ہے آب، انساں کا

چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے　　گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا

شہر دِلّی کا ذرّہ ذرّہ خاک　　تشنۂ خوں ہے، ہر مسلماں کا

شیفتہ:

دِلّی اب ہے تنِ بے جاں تنِ بے جاں کیا خاک
جان سے جا چکے، جو لوگ تھے جانِ دہلی

حالؔی:

تذکرہ دہلی مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ — نہ سنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز
داستاں گل کی خزاں میں نہ سنا اے بلبل — ہنستے ہنستے ہمیں ظالم نہ رُلانا ہرگز
مٹ گئے تیرے مٹانے کے نشاں بھی اب تو — اے فلک اس سے زیادہ نہ مٹانا ہرگز

سالک:

یہ شہر کس لیے برباد ہوگیا یارب — لگی کسی کی یہ کیا ایسی بددعا یارب
یہاں کے لوگوں سے کیا ہوگئی خطا یارب — ہوئے ہیں کس لیے یہ موردِ جفا یارب
غرض تھی غدر سے ہوویں گناہ گار ثقات — وگرنہ ہوتے نہ ہرگز سزائے دار ثقات

سوزاں:

جہاں آباد کو برباد کردیا اس نے — جو شاد رہتے تھے ناشاد کردیا اس نے
غم و الم کو بس آباد کردیا اس نے — خوشی کے نام کو آزاد کردیا اس نے
یہ ہے ہمیشہ سے دنیا میں دشمنِ خوں خوار — اسے بھی کاش ملے، سامنے ہمارے دار

ظہیر دہلوی:

ہر ایک رونقِ بزمِ جہان قتل ہوا — ہر اک قبیلہ و ہر خاندان قتل ہوا
ہر ایک طوطیٔ شیریں زبان قتل ہوا — ہر ایک بلبلِ نوشیں بیان قتل ہوا
گھروں سے کھینچ کے کشتوں پہ کشتے ڈالے ہیں — نہ گور ہے، نہ کفن ہے، نہ رونے والے ہیں

حکیم عیش دہلوی:

ہوگیا ویران دہلی و دیارِ لکھنؤ — اب کہاں وہ لطفِ دہلی و بہارِ لکھنؤ
باغ دہلی تو ہوا یوں یک قلم برباد اور — مل گیا سب خاک میں نقش و نگارِ لکھنؤ

میر مہدی مجروح:

ذکر بربادیٔ دہلی کا سنا کر ہمدم — نیشتر زخمِ کہن پر نہ لگانا ہرگز
وہ تو باقی ہی نہیں جن سے کہ دہلی تھی مراد — دھوکا اب نام پہ دہلی کے نہ کھانا ہرگز
سیلیٔ پنجۂ جلادِ ستم سے ہے ہے — نذر بے داد ہوئے منتخبانِ دہلی
یا خدا حضرت غالب کو سلامت رکھنا — اب اسی نام سے باقی ہے نشانِ دہلی

امان علی سحر لکھنوی:

تمام ہند کی تھا جان لکھنؤ اپنا ہمارا خسروِ جم جاہ جان عالم تھا
یہ حکم ہے کہ نہ ہوں چار ایک جا باہم وہ دن گئے کہ شب و روز رہتا تھا جلسا
غضب ہے یا تو وہ میلے تھے یا یہ ویرانا مقام ہو کا ہے کوئی نظر نہیں آتا

مرزا داغ دہلوی:

یہ شہر وہ ہے کہ ہر انس و جان کا دل تھا یہ شہر وہ ہے کہ ہر قدر دان کا دل تھا
یہ شہر وہ ہے کہ ہندوستان کا دل تھا یہ شہر وہ ہے کہ سارے جہان کا دل تھا
رہی نہ آدمی یہاں سنگ و خشت کی صورت بنی ہوئی تھی جو ساری بہشت کی صورت

دہلی و لکھنؤ اسی روایتی تہذیب کے مرکز اور اس کی زندگی کی علامت تھے۔ یہ شہر آشوب اور غزلوں کے یہ اشعار اسی تہذیب کا نوحہ سناتے ہیں۔ کوئی فرد کوئی بشر ایسا نہ تھا جو اس سانحہ سے متاثر نہ ہوا ہو۔ گھر بار لٹے، لاتعداد منتخب روزگار پھانسی چڑھے، گھر، محل، حویلیاں جلیں اور جو کچھ تہذیب کا صدیوں پرانا اثاثہ وہاں موجود تھا خاکستر ہو گیا۔ اسی کے ساتھ ۹۰ سالہ آخری مغل بادشاہ کو جلاوطن کر کے رنگون بھیج دیا گیا اور وہ اُجڑے دیار کی تہذیب کا نوحہ پڑھتے ہوئے یہاں سے رخصت ہوئے:

گئی یک بیک جو ہوا پلٹ نہیں دل کو میرے قرار ہے
کروں اس ستم کا میں کیا بیاں مرا غم سے سینہ فگار ہے
یہ رعایائے ہندتبہ ہوئی کہوں کیا کیا ان پہ جفا ہوئی
جسے دیکھا حاکمِ وقت نے کہا یہ بھی قابلِ دار ہے
یہ کسی نے ظلم بھی ہے سنا کہ دی پھانسی لاکھوں کو بے گنہ
و لے کلمہ گویوں کی سمت سے ابھی ان کے دل میں غبار ہے

یہ اشعار بہادر شاہ ظفر کے تھے یا کسی اور نے ان کے دل کی ترجمانی کی تھی اس کی تصدیق کا سر دست ہمارے پاس کوئی ذریعہ نہیں ہے لیکن یہ شعر اس دور اور بہادر شاہ ظفر کے دلی جذبات اور موجود صورتِ حال کی ترجمانی ضرور کرتے ہیں[۱]۔

میر علی اوسط رشک نے اس تہذیب کی تباہی کو یوں بیان کیا:

ہو گیا ثابت یہ ہر شاعر کے شہر آشوب سے
یعنی خالی ہی نہیں ہے کوئی شہر، آشوب سے

۱۸۵۷ء کی اس صورتِ حال سے مسلمان سب سے زیادہ متاثر اور بدحال ہوئے۔

سرسید احمد خاں ۱۸۵۷ء کی اسی صورتِ حال کو دیکھ کر میدانِ عمل میں اُترے اور پسپا قوم میں روحِ تازہ پھونکنے کے لیے تاحیات کام کرتے رہے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد جب انگریز حکمرانوں نے

سر سید احمد خاں کی وفاداری پر تعلقہ جہاں آباد، جو لاکھ روپیہ سے زیادہ مالیت کا تھا، ان کو دینا چاہا تو انھوں نے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ "میرا ارادہ ہندوستان میں رہنے کا نہیں ہے" اور بعد میں یہ سوچ کر کہ یہ "نہایت نامردی اور بے مروتی کی بات ہے کہ اپنی قوم کو اس تباہی کی حالت میں چھوڑ کر میں خود کسی گوشۂ عافیت میں جا بیٹھوں۔ نہیں۔ اس کی مصیبت میں شریک رہنا چاہیے اور جو مصیبت پڑے اس کے دُور کرنے میں ہمت باندھنی قومی فرض ہے۔ میں نے ارادۂ ہجرت موقوف اور قومی ہمدردی کو پسند کیا۔" [۲]

۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد انگریزوں کے ذہن میں یہ بات بیٹھ گئی تھی کہ مسلمان فتنہ انگیز اور شورش پسند ہیں۔ مولانا حالی نے لکھا ہے کہ "گورنمنٹ کا غصہ خاص کر مسلمانوں کے حال پر بدستور چلا آتا تھا۔ وہ مسلمانوں سے دل کھول کھول کر بدلے لے رہے تھے...... مسلمانوں کو مجرم قرار دینے کے لیے کوئی ثبوت درکار نہ تھا۔ ان کا مسلمان ہونا ہی ان کے مجرم ٹھیرانے کے لیے کافی تھا...... مارشل لا کا دور دورہ تھا اور حاکموں کی زبان ہی قانون تھی...... ملک کی حکومت انھوں نے مسلمانوں سے لی تھی اور انھیں کو وہ اپنا حریف اور سلطنت کا مدعی سمجھتے تھے اور بدقسمتی سے بقول سر سید بھس بھری ہوئی مردہ کھال دلّی میں موجود تھی۔ مسلمانوں کے مذہبی تعصب کی شہرت تھی اور ان باتوں کا لازمی نتیجہ تھا کہ وہ انگریزوں کی غلط فہمی کا شکار ہو جائیں۔" [۳] انگریزوں نے چوں کہ حکومت و سلطنت مسلمانوں سے چھینی تھی اس لیے انھوں نے دوسری ہندوستانی قوم کو اپنے سے قریب کیا تا کہ وہ اپنے اقتدار کو مستحکم کر سکیں اور ایسی حکمت عملی وضع کی کہ ہندو اور مسلمان ایک دوسرے سے دور ہوتے جائیں۔ سر سید احمد خاں نے اس صورتِ حال کا جائزہ لے کر یہ حکمت عملی طے کی کہ ایک طرف تو دونوں قوموں یعنی ہندو اور مسلمانوں کو ایک دوسرے سے قریب تر لایا جائے اور ساتھ ہی مسلمانوں کی وہ شبیہہ، جو انگریزوں کے دل میں بیٹھی ہوئی تھی اسے مٹا کر وفاداری، صلح جوئی اور اعتبار کو قائم کیا جائے۔ ہندو مسلم اتحاد کے تعلق سے سر سید کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ

> "ہم دونوں ایک ہی زمین پر رہتے ہیں۔ ایک ہی زمین کی پیداوار کھاتے ہیں۔ ایک ہی زمین کا یا دریا کا پانی پیتے ہیں۔ ایک ہی ملک کی ہوا کھا کر جیتے ہیں۔ پس مسلمانوں اور ہندوؤں میں کچھ مغائرت نہیں ہے...... ہم نے متعدد مرتبہ کہا ہے کہ ہندوستان ایک خوب صورت دلہن ہے اور ہندو اور مسلمان اس کی دو آنکھیں ہیں۔ اس کی خوب صورتی اس میں ہے کہ اس کی دونوں آنکھیں سلامت و برابر رہیں۔ اگر ان میں سے ایک برابر نہ رہی تو وہ خوب صورت دلہن بھینگی ہو جاوے گی اور اگر ایک آنکھ جاتی رہی تو وہ کانی ہو جاوے گی۔ ہم دونوں کی سوشل حالت قریب قریب ایک ہی سی ہے بلکہ بہت سی عادتیں اور رسمیں ہم مسلمانوں میں ہندوؤں کی آ گئی ہیں۔ پس جس قدر ان دونوں قوموں میں زیادہ تر محبت، زیادہ تر اخلاص، زیادہ تر ایک دوسرے کی امداد بڑھتی جاوے اور ایک دوسرے کو مثل بھائی

کے سمجھیں......اسی قدر ہم کو خوشی ہوتی ہے۔'' [۴]

خود حالی بھی ہندو مسلمانوں کو ایک دوسرے کی تقدیر سمجھتے تھے۔ ''حیات جاوید'' میں انھوں نے لکھا کہ

''جس تعلیم نے ہمارے ہندو نوجوانوں کو مسلمانوں سے تعصب اور نفرت کرنا سکھایا ہے وہی آگے چل کر ان کو یہ سبق دے گی کہ جب تک ہندو مسلمان مل جل کر نہ رہیں گے اور ایک دوسرے کے مصالح کو ملحوظ نہ رکھیں گے تب تک برٹش انڈیا میں اصل عزت حاصل نہیں کر سکتے۔'' [۵]

سرسید نے اپنی زندگی میں اب تک جو کچھ کیا وہ اسی سوچ اور اسی حکمت عملی کا نتیجہ تھا اور اس دور میں جو کچھ ہوا یا ہو رہا تھا یہی اس کا حل تھا۔ اس سوچ کو آگے بڑھانے کے لیے انھوں نے عیسائیوں سے بھی قریب ہونے کی کوشش کی اور بائبل کی تفسیر لکھی۔ آرنلڈ کے نام ایک خط میں لکھا کہ ''میری یہ خواہش رہی ہے کہ مسلمانوں اور عیسائیوں میں محبت پیدا ہو کیوں کہ قران مجید کے موافق اگر کوئی فرقہ ہمارا دوست ہو سکتا ہے تو وہ عیسائی ہیں۔'' [۶] انگریزوں سے مزید قرب پیدا کرنے کے لیے انھوں نے ''لائل محمڈنز آف انڈیا'' کے نام سے ۱۸۶۰ء میں ایک رسالہ شائع کیا اور اس کے پہلے شمارے میں لکھا کہ ''ان دنوں جو میری نگاہ سے انگریزی اخبارات کثرت سے گزرے اور جو کتابیں اس ہنگامے کی بابت تصنیف ہوئیں وہ بھی میں نے دیکھیں تو ہر ایک میں یہی دیکھا کہ ہندوستان میں مفسد اور بدذات کوئی نہیں مگر مسلمان۔ مسلمان۔ کوئی کانٹوں دار درخت اس زمانے میں نہیں اُگا جس کی نسبت یہ نہ کہا گیا ہو کہ اس کا بیج مسلمانوں نے بویا تھا اور کوئی آتشیں ہیولا نہیں اُٹھا جو یہ نہ کہا گیا ہو کہ مسلمانوں نے اُٹھایا تھا مگر میں اس کے برخلاف دیکھتا ہوں۔'' [۷] اس دور میں اگر سرسید یہ حکمت عملی اختیار نہ کرتے تو سوچیے کہ آج ان کی قوم کیا اور کہاں ہوتی۔ سرسید کی حکمت عملی کو اسی تاریخی پس منظر میں دیکھنا چاہیے اور اسی لیے وہ اپنے دور کے سب سے زیادہ معتبر شخص ہیں۔ سرسید نے طے کیا:

(۱) انگریز حکومت اور حکم رانوں سے مل جل کر وفاداری کے ساتھ رہا جائے۔

(۲) قوم کو اس کے توہمات، منجمد مذہبی عقائد اور، رسم و رواج کے دلدل سے نکالنے کے لیے انھیں بتایا جائے کہ صحیح اسلام کیا ہے اور موجودہ دور میں اس کے کیا معنی ہیں۔ افادہ، مادہ، عقل اور نیچر کے تصورات نے اسی فکر کی کوکھ سے جنم لیا۔

(۳) مسلمان قوم کو ہیجانی سیاست سے اس وقت تک دور رکھا جائے جب تک وہ شعور کے ساتھ سیاست کے لائق نہ ہو جائے۔

(۴) مدرسہ کی تعلیم ناکافی اور از کار رفتہ ہو چکی ہے جو عہدِ حاضر کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتی۔ برخلاف اس کے مغربی تعلیم اس ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ سرسید نے کہا کہ ''پرانے طرز کی تعلیم و تربیت کے غیر مفید ہونے

پر اب اور ملکوں کے دانا مسلمانوں کا ایسا اجماع ہو گیا ہے کہ اس زمانے میں اس کو مفید کہنا درحقیقت اپنی نادانی ظاہر کرنا ہے۔''[۸]

(۵) قوم کو انگریزی تعلیم اور جدید علوم سیکھنے کی طرف مائل کیا جائے اور ساتھ ہی اسے لازمی مذہبی تعلیم بھی دی جائے۔

۱۸۵۷ء سے وفات ۱۸۹۸ء تک سرسید اسی دائرے میں سفر اور اپنی قوتِ عمل سے زمانہ حال اور مستقبل کی عمارت تعمیر کرتے رہے۔

(۲)

سوانحی حالات و واقعات:

سید احمد خاں ۵؍ذالحجہ ۱۲۳۲ھ مطابق ۱۷؍اکتوبر ۱۸۱۷ء کو اپنے نانا خواجہ فرید کی حویلی واقع دتی میں پیدا ہوئے[۹]۔ ان کے والد میر متقی آزاد طبع اور راست باز انسان تھے۔ مغلیہ دربار سے ان کا وہ رابطہ بحال تھا جو باپ دادا سے چلا آتا تھا لیکن اب یہ وہ دربار نہیں تھا جس سے وابستگی پر لوگ فخر کریں۔ بادشاہِ وقت انگریزوں کا وظیفہ خوار تھا اور محض رسمی حیثیت رکھتا تھا۔ جب حقیقی جاہ و جلال نہ ہو تو ہر چیز بے روح ہو جاتی ہے۔ یہی صورت اس وقت مغلیہ دربار کی تھی جس کے صدر نشین اکبر شاہ ثانی تھے۔ یہ خاندان حضرت شاہ غلام علی سے بیعت تھا اور خود شاہ صاحب بھی میر متقی کو عزیز رکھتے تھے۔ خواجہ فرید الدین سرسید کے نانا تھے جنھیں مغلیہ دربار سے ''دبیر الدولہ امین الملک خواجہ فرید الدین احمد خان بہادر مصلح جنگ'' کا خطاب ملا تھا۔ ان کے دادا سید ہادی بھی مغلیہ دربار کے خطاب یافتہ تھے۔ عزیز الدین عالمگیر ثانی نے ۱۱۶۸ھ میں انھیں ''جواد علی خاں اور منصب ہزاری ذات و پانصد سوار دو اسپہ و سہ اسپہ'' کے خطاب سے نوازا تھا اور شاہ عالم ثانی نے اس خطاب میں ''جواد الدولہ'' کا اور اضافہ کیا تھا۔ سرسید احمد خاں کو ان دونوں خاندانوں کی خوبیاں اور صلاحیتیں ورثے میں ملی تھیں۔ سرسید کی والدہ عزیز النساء بیگم نے اپنے بچے کی تربیت اپنے خاندانی مزاج کے مطابق کی تھی اور اپنے بیٹے کی صلاحیتوں کو اُبھارنے کی پوری کوشش کی تھی۔ تعلیم کو وہ خاص اہمیت دیتی تھیں اور روز سید احمد کا سبق سنتیں اور نئے سبق کی تیاری کراتیں۔ ''گلستانِ سعدی'' انھوں نے اپنی والدہ ہی سے پڑھی تھی۔ ''سیرت فریدیہ'' میں سید احمد نے خود لکھا ہے کہ جب وہ گیارہ بارہ برس کے تھے تو انھوں نے غصے میں آ کر گھر کے پرانے بڈھے نوکر کے منہ پر تھپڑ مارا تو والدہ نے ناراض ہو کر کہا کہ ''اس کو گھر سے نکال دو۔ جہاں اس کا جی چاہے چلا جائے۔ یہ گھر میں رہنے کے لائق نہیں رہا۔ چناں چہ ایک ماما میرا ہاتھ پکڑ کر گھر سے باہر لے گئی اور باہر سڑک پر چھوڑ دیا۔ اسی وقت ایک اور ماما میری خالہ کے گھر سے نکلی اور مجھے لے گئی۔ خالہ نے کہا کہ ''دیکھو تمہاری والدہ تم سے کس قدر ناراض ہیں۔ وہ مجھ پر خفا ہوں گی مگر میں تمھیں چھپا رکھتی ہوں اور کوٹھے پر انھیں ایک مکان میں چھپا

دیا۔ تین دن بعد خالہ قصور معاف کرانے میری والدہ کے پاس گئیں تو انھوں نے کہا کہ اگر وہ اس نوکر سے قصور معاف کرالے تو میں بھی معاف کردوں گی۔ نوکر بلایا گیا۔ سرسید نے اس کے آگے ہاتھ جوڑے، معافی مانگی تو قصور معاف ہوا۔ سید احمد کی والدہ ایک نیک طینت و نیک دل خاتون تھیں۔ لاوارث بوڑھی عورتوں کی مدد کرتیں اور اپنے گھر کے ایک درے اور کوٹھریوں میں انھیں رکھتیں اور جو دوا حالت بیماری میں خود ان کے لیے آتی اس کو بھی اس طرح کی بیماری میں مبتلا دوسری غریب بڑھیا کو دے دیتیں۔ جو کچھ آمدنی گھر میں آتی اس میں سے پانچ فی صد خدا کے نام پر الگ کر کے رکھ دیتیں اور اسے سلیقے سے غریبوں پر صرف کرتیں۔ غریب عورتوں کی جوان بیٹیوں کی شادی میں مدد کرتیں اور جوان بیوہ کے دوسرے نکاح کے اخراجات کے لیے بھی مدد کرتیں۔ اسی طرح غریب رشتہ داروں کے ساتھ بھی سلوک کرتیں۔ صلۂ رحم اُن کا مزاج تھا اور سب سے کھلے دل سے ملتیں۔ اللہ پر انھیں کامل بھروسا تھا۔ نذر نیاز اور گنڈے تعویذ کی قائل نہیں تھیں۔ وہ کہتیں کہ ہر بات کے لیے صرف خدا سے دعا کی جائے اور پھر جو وہ چاہے گا وہ کرے گا۔ حضرت شاہ غلام علی (متوفی ۱۸۲۴ء) سے بیعت تھیں۔ انھیں توہمات سے نفرت تھی اور اسی لیے شاہ عبدالعزیز کے دیے ہوئے گنڈے کی پابندی کو توڑ کر سید احمد کے بیٹوں: سید حامد و سید محمود کو انڈا پراٹھا کھلا دیتیں۔ توہمات کو وہ خدا پر ایمان رکھنے کی کمزوری جانتی تھیں۔ عجز و انکسار کے ساتھ اور ہر قسم کے حالات میں زندگی گزارنے کے لیے طرح طرح سے تربیت کرتیں۔ جب سید احمد منصف ہو کر دلی آئے تو کہا کہ جہاں تم جاؤ وہاں کبھی سواری پر جاؤ اور کبھی پیدل۔ زمانے کا کچھ اعتبار نہیں کبھی کچھ ہے اور کبھی کچھ۔ سید احمد ہمیشہ اس پر عمل کرتے۔ اسی طرح دوستی کو نبھانے کی تاکید کرتیں۔ سید احمد نے اس پر بھی ہمیشہ عمل کیا۔ سرسید نے لکھا ہے کہ اس وقت ''جب میرے خیالات مذہبی محققانہ اصول پر ہیں اس وقت بھی میں اپنی والدہ کے عقاید میں کوئی ایسا عقیدہ جس پر کسی قسم کے شرک یا بدعت کا اطلاق ہو سکے نہیں پاتا بجز ایک عقیدے کے کہ وہ سمجھتی تھیں کہ عبادتِ بدنی یعنی قرآن مجید پڑھ کر بخشنے کا یا فاتحہ دے کر کھانا تقسیم کرنے کا ثواب مردے کو پہنچتا ہے۔'' [۱۰] صبر و استقلال ایسا تھا کہ اپنے جواں سال بڑے بیٹے سید محمد کی وفات ۱۸۴۵ء پر ایسا صبر کیا کہ جس کی مثال مشکل سے ملے گی۔ ''خدا کی مرضی'' ان کا عقیدہ تھا اور اسی لیے ایک قریبی رشتہ دار کی بیٹی کی شادی بھی اپنے بیٹے کی وفات کے باوجود ملتوی نہیں کرنے دی۔ سید احمد نے لکھا ہے کہ ''میری والدہ عالی خیال، نیک صفت، عمدہ اخلاق، دانش مند، دور اندیش، فرشتہ صفت بی بی تھیں اور ایسی ماں کا ایک بیٹے پر، جس کی اس نے تربیت کی ہو، کیا اثر پڑتا ہے۔'' [۱۱] دور اندیشی ایسی کہ جب سید احمد کے نانا کو مہاراجا رنجیت سنگھ نے لاہور بلانا چاہا تو وہ اپنی بیٹی والدہ سید احمد کے سمجھانے سے لاہور نہیں گئے۔ وہ سید احمد کو نصیحت کرتیں کہ تم سے نیکی کرنے والا اگر برائی بھی کرے تو اس کی نیکی کے احسان کو بھلایا نہیں جا سکتا۔'' [۱۲] ۱۸۵۷ء میں انگریزی سپاہ نے ان کا گھر بار لوٹ لیا اور ان کی والدہ بھوکی پیاسی اس کوٹھری میں پڑی رہیں جہاں غریب عورتوں کا ٹھکانا تھا۔ سید احمد جو اس وقت بجنور میں صدر امین تھے مصیبتیں جھیلتے،

جان بچاتے میرٹھ پہنچے اور وہاں سے دتی آئے تو گھر کو لٹا اور والدہ کو بھوکا پیاسا پایا۔ دتی سے وہ انھیں میرٹھ لے گئے اور وہیں یکم ربیع الثانی ۱۲۷۴ھ مطابق ۱۸۵۷ء کو وفات پائی۔ سید احمد کے کردار و شخصیت میں کم و بیش یہ سب پہلو موجود ہیں۔

۱۸۳۸ء میں سید احمد کے والد میر متقی کا انتقال ہوا۔ والد کی وفات کے بعد گھر کے مالی حالات بگڑ گئے۔ قلعہ سے آنے والی تنخواہیں بند ہوگئیں۔ معافی کی حینِ حیات سرکاری زمینیں بھی واپس ہوگئیں۔ صرف والدہ کی قلعہ سے ملنے والی قلیل تنخواہ باقی رہ گئی جس سے کنبے کا پیٹ پالنا مشکل تھا۔ سید احمد نے انگریزی حکومت کی نوکری اختیار کرنے کا ارادہ کیا اور اس ارادے سے انھوں نے اپنے خالو صدر امین دہلی مولوی خلیل اللہ خاں سے ان کی کچہری میں کام سیکھنے کی اجازت مانگی جو انھوں نے دے دی۔ چند ماہ بعد انھیں وہیں سررشتہ دار مقرر کر دیا گیا اور کچھ ہی عرصے بعد ۱۸۳۹ء میں مسٹر ہملٹن نے آگرہ بلا کر سید احمد کو کمشنری کے دفتر میں نائب منشی مقرر کر دیا۔ یہاں سید احمد نے دفتر کمشنری کا دستور العمل مرتب کیا اور سارا دفتر اسی کے مطابق مرتب کیا گیا۔ اسی زمانے میں ''جامِ جم'' کے نام سے ایک فہرست، جدول کی صورت میں، مرتب کی جس میں امیر تیمور سے بہادر شاہ ظفر تک ۴۳ بادشاہوں کا حال قلم بند کیا۔ یہ ۱۸۴۰ء میں شائع ہوئی۔ اسی زمانے میں انھوں نے منصفی سے متعلق دیوانی قوانین کا خلاصہ تیار کیا اور منصفی کے امتحان میں بیٹھے اور کامیاب ہوئے۔ یہ خلاصہ بھی شائع ہوا۔ ۲۴ر دسمبر ۱۸۴۱ء کو مین پوری میں بطور منصف ان کا تقرر رہا اور ۱۰ر جنوری ۱۸۴۲ء کو فتح پور سیکری تبادلہ ہوگیا جہاں وہ چار سال تک اس خدمت پر مامور رہے۔ اسی زمانے میں سرسید نے ''جلاء القلوب بذکر المحبوب'' (کے نام سے ۱۲۵۵ھ/ ۱۸۳۹ء) میں مستند روایات کی بنیاد پر ''مولود شریف'' لکھا جو ۱۲۵۹ھ/۱۸۴۳ء شائع ہوا۔ [۱۳] اسی زمانے میں تحفۂ حسن (۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء) [۱۴] اور ایک رسالہ ''تسہیل فی جر الثقیل'' (مطبوعہ ۱۸۴۴ء) [۱۵] لکھا۔

۱۸۴۲ء میں وہ دہلی آئے تو حکیم احسن اللہ خان نے بادشاہ سے عرض کیا کہ دادا کا خطاب سید احمد کو عطا فرمایا جائے۔ بہادر شاہ ظفر نے یہ درخواست منظور کی اور نہ صرف دادا کے خطاب ''جواد الدولہ'' سے سرفراز کیا بلکہ عارف جنگ کا اضافہ بھی کیا۔ اب وہ ''جواد الدولہ سید احمد خاں عارف جنگ'' ہوگئے تھے۔ بڑے بھائی کی وفات کے بعد انھوں نے خود کہہ کر اپنا تبادلہ دتی کرا لیا تا کہ وہ والدہ کے غموں میں شریک رہ سکیں۔ ۱۸۴۶ء میں وہ دتی آگئے اور یہاں ۱۸۵۴ء تک مقیم رہے۔ صرف ۱۸۵۰ء اور ۱۸۵۳ء میں دوبارہ قائم مقام صدر امین مقرر ہو کر رُہتک گئے لیکن کچھ عرصہ رہ کر پھر دتی واپس گئے۔ اسی زمانے میں انھوں نے اپنی ادھوری تعلیم کو پورا کیا۔ بگڑے حالات کے باوجود دتی اب بھی اہلِ علم و فضل کا مرجع تھی۔ یہاں سید احمد نے مولوی نوازش علی سے فقہ میں قدوری، شرح وقایہ اور نور الانوار پڑھیں۔ مولوی فیض الحسن سے مقاماتِ حریری، سبعہ معلقات پڑھی اور مولانا مخصوص اللہ سے مشکوٰۃ، جامع ترمذی، صحیح مسلم پڑھ کر قرآن مجید کی سند بھی لی۔ باقی جو کچھ انھوں نے

حاصل کیا خود اپنے مطالعے اور کاوش سے حاصل کیا۔

اسی زمانے میں انھوں نے ایک یادگار کام کیا۔ یہ کام ''آثار الصنادید'' کی تالیف تھی جس میں کچھ اوپر سوا سو عمارات دہلی کے حالات و تاریخ مع نقشہ جات مرتب کیے گئے تھے۔ یہ ایک دشوار کام تھا مگر سرسید دھن کے پکے اور کام کو لگن سے کرنے والے انسان تھے۔ انھوں نے نہ صرف خود عمارات کے عرض و طول اور اونچائی کی پیمائش کی بلکہ ہر کتبہ کو اس کے اصل خط میں اُتارا، ٹوٹی پھوٹی عمارتوں کے نقشے تیار کرائے۔ قطب مینار پر چھینکے میں لٹک کر خود اس کے کتبوں کے چربے اُتارے۔ اس کام میں مولانا امام بخش صہبائی، جنھیں انگریزوں نے ۱۸۵۷ء میں پھانسی دے دی تھی، ان کے مددگار تھے۔ دن رات لگ کر سید احمد نے اس کام کو انجام دیا اور اس کا پہلا ایڈیشن ۱۸۴۷ء میں شائع ہوا۔ یہ کتاب مسٹر رابرٹ نے انگلستان میں رائل ایشیاٹک سوسائٹی کو پیش کی اور ''سوسائٹی'' نے مسٹر رابرٹ سے اسے انگریزی زبان میں ترجمہ کرنے کے لیے کہا۔ رابرٹ نے جب ترجمے کا کام شروع کیا تو سید احمد نے اس پر نظر ثانی کی اور اس کا مقفّیٰ و مسجع اسلوب بدل کر اسے سادہ عبارت میں لکھا۔ ۱۸۵۴ء میں اس کا نیا ایڈیشن شائع ہوا۔ اُدھر گارسیں دتاسی نے اسے فرانسیسی زبان میں ترجمہ کر کے ۱۸۶۱ء میں شائع کیا۔ فرانسیسی ترجمے کو دیکھ کر ۱۸۶۴ء میں رائل ایشیاٹک سوسائٹی نے سید احمد کو اپنی فیلوشپ دی۔ آثار الصنادید کے اس دوسرے ایڈیشن کے کم و بیش سارے نسخے ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں تلف ہو گئے۔

قیامِ دہلی کے زمانے میں سید احمد نے کئی رسالے بھی تحریر کیے جن میں ''فوائد الافکار فی اعمال الفرجار'' مترجمہ ۱۸۴۶ء، ''قول متین در ابطال حرکتِ زمین''، ''کلمۃ الحق'' مولفہ ۱۸۴۹ء، ''راہِ سنت در رد بدعت'' مولفہ ۱۸۵۰ء، ''نمیقہ در بیان مسئلہ تصورِ شیخ'' بزبان فارسی مرقومہ ۱۸۵۲ء، ''سلسلۃ الملوک'' مرتبہ ۱۸۵۲ء اور ''کیمیائے سعادت'' کے چند اوراق کا ترجمہ مرقومہ ۱۸۵۳ء، شامل ہیں۔

اس زمانے میں سید احمد کی مالی حالت اچھی نہیں تھی۔ سارے کنبے کا بار ان کے کاندھوں پر تھا۔ والد کی وفات کے بعد قلعہ اور معافی کی زمینوں کی آمدنی بھی بند ہو گئی تھی۔ ساتھ ہی بڑے بھائی کی وفات کے بعد ان کی تنخواہ بھی بند ہو چکی تھی لیکن وہ حوصلہ و ہمت کے ساتھ ہمیشہ کی طرح سرکاری امور کو نمٹانے اور تصنیف و تالیف میں لگے رہے۔ ۱۲؍ جنوری ۱۸۵۵ء کو مستقل صدر امین مقرر ہوئے اور ان کا تبادلہ دلّی سے بجنور ہو گیا۔ قیام بجنور میں انھوں نے ایک تو سرکاری ہدایات کے مطابق ''تاریخ بجنور'' لکھی جس کا مسودہ بورڈ آف ریونیو آگرہ کو بھیج دیا گیا جہاں ۱۸۵۷ء میں وہ ضائع ہو گیا۔ اسی زمانے میں انھوں نے ''آئینِ اکبری'' مؤلفہ ابوالفضل کا مستند متن تیار کیا جس کی تفصیل مولانا حالی نے ''حیاتِ جاوید'' میں دی ہے۔ ''آئینِ اکبری'' تین جلدوں پر مشتمل تھی جن میں سے دوسری جلد ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں تلف ہو گئی اور اب صرف پہلی اور تیسری جلد مطبوعہ ۱۲۷۲ھ مل جاتی ہیں۔ تدوینِ متن کا یہ بہت اہم کام تھا جسے سید احمد نے بڑی دیدہ ریزی سے کیا تھا

اور مرزا غالب سے اس کی تقریظ لکھنے کی فرمائش کی تھی جس کی تفصیل مولانا حالی نے حیاتِ جاوید میں دی ہے [۱۶] اور جس کا ذکر ہم مرزا غالب کے مطالعے میں پہلے کر آئے ہیں۔

ابھی سید احمد کو بجنور میں سوا دو سال ہی ہوئے تھے کہ ۱۰ مئی ۱۸۵۷ء کو انگریز فوج کے ہندوستانی سپاہیوں نے، جن میں ہندو پیش پیش تھے، بغاوت کا علم بلند کر دیا اور دیکھتے ہی دیکھتے ایسے حالات پیدا ہوئے کہ انگریزی حکومت کے پاؤں اُکھڑ گئے۔ سید احمد خاں نے یہاں اپنی جان پر کھیل کر انگریزوں کی جان بچائی اور اپنی بصیرت و دور اندیشی سے مستقبل کو دیکھ کر انگریزوں کا ساتھ دیا۔ ان کو پختہ یقین تھا کہ انگریزوں کی حکومت واپس آ جائے گی اور یہ شورش ہندوستانیوں اور خصوصاً مسلمانوں کو نقصان پہنچا کر ختم ہو جائے گی۔ یہی بات انھوں نے بجنور کے نواب محمود خان سے کہی تھی کہ ''انگریزوں کی عمل داری ہرگز نہیں جائے گی۔ اگر فرض کر لیا جائے کہ تمام ہندوستان سے انگریز چلے جائیں گے، تو بھی انگریزوں کے سوا ہندوستان میں کوئی عمل داری نہ کر سکے گا۔ آپ سرکار کی اطاعت کو ہاتھ سے نہ دیں۔'' [۱۷] ان واقعات کی تفصیل ''سرکشی ضلع بجنور'' میں سید احمد نے دی ہے۔ [۱۸]

سرسید نے انگریزوں کا ساتھ کسی لالچ کی بنا پر نہیں بلکہ دور اندیشی کی وجہ سے دیا تھا۔ جب مسٹر شیکسپیئر نے بغاوت کے بعد ان کو تعلقہ جہاں آباد کے نامی گرامی سادات خاندان کی ضبط شدہ جاگیر، جس کی آمدنی ایک لاکھ روپیہ تھی، دینا چاہی تو انھوں نے یہ سوچ کر انکار کر دیا کہ ''مجھ سے زیادہ کوئی نالائق دنیا میں نہ ہوگا کہ قوم پر تو یہ بربادی ہو اور میں ان کی جائیداد لے کر تعلقہ دار بنوں۔'' [۱۹] وہ اس شورش کو مسلمانوں کی تباہی کا ذمہ دار سمجھتے تھے۔ سید احمد نے لکھا ہے کہ غدر کے بعد نہ مجھ کو اپنا گھر لٹنے کا رنج تھا، نہ مال و اسباب کے تلف ہونے کا۔ جو کچھ رنج تھا اپنی قوم کی بربادی کا.....'' [۲۰]۔ غم واندوہ کی اس آندھی نے سید احمد کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا اور انھوں نے ہندوستان چھوڑ کر چلے جانے کا ارادہ کیا۔ انھوں نے کہا کہ ''جو حال اس وقت قوم کا تھا مجھ سے دیکھا نہ جاتا تھا اس غم نے مجھے بڈھا کر دیا جب میں مراد آباد میں تھا، جو ایک بڑا غم کدہ ہماری قوم کے رئیسوں کی بربادی کا تھا، اس غم کو کسی قدر اور ترقی ہوئی مگر اس وقت یہ خیال پیدا ہوا کہ نہایت نامردی اور بے مروتی کی بات ہے کہ اپنی قوم کو اس تباہی کی حالت میں چھوڑ کر میں خود کسی گوشۂ عافیت میں جا بیٹھوں۔ نہیں۔ اس کی مصیبت میں شریک رہنا چاہیے اور جو مصیبت پڑے اس کو دور کرنے میں ہمت باندھنی قومی فرض ہے۔ میں نے ارادۂ ہجرت موقوف اور قومی ہمدردی کو پسند کیا۔'' [۲۱] الطاف حسین حالی نے بھی یہی لکھا ہے کہ ''غدر کے بعد سرسید کا ارادہ مصمم ہو گیا تھا کہ پنشن لے کر مصر میں جا کر سکونت اختیار کریں۔'' [۲۲]

۱۸۵۷ء کا المیہ سید احمد کی زندگی کا ایک نیا موڑ تھا۔ اب مسلمانوں کی اصلاح و ترقی کا خیال اور سب باتوں پر حاوی آ گیا۔ اپریل ۱۸۵۸ء میں صدر الصدور کے عہدے پر فائز ہو کر وہ بجنور سے مراد آباد چلے گئے اور اس کمیشن کے رُکن بنائے گئے جو ضبط شدہ جائیدادوں کی عذر داریوں کے لیے انگریزی حکومت

نے قائم کیا تھا۔ اس وقت انگریز مسلمانوں کے خلاف غیظ و غضب سے بھرے ہوئے تھے۔ مراد آباد ۱۸۵۷ء کے باغیوں کا بڑا مرکز تھا۔ سید احمد نے دور اندیشی و بصیرت سے کمیشن کے دوسرے دو انگریز اراکین کے مزاج میں اعتدال پیدا کیا اور جیسا کہ مولانا حالی نے لکھا ہے کہ یہاں جتنی جائیدادیں واگذاشت ہوئیں کسی اور ضلع میں نہیں ہوئیں۔ یہی صورت سید احمد کی موجودگی کی وجہ سے ضلع بجنور میں بھی ہوئی تھی۔

مراد آباد آ کر یہیں انھوں نے ''تاریخ سرکشی بجنور'' شائع کی جس میں بغاوت ۱۸۵۷ء کے عینی و مستند حالات شامل ہیں۔ اس زمانے میں خود سید احمد خاں آلام و مصائب میں گھرے ہوئے تھے لیکن ان کی مستقل مزاجی اور حوصلہ و ہمت نے انھیں بدحواس نہیں ہونے دیا۔ اسی کے ساتھ واقعات کو بیان کرنے میں مذہبی یا قومی تعصب کو مطلق دخل نہیں دیا۔'' [۲۳]

۱۸۵۹ء میں سید احمد خاں نے مراد آباد میں ایک فارسی مدرسہ قائم کیا جو بعد میں تحصیل کے سرکاری مدرسہ میں ضم کر دیا گیا۔ مسلمانوں کو انگریزی زبان میں جدید تعلیم دینے کا خیال بھی ان کا اسی زمانے میں پختہ ہوا۔ اسی زمانے میں انھوں نے رسالہ ''اسبابِ بغاوت ہند'' لکھا اور پوری سچائی و جرات سے اپنے نقطۂ نظر کو اس میں بلا خوف و تردد کے بیان کر دیا۔ اس دور میں اس جرأت و آزادی سے اپنی بات کہنا کوئی ہنسی کھیل نہیں تھا۔ سید احمد نے اس کی پانچ سو جلدیں چھپوائیں اور چند جلدیں اپنے پاس رکھ کر باقی سب جلدیں حکومت برطانیہ کو اور ایک جلد حکومتِ ہند کو بھیج دی۔ حکومتِ ہند کے ایک حلقے میں اسے باغیانہ تحریر کہا گیا لیکن جب یہ معلوم ہوا کہ یہ شائع نہیں کی گئی ہے بلکہ اس کے سب نسخے سرکار میں بھیجے گئے ہیں تو معاملہ دب گیا۔ اس کتاب کے کئی ترجمے ہوئے۔ ایک ترجمہ کرنل گریہم نے کیا جو ۱۸۷۳ء میں شائع ہو کر سامنے آیا۔ اس رسالے کو سامنے رکھ کر ایک طرف انگریزوں نے اپنی نئی حکمت عملی وضع کی اور بعد میں ''انڈین نیشنل کانگریس نے، مسٹر ہیوم کی قیادت میں اس رسالے کے نکات پر غور کر کے اپنی نئی سیاسی حکمت عملی طے کی۔

مراد آباد ہی میں انھوں نے ایک رسالہ اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں ''رائل محمڈنز آف انڈیا'' کے نام سے ۱۸۶۰ء میں شائع کرنا شروع کیا جس میں وہ ان مسلمانوں کا مفصل و مستند تعارف شائع کرنا چاہتے تھے جنھوں نے ایامِ غدر میں گورنمنٹ کی خیر خواہی کی تھی تاکہ مسلمان، حکومت کے غیظ و غضب سے بچے رہیں۔ اس رسالے کے تین شمارے شائع ہوئے اور ۱۸۶۱ء میں یہ بند ہو گیا، اسی زمانہ میں (۱۸۵۹ء) انھوں نے لفظ نصاریٰ کی تحقیق کر کے ایک رسالہ لکھا جسے اردو و انگریزی دونوں زبانوں میں شائع کیا تاکہ مسلمانوں اور عیسائیوں میں قربت پیدا اور غلط فہمی دور ہو۔ ''نصاریٰ'' کا لفظ استعمال کرنے پر کان پور میں ایک مسلمان کو انگریزوں نے اس ''جرم'' میں پھانسی دی تھی۔ [۲۴]

۱۸۶۰ء میں مراد آباد اور شمال مغربی اضلاع میں سخت قحط پڑا۔ مراد آباد میں اس کا انتظام سید احمد کے سپرد کیا گیا جسے انھوں نے ایسے سلیقے و حسنِ انتظام سے انجام دیا کہ ان کی شہرت و تحسین کا ڈنکا ہندو مسلمان

دونوں میں ہر طرف بجنے لگا۔ سید احمد بہت اچھے منتظم، مخلص اور ایمان دار انسان تھے جس کا ثبوت ان کی زندگی میں ہر قدم پر ملتا ہے۔

قیام مراد آباد کے زمانے میں سید احمد خاں نے ضیاء الدین برنی کی ''تاریخِ فیروز شاہی'' کو چار خطی نسخوں سے مقابلہ و تصحیح کر کے مرتب کیا جسے ۱۸۶۲ء میں ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال نے شائع کیا۔ اس کا دیباچہ سید احمد نے اخبار سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ کے ۲۴/ اگست ۱۸۶۶ء کے شمارے میں بھی شائع کیا۔ [۲۵]

سید احمد خاں بدلے ہوئے سیاسی و تہذیبی منظر میں مسلمانوں کی ترقی و بقا کے لیے عیسائی اور مسلمانوں کو ایک دوسرے سے قریب لانا چاہتے تھے۔ انھوں نے اس زاویے سے بائبل کی تفسیر لکھنے کا منصوبہ بنایا اور بڑی محنت سے اس موضوع پر یورپین مصنفین کی مستند کتابیں فراہم کیں۔ عبرانی و انگریزی زبان کے جاننے والوں کی خدمات حاصل کیں۔ حدیث و تفسیرِ قران کے حوالوں کے لیے ایک عربی عالم کو ملازم رکھا۔ یہ ایک مشکل کام تھا جسے سید احمد نے محنت و لگن کے ساتھ انجام دیا اور پہلی جلد تیار کی۔ روڑکی سے انگریزی، عبرانی اور اردو ٹائپ کے حروف کے ساتھ ایک پریس خریدا اور اپنی تصنیف کی یہ جلد ''تبیین الکلام'' کے نام سے شائع کی جس کی اشاعت پر گارسیں دتاسی نے اپنے لیکچر ۱۸۶۳ء میں لکھا کہ ''اس کتاب سے صرف یہی نہیں پایا جاتا کہ سید احمد خاں کو قران شریف اور ہماری کتبِ مقدسہ کا پورا پورا علم ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان سب کو انھوں نے غور و خوض کے ساتھ مطالعہ کیا ہے...... یہ کتاب وسیع علم کا نتیجہ ہے اور میں اپنے تئیں مبارک باد دیتا ہوں کہ یہ کتاب اس زبان میں لکھی گئی ہے جس کا سکھانا میرا فرض ہے کیوں کہ مجھے یقین ہے کہ یہ پہلا ہی موقع ہے کہ کسی مسلمان نے نہ صرف اردو میں بلکہ ایشیا کی کسی زبان میں اس موضوع پر ایسی مبسوط اور مکمل بحث کی ہو۔'' [۲۶]

۱۸۶۱ء/ ۱۲۷۸ھ میں مراد آباد میں ہی سید احمد خاں کی بیوی کا انتقال ہو گیا جنھوں نے دو بیٹے: سید حامد و سید محمود اور ایک بیٹی اپنے پیچھے چھوڑی۔ اس وقت سید احمد کی عمر ۴۴ برس کی تھی۔ اس کے بعد ساری عمر انھوں نے شادی نہیں کی اور تن من دھن سے مسلمانوں کی تعلیم و ترقی کے کاموں میں لگے رہے۔ اس دور میں انھیں پختہ یقین ہو گیا تھا کہ جب تک ہندوستان میں علم کی روشنی نہیں پھیلے گی اس وقت تک قسمت کا ستارہ روشن نہیں ہوگا۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ اسی زمانے میں ان کو یہ خیال بھی پیدا ہوا کہ ''ملک میں علوم جدیدہ کی عام اشاعت اس وقت تک نہیں ہو سکتی جب تک کہ علمی کتابیں دیسی زبان میں ترجمہ نہ کی جائیں۔ انھوں نے اس بات کو انگریزی تعلیم کے پھیلانے سے بھی زیادہ ضروری اور مقدم سمجھا۔'' [۲۷] علوم جدیدہ کی انگریزی زبان میں لکھی ہوئی کتابوں کے اردو تراجم اور انگریزوں اور ہندوستانیوں میں ربط و اتحاد پیدا کرنے کے لیے انھوں نے ۱۸۶۲ء میں غازی پور میں ''سائنٹیفک سوسائٹی'' قائم کی اور ترجمے کا کام شروع کرا دیا۔ اس سوسائٹی کے سر

پرست اعلیٰ وزیر ہند اور نائب سر پرست شمال مغرب اور پنجاب کے گورنر تھے۔ بہت سے دوسرے صوبوں کے ہندو مسلمان رئیسوں نے بھی اس "سوسائٹی" کی رکنیت قبول کی۔ سرسید اس کے اعزازی سکریٹری منتخب ہوئے۔ ۱۸۶۳ء میں غازی پور میں اپنی مدد آپ کی بنیاد پر عام چندہ سے ایک مدرسہ قائم کیا۔ حالی نے لکھا ہے کہ "وہ مدرسہ آج تک وکٹوریا اسکول کے نام سے غازی پور میں جاری ہے۔" [۲۸]

۱۸۶۴ء میں سید احمد خاں کا تبادلہ غازی پور سے علی گڑھ ہو گیا۔ سائنٹیفک سوسائٹی کا سارا سامان اور عملہ وہ اپنے ساتھ علی گڑھ لے آئے۔ علی گڑھ کے انگریز جج اس کے صدر مقرر ہوئے۔ جلد ہی سوسائٹی میں انگریزوں کی تعداد بڑھ گئی۔ سوسائٹی کی الگ عمارت تعمیر ہوئی جس کا افتتاح ۱۴ر فروری ۱۸۶۶ء مسٹر ولیمس کمشنر میرٹھ نے کیا۔ سوسائٹی کے جلسوں میں ہر مہینے نئے نئے موضوعات پر لیکچر کا انتظام کیا جاتا تھا۔ یہاں سے کئی مفید کتابیں ترجمہ ہو کر شائع ہوئیں جن میں الفنسٹن کی تاریخِ ہندوستان، رولن کی تاریخ مصر قدیم، تاریخ یونان قدیم، اسکاٹ برن کا رسالہ علم فلاحت، سینیر کا رسالہ سیاستِ مدن، سرجان میلکم کی تاریخ ایران، ریورنڈ ایکسوس کی تاریخِ چین کا فارسی سے ترجمہ وغیرہ شائع ہوئے۔ [۲۹] سید احمد خان نے اپنا وہ پریس جو "تبیین الکلام" کے لیے آٹھ ہزار روپے کا خریدا تھا، سوسائٹی کو عطیہ کر دیا اور ہیرے کی وہ انگوٹھی بھی، جو نواب سکندر بیگم رئیسہ بھوپال نے سید احمد خاں کو دی تھی، وہ بھی "سوسائٹی" کی نذر کر دی۔

۱۰ر مئی ۱۸۶۶ء کو سید احمد نے "علی گڑھ برٹش انڈین ایسوسی ایشن" قائم کی جس کا مقصد یہ تھا کہ جب ملکہ وکٹوریا نے حکومتِ ہند کے اختیارات کمپنی سے لے کر اپنے ہاتھ میں لے لیے ہیں تو ہمیں اپنے حقوق حاصل کرنے کے لیے برطانوی پارلیمنٹ سے تعلق پیدا کرنا چاہیے تاکہ ہمارے حالات و معاملات سے اراکین واقف و باخبر رہیں۔ اس ایسوسی ایشن نے کئی مفید کام کیے لیکن ۱۸۶۷ء میں جب سرسید کا تبادلہ بنارس ہو گیا تو یہ انجمن بھی بے روح ہو کر رہ گئی۔ ۱۸۶۶ء ہی میں سید احمد نے "سائنٹیفلٹ سوسائٹی" سے ہفتہ وار اخبار نکالا جو "علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ" کی صورت میں ان کی وفات تک شائع ہوتا رہا۔ حالی نے لکھا ہے کہ "شمالی ہندوستان میں عام خیالات کی تبدیلی اور معلومات کی ترقی اسی پرچے کے اجرا سے شروع ہوئی ہے مگر اس کے ساتھ ہی پولیٹکل معاملات میں جو وقعت اور اعتبار اس پرچے نے گورنمنٹ اور حکام کی نظر میں حاصل کیا، وہ آج تک کسی دیسی اخبار نے حاصل نہیں کیا۔" [۳۰] ۱۵ر اگست ۱۸۶۷ء کو سرسید کا تبادلہ اسمال کاز کورٹ کے جج کی حیثیت سے بنارس ہو گیا اور وہ سائنٹی فک سوسائٹی کی ساری ذمہ داری راجا جے کشن ایس سی ایس آئی کے سپرد کر کے بنارس چلے گئے۔ حالی نے لکھا ہے کہ "نہایت توجہ و دل سوزی" سے راجا کشن نے کام کیا اور عمارت کی تعمیر کے کام کو بھی مکمل کیا۔

اسی سال یکم اگست ۱۸۶۷ء کو جب سید احمد خاں علی گڑھ میں تھے، انھوں نے ایک درخواست "علی گڑھ برٹش انڈین ایسوسی ایشن" کی طرف سے وائسرائے کو بھیجی جس میں لکھا تھا کہ: [۳۱]

(۱) اعلیٰ درجے کی تعلیم کا ایک سرشتہ قائم کیا جائے جس میں بڑے بڑے علوم وفنون کی تعلیم دیسی زبان میں ہوا کرے۔

(۲) دیسی زبان میں انھیں مضمونوں کا سالانہ امتحان ہوا کرے جن میں اب طلبہ کلکتہ یونی ورسٹی میں انگریزی میں امتحان دیتے ہیں۔

(۳) جو سندیں انگریزی خواں طلبہ کو اب علم کی مختلف شاخوں میں دی جاتی ہیں وہی سندیں ان طلبہ کو بھی عطا ہوا کریں۔

(۴) اردو فیکلٹی یا تو کلکتہ یونی ورسٹی میں قائم کی جائے یا شمال مغربی اضلاع میں ایک جدا یونی ورسٹی دیسی زبان کی قائم ہو۔

(۵) اس غرض سے انگریزی سے اردو میں ترجمہ کرنے کا کام جہاں تک ممکن ہوگا ''سائنٹی فک سوسائٹی علی گڑھ'' انجام دے گی۔

حکومت ہند نے اس خیال کو پسند کیا اور لکھا کہ ''ہمارا مقصد صرف یہ نہیں ہے کہ فقط یونی ورسٹی کے کورس کی کتابیں دیسی زبان میں ترجمہ ہو جائیں بلکہ علوم وفنون کے وسیع دائرے میں طلبہ کو مستعد و تیار کرنا چاہئے اور چوں کہ اس مطلب کے لیے کافی ذخیرہ دیسی زبان میں اب تک موجود نہیں ہے اس لیے کچھ عرصے تک ہندوستان کے باشندوں کو انگریزی زبان کے ذریعے سے یہ بات حاصل کرنی ہوگی۔'' [۳۲]

اس کام کے لیے بہت سے لائق لوگوں نے، جن میں دلّی کے ماسٹر پیارے لال، مولوی ذکاءاللہ اور پنڈت دھرم نرائن شامل تھے، ترجمہ کرنے کی ہامی بھر لی۔ اس یونی ورسٹی کا جب چرچا ہوا تو اس یونی ورسٹی کے متعلق دہلی سوسائٹی میں ایک مباحثہ ہوا اور حکومت پنجاب کو ایک یادداشت بھیجی گئی کہ یہ یونی ورسٹی لاہور میں قائم کی جائے اور اگر دونوں صوبوں کے لیے ایک ہی یونی ورسٹی قائم کی جائے تو اس کا مقام دلّی ہونا چاہیے مگر نہ معلوم کس وجہ سے سرسید کی دلچسپی اس خیال سے ہٹ گئی۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ''گورنمنٹ کا ارادہ کلکتہ یونی ورسٹی توڑ کر اس کی جگہ ورنیکلر یونی ورسٹی قائم کرنے کا تھا اور انگریزی کو بطور سیکنڈ لنگویج کے تعلیم میں رکھنا چاہتی تھی چناں چہ سید احمد نے بنارس انسٹی ٹیوٹ کے ایک جلسے میں کہا کہ ڈائریکٹر سرشتۂ تعلیم اضلاع شمال مغرب نے ایسوسی ایشن کا مطلب غلط سمجھا ہے۔ ایسوسی ایشن کی ہرگز یہ رائے نہیں ہے کہ انگریزی صرف بطور ایک زبان کے سکھائی جائے اور اس کو اعلیٰ تعلیم وتربیت کا ذریعہ نہ گردانا جائے بلکہ اس کی یہ خواہش ہے کہ انگریزی تعلیم کا طریقہ بدستور جاری رہے مگر اس کے ساتھ ایک اور سرشتہ قائم کیا جائے جس سے انگریزی علوم وفنون اور خیالات دیسی زبان کے ذریعے سے بہ کثرت عام ہندوستان میں پھیلائے جائیں۔ بس یا تو کلکتہ یونیورسٹی میں ایک شعبہ قائم ہو یا ایک جداگانہ ورنیکلر یونی ورسٹی خاص ان اضلاع میں قائم ہو۔'' [۳۳] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سید احمد خاں انگریزی زبان کو اعلیٰ تعلیم کے لیے اس دور کے سیاسی

و تعلیمی ضروریات کے پیش نظر باقی رکھنا چاہتے تھے۔ دوسرے وہ یہ یونی ورسٹی الگ سے اضلاع شمال مغرب میں قائم کرنا چاہتے تھے۔ دہلی سوسائٹی کے ممبر ایک ایسی یونی ورسٹی دلّی میں اور دوسری لاہور میں قائم کرنا چاہتے تھے۔

۱۸۶۷ء ہی میں اردو زبان کے مخالفوں نے اخبارات میں یہ بحث شروع کردی کہ ''اس یونی ورسٹی میں مسلمانوں کے لیے اردو زبان اور ہندوؤں کے لیے ہندی زبان مخصوص کی جائے اور باوجود تسلیم کرنے اس بات کے کہ ہندی زبان سردست ترجمہ کی قابلیت نہیں رکھتی، اس امر پر زور دیا جاتا تھا کہ اس کی ترقی میں کوشش کرے اور اس کو ترجمے کے لائق بنایا جائے۔'' [۳۴] اس صورت حال میں شاید سید احمد خاں نے یہ خیال کیا ہوگا کہ اردو ہندی کے جھگڑے سے دونوں قوموں کو نقصان پہنچے گا، دونوں قومیں ایک دوسرے سے دور ہو جائیں گی اور ان کا وہ مقصد بھی پورا نہیں ہوگا، جو آگے چل کر کالج کی صورت میں سامنے آنے والا تھا، اس لیے سردست انھوں نے اس خیال کو ترک کردیا۔ وہ اب تک ہندو مسلم اتحاد کو ہندوستان کے روشن مستقبل کے لیے ضروری سمجھتے تھے۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ ''سرسید......اس اصول کے پابند تھے کہ ہندوستان کی بھلائی بغیر اس کے کہ ہندو مسلمان بطور ایک قوم مل جل کر رہیں کسی طرح ممکن نہیں مگر بدقسمتی سے ایسے اسباب جمع ہوگئے تھے کہ دونوں قوموں کا متفق رہنا ممکن نہ تھا۔'' [۳۵] اور خود انگریز بھی یہی چاہتے تھے کہ ان دونوں قوموں کو ایک دوسرے سے دور کیا جائے تا کہ ہندوستان پر انگریزی سامراجی اقتدار و عمل داری کو طول دیا جاسکے۔ تقسیم کرو اور حکومت کرو کا یہی ''فلسفہ'' تھا۔ اس زمانے میں انگریزی مدارس کے نصاب میں تاریخِ ہندوستان کی وہ کتابیں شامل تھیں جو مسلمانوں کے خلاف تعصب سے بھری ہوئی تھیں جن میں خصوصیت سے مسلمانوں کی ظالمانہ کارروائیوں کی تفصیل کے ساتھ درج کیا گیا تھا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ''جو روابط دوستی اور اتحاد بلکہ یگانگت کے قدیم ہندو مسلمانوں میں تھے، وہ تعلیم یافتہ ہندوؤں میں بالکل باقی نہ رہے اور اس کا ظہور آج ہر شخص علانیہ تمام ہندوستان میں اپنی آنکھ سے دیکھ رہا ہے جو عزت اور جاہ و منصب اور امورِ سلطنت میں شرکت تعلیم کی بدولت ہندوؤں نے حاصل کی تھی مسلمان اپنے غرور اور تعصب یا غفلت و بے پروائی یا افلاس کے سبب اس سے محروم تھے اور واقعہ ۱۸۵۷ء نے ان کو بھی مٹا دیا تھا۔'' [۳۶]

حالؔی نے اسی سلسلے میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''اردو زبان جو درحقیقت ہندی بھاشا کی ایک ترقی یافتہ ہے اور جس میں عربی و فارسی کے صرف کسی قدر راسا اس سے زیادہ شامل نہیں ہیں جتنا کہ آٹے میں نمک ہوتا ہے، اس کو ہمارے ہم وطن بھائیوں نے صرف اس بنا پر مٹانا چاہا کہ اس کی ترقی کی بنیاد مسلمانوں کے عہد میں پڑی تھی۔ چناں چہ ۱۸۶۷ء میں بنارس کے بعض سربرآوردہ ہندوؤں کو یہ خیال پیدا ہوا کہ جہاں تک ممکن ہو تمام سرکاری عدالتوں میں سے اردو زبان اور فارسی خط کے موقوف کرانے میں کوشش کی جائے اور بجائے اس کے بھاشا زبان جاری ہو جو دیوناگری میں لکھی جائے۔'' [۳۷]

محسن الملک مہدی علی خاں کے نام ایک خط مورخہ ۲۹/اپریل ۱۸۷۰ء میں سید احمد خاں نے لکھا کہ

''ایک اور خبر مجھ کو ملی ہے جس کا مجھ کو کمال رنج اور فکر ہے کہ بابو شیوا پرشاد کی تحریک سے عموماً ہندو لوگوں کے دل میں جوش آیا ہے کہ زبان اردو و خط فارسی کو، جو مسلمانوں کی نشانی ہے، مٹا دیا جائے۔ میں نے سنا ہے کہ انھوں نے سین ٹیفک سوسائٹی کے ہندو ممبروں سے تحریک کی ہے کہ بجائے اخبار اردو، ہندی ہو۔ ترجمۂ کتب بھی ہندی میں ہو۔ یہ ایک ایسی تدبیر ہے کہ ہندو مسلمان میں کسی طرح اتفاق نہیں رہ سکتا۔ مسلمان ہرگز ہندی پر متفق نہ ہوں گے اور نتیجہ اس کا یہ ہوگا کہ ہندو علیحدہ اور مسلمان علیحدہ ہو جاویں گے۔ یہاں تک کچھ اندیشہ نہیں بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ اگر مسلمان ہندو سے علیحدہ ہو کر اپنا کاروبار کریں گے تو مسلمان کو زیادہ فائدہ ہوگا اور ہندو نقصان میں رہیں گے...... خاص اپنی طبیعت کے سبب سے کہ میں کُل اہلِ ہند کیا ہندو کیا مسلمان سب کی بھلائی چاہتا ہوں۔'' [۳۸]

حالی نے لکھا ہے کہ سرسید کہتے تھے کہ یہ پہلا موقع تھا جب مجھ کو یقین ہو گیا کہ اب ہندو مسلمان کا بطور ایک قوم کے ساتھ چلنا اور دونوں کو ملا کر سب کے لیے ساتھ ساتھ کوشش کرنا محال ہے۔ سرسید نے کہا کہ:

''انھیں دنوں میں جب کہ یہ چرچا بنارس میں پھیلا ایک روز مسٹر شیکسپیئر سے، جو اس وقت بنارس میں کمشنر تھے، میں مسلمانوں کی تعلیم کے باب میں کچھ گفتگو کر رہا تھا اور وہ متعجب ہو کر میری گفتگو سن رہے تھے۔ آخر انھوں نے کہا کہ آج یہ پہلا موقع ہے کہ میں نے تم سے خاص مسلمانوں کی ترقی کا ذکر سنا ہے۔ اس سے پہلے تم ہمیشہ عام ہندوستانیوں کی بھلائی کا خیال ظاہر کرتے تھے۔ میں نے کہا کہ اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ دونوں قومیں کسی کام میں دل سے شریک نہ ہو سکیں گی۔ ابھی تو بہت کم ہے آگے آگے اس سے زیادہ مخالفت اور عناد ان لوگوں کے سبب جو تعلیم یافتہ کہلاتے ہیں، بڑھتا نظر آتا ہے۔ جو زندہ رہے گا وہ دیکھے گا۔ انھوں نے کہا اگر آپ کی پیشن گوئی صحیح ہو تو نہایت افسوس ہے۔ میں نے کہا مجھے بھی نہایت افسوس ہے مگر اپنی پیشن گوئی پر مجھے پورا یقین ہے۔'' [۳۹]

اسی زمانے میں ناگری سبھا کی شاخیں اور سبھائیں مختلف ناموں سے مختلف شہروں میں قائم ہو گئیں اور الہ آباد میں مرکزی دفتر قائم ہو گیا۔ کم و بیش اسی زمانے میں لیفٹیننٹ گورنر بنگال بھاگل پور کی سائنٹیفک سوسائٹی میں آئے اور یہاں جو خطبۂ استقبالیہ انھیں پیش کیا گیا وہ ایسی مفرس و معرب زبان میں تھا کہ انھوں نے کہا کہ ''جس زبان میں یہ خطبہ پڑھا گیا ہے وہ ہرگز ملکی زبان نہیں ہے اور یہ زبان بہار میں جاری نہیں رہ سکتی اور یہ کہہ کر بہار کے ہندوؤں کے مطالبے پر کیتھی زبان کیتھی حرفوں میں جاری کرنے کا حکم صادر کر دیا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ گویا وہ پہلے سے اس بات کے لیے ذہنی طور پر تیار ہو کر منصوبہ بنا کر آئے تھے۔

۱۸۸۲ء میں، جب سرسید وائسرائے کی لجس لیٹو کونسل کے ممبر تھے، شمال مغربی اضلاع اور پنجاب کے ہندوؤں نے اردو زبان اور فارسی رسم الخط کی مخالفت کی اور اس سلسلے میں، ایجوکیشن کمیشن کو محضر بھی روانہ

کیے۔ سرسید کے بعض مسلمان حامیوں نے بھی پنجاب میں ''انجمن حیاتِ اردو'' قائم کی اور جواب میں کمیشن کو محضر بھی بھیجے۔ سرسید نے کمیشن سے کہا کہ یہ بڑا سیاسی مسئلہ ہے اور اس کا تعلق کمیشن سے نہیں ہے۔

۱۸۹۸ء میں سرانتھونی لیک ڈونلڈ کی سرکار میں اضلاع شمال مغرب و اودھ کے سربرآوردہ ہندوؤں نے ایک یادداشت پیش کی کہ عدالتوں کچہریوں میں اردو زبان و فارسی رسم الخط کے بجائے ہندی بھاشا اور ناگری خط جاری کیا جائے۔ سرسید نے اپنی وفات سے ۹ دن پہلے ۱۹ر مارچ ۱۸۹۸ء کے انسٹی ٹیوٹ گزٹ میں، اردو ہندی تنازع کے تعلق سے، ایک مضمون شائع کیا اور جو کمیٹی الہ آباد میں مسلمانوں نے اردو کی حمایت کے لیے قائم کی تھی اس کو اس باب میں مشورے دیے۔ وہ کہتے تھے کہ یہ کام درحقیقت محض قومی تعصب پر مبنی ہے۔ حالی نے یہ بھی لکھا ہے کہ ''سرسید نے اردو زبان کی مخالفت پر بھی سکوت اختیار نہیں کیا یہاں تک کہ مرتے مرتے بھی وہ اس ڈیوٹی کو ادا کیے بغیر نہیں رہے۔'' [۴۰] ۱۸۹۸ء میں سرسید احمد خاں کی وفات کے بعد ۱۸ر اپریل ۱۹۰۰ء کو سرانتھونی میک ڈونلڈ نے ہندوؤں کے مطالبے کو تسلیم کرلیا اور ہندی و دیوناگری رسم الخط کو عدالت میں بازیابی حاصل ہوگئی۔

۱۸۶۸ء میں بنارس میں سرسید نے ایک رسالہ ''احکام طعام اہل کتاب'' لکھ کر شائع کیا اور قران و حدیث اور روایات فقہی اور شاہ عبدالعزیز کے فتوے کے حوالے سے بتایا کہ ''مسلمانوں کو انگریزوں کے ہاں خود ان کے ساتھ، انھیں کے ہاتھ کا پکا ہوا اور انھیں کے برتنوں میں اور انھیں کا ذبیحہ، جس طرح کے انھوں نے، کیا ہو، کھانا درست ہے۔ صرف سود اور شراب اور حرام چیزوں سے پرہیز کرنا لازم ہے۔'' [۴۱]

اسی سال حکومت نے ہندوستانیوں کی تعلیم کے لیے ۹ر اسکالرشپ منظور کیے اور اضلاع شمال مغرب سے سید محمود کا انتخاب کیا۔ سرسید نے بھی بیٹے کے ساتھ ولایت جانے کا ارادہ کیا۔ اپنے سفر خرچ و قیام کے لیے انھوں نے اپنا کتب خانہ فروخت کر دیا اور ساتھ ہی گھر کو بھی گروی رکھ دیا۔ دفتر سے چھٹی لے کر یکم اپریل ۱۸۶۹ء کو بنارس سے انگلستان کے لیے روانہ ہوگئے۔ دونوں بیٹے سید حامد و سید محمود کے علاوہ مرزا خداداد بیگ اور خدمت گار چھجو ساتھ تھے۔ سفر کی تفصیل سرسید نے ''مسافرانِ لندن'' میں لکھ دی ہے جو کتابی شکل میں شائع بھی ہوگئی ہے۔ یہ ''سفرنامہ'' اس زمانے میں سائنٹیفک سوسائٹی کے اخبار اور ''تہذیب الاخلاق'' میں بھی چھپتا رہا ہے۔ سرسید نے سترہ مہینے لندن میں قیام کیا اور اپنے مقصدِ حیات کو پورا کرنے کے لیے دن رات مصروف رہے۔ یہاں وہ بڑے سرآوردہ لوگوں سے بھی ملے۔ لندن میں ان کی بہت پذیرائی ہوئی۔ ملکہ وکٹوریا سے لے کر ڈیوک اور طبقۂ خواص تک ان کی ملاقاتیں ہوئیں۔ انگریزوں نے ان کا پرتپاک خیر مقدم کیا اور ۶ر اگست ۱۸۶۹ء کو انڈیا آفس میں تقریب منعقد ہوئی اور ان کو سی. ایس. آئی کا خطاب اور تمغا بھی دیا گیا۔ انھوں نے چارلس ڈکنز کو مضمون پڑھتے ہوئے بھی سنا۔ کارلائل سے بھی ان کی ملاقات اور تبادلۂ خیال ہوا۔ کیمبرج جا کر وہاں کے طریقۂ تعلیم کو دیکھا اور ساتھ ہی تعلیم نسواں کو بھی دیکھا۔ انگلستان کی

ترقی کو دیکھ کر ان کا دل یہی چاہتا تھا کہ ہندوستان بھی ایسی ہی ترقی کرے۔ سرسید کا یہ سارا سفر ایک مخلص اور متجسس انسان کی ایسی روئیداد ہے جس سے ان کے ذہن کا پتا چلتا ہے جو ہر نئی چیز کو کھلے دل و دماغ سے دیکھ رہا ہے اور مثبت و مفید پہلوؤں کو قبول بھی کر رہا ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سرسید کا ذہن ایک معلم کا ذہن ہے۔ روایت اور رسم و رواج کی قید سے آزاد وہ، روشن خیالی کے ساتھ، نہ صرف خود کو بلکہ پوری قوم کو اس جدید دائرۂ فکر میں داخل کرنے کی شدید خواہش رکھتے ہیں۔ ان کا ذہن ایک نیا ذہن معلوم ہوتا ہے جو بالکل نئے انداز سے سوچ رہا ہے اور جس کی سوچ کے دھارے عہدِ حاضر کے تقاضوں اور روشن مستقبل سے جڑے ہوئے ہیں۔ محسن الملک مہدی علی خاں کے نام جو خطوط سرسید نے لکھے ہیں اُن میں بار بار یہی لکھتے ہیں کہ ''میں ہر دم اپنے ملک کی بھلائی کے خیال میں ہوں اور عنقریب کچھ کچھ انشاء اللہ تعالیٰ مشتہر کرنا شروع کرتا ہوں۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں: ''یہاں کا حال دیکھ کر اپنے ملک اور اپنی قوم کی حماقت اور بے جا تعصب اور تنزل موجودہ اور ذلتِ آئندہ کے خیال سے رنج و غم زیادہ بڑھ گیا ہے اور کوئی تدبیر اپنے ہم وطنوں کے ہوشیار کرنے کی نہیں معلوم ہوتی۔ مذہب جس کو وہ سمجھتے ہیں کہ ہم نے خوب اختیار کیا ہے اس میں بھی وہی حماقت اور نالائقی اور گم راہی ہے جو اور تمام کاموں میں ہے۔ پس کوئی کیا کرے۔ بد اقبالی، بدنصیبی کا کچھ علاج نہیں۔'' [۴۲] ایک اور خط میں لکھتے ہیں: ''افسوس کہ مسلمان ہندوستان کے ڈوبے جاتے ہیں اور کوئی ان کا نکالنے والا نہیں۔ ہائے افسوس امرت تھوکتے ہیں اور زہر اگلتے ہیں۔ ہائے افسوس! ہاتھ پکڑنے والے کا ہاتھ جھٹک دیتے ہیں اور مگر کے منہ میں ہاتھ دیتے ہیں۔ اے بھائی مہدی! فکر کرو اور یقین جان لو کہ مسلمانوں کے ہونٹوں تک پانی آ گیا ہے، اب ڈوبنے میں بہت ہی کم فاصلہ رہ گیا ہے۔ اگر تم یہاں آتے تو دیکھتے کہ تربیت کس طرح ہوتی ہے اور تعلیم اولاد کا کیا قاعدہ ہے اور علم کیوں کر آتا ہے اور کس طرح پر کوئی قوم عزت حاصل کرتی ہے۔ انشاء اللہ تعالیٰ میں یہاں سے واپس آ کر سب کچھ کہوں گا اور کروں گا۔'' [۴۳]

لندن کے دورانِ قیام میں انھوں نے ''خطباتِ احمدیہ'' کا پہلا مسودہ تحریر کیا اور وہیں چھپوایا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں: ''میں روز و شب تحریرِ کتابِ سیرِ مصطفویٰ صلعم میں مصروف ہوں سب کام چھوڑ دیا ہے۔ لکھتے لکھتے کمر درد کرنے لگتی ہے۔ ادھر فکر ترتیبِ مضامینِ کتاب ادھر فکر جواب اعتراضات۔ ادھر فکر تنقیح و تصحیح روایات صحیح میں مبتلا رہتا ہوں ادھر جب حساب دیکھتا ہوں تو جان نکل جاتی ہے کہ الٰہی! لکھنا اور چھپوانا تو شروع کر دیا، روپیہ کہاں سے آوے گا۔ مسلمان البتہ آستین چڑھا کر اس باب میں لڑنے کو تیار ہوں گے کہ انگریزوں کے ساتھ کھانا مت کھاؤ مگر جب کہو کہ مذہبی تائید میں کچھ روپیہ خرچ کرو تو جان بچاویں گے۔'' [۴۴]

سرسید ایک سال پانچ ماہ لندن میں قیام کر کے ۴ رستمبر ۱۸۷۰ء کو ہندوستان کے لیے روانہ ہوئے اور

۲/اکتوبر ۱۸۷۰ء کو بمبئی پہنچے اور اسی مہینے میں بنارس پہنچ کر اپنا سرکاری منصب سنبھال لیا۔ یہاں آ کر انھوں نے اپنے ''عمل'' کا آغاز دو چیزوں سے کیا۔ ایک یہ کہ مسلمانوں کو تقلیدی دائرے سے نکال کر ان کے اخلاق کی تہذیب و درستی کے لیے ۱۸۷۰ء میں ''تہذیب الاخلاق'' جاری کیا۔ دوسرے یہ کہ مسلمانوں کو جدید تعلیم دینے کی تیاری کے لیے ''کمیٹی خواستگار ترقی تعلیم مسلمانان'' بنارس میں قائم کی۔ انھوں نے لندن ہی سے ''تدابیر ترقی تعلیم مسلمانان'' کی اشاعت کے لیے ایک اشتہار چھپوا کر اپنے چلنے سے پہلے محسن الملک کو بھجوا دیا تھا۔ یہ دونوں منصوبے لندن میں سوچ کر انھوں نے تیار کیے تھے اور یہ حصولِ مقصد کی طرف ان کا پہلا قدم تھا۔ ۲۴/دسمبر ۱۸۷۰ء کو ''تہذیب الاخلاق'' کا پہلا شمارہ اس لوح اور بیل کے ساتھ، جو وہ لندن سے بنوا کر لائے تھے، شائع ہوا۔ اس کے ایڈیٹر و منیجر سرسید احمد خان تھے۔ دسمبر ۱۸۷۰ء میں انھوں نے انعامی اشتہار شائع کیا اور ۲۶/دسمبر ۱۸۷۰ء کو اس کا پہلا اجلاس بلایا جس میں سرسید سکریٹری منتخب ہوئے۔ اس کمیٹی کا مقصد یہ تھا کہ وہ ان تمام باتوں اور وجوہ کو دریافت کرے جس کی وجہ سے مسلمان تعلیم میں پس ماندہ ہیں۔ جب وجوہ معلوم ہو جائیں گے تو ان کے تدارک کے لیے اقدام کیا جا سکے گا۔ حالی نے نواب محسن الملک کا ایک بیان ''حیاتِ جاوید'' میں درج کیا ہے کہ ''کمیٹی خواستگار ترقی تعلیم مسلماناں'' کے اجلاس سے ایک دن پہلے وہ بنارس پہنچ گئے تھے اور ہم دونوں ایک ہی کمرے میں لیٹے تھے۔ رات کو آنکھ کھلی تو سرسید بستر پر نہیں تھے۔ انھیں دیکھنے باہر نکلا تو وہ حالتِ اضطراب میں باہر برآمدے میں ٹہل رہے تھے اور زار و قطار رو رہے تھے۔ محسن الملک نے سبب پوچھا تو اور رونے لگے اور کہنے لگے کہ ''مسلمان بگڑ گئے اور بگڑے جاتے ہیں اور کوئی صورت ان کی بھلائی کی نظر نہیں آتی...... جو جلسہ کل ہونے والا ہے مجھے امید نہیں کہ اس سے کوئی عمدہ نتیجہ پیدا ہو۔ محسن الملک نے بیان کیا کہ سرسید کی یہ حالت دیکھ کر جو کیفیت میرے دل پر گذری اس کو بیان نہیں کر سکتا اور جو عظمت اس شخص کی اس دن سے میرے دل میں بیٹھی ہوئی ہے اس کو میں ہی خوب جانتا ہوں۔'' [۴۵]

کمیٹی کی طرف سے جو انعامی اشتہار جاری کیا گیا تھا اور لوگوں کو مسلمانوں کی تعلیم کی بربادی کے وجوہ بیان کرنے کی جو دعوت دی گئی تھی، اس کے جواب میں ۳۲ مضامین موصول ہوئے جن سے وہ وجوہ سامنے آئے جو ترقی تعلیم کے موانع تھے۔ سرسید نے ان مضامین کی بنیاد پر ایک رپورٹ تیار کی اور مطبوعہ صورت میں گورنمنٹ کو بھی بھجوائی۔ گورنمنٹ نے وعدہ کیا کہ ''اگر کمیٹی کی کوشش سے مجوزہ کالج قائم ہو گیا تو گورنمنٹ علوم دنیوی کی تعلیم کے لیے بموجب قواعد گرانٹ اِن ایڈ کے اس مدرسہ کو مدد دے گی۔'' [۴۶] ۱۰/ فروری ۱۸۷۳ء کو سید محمود نے ''ایک اسکیم انتظام و سلسلۂ تعلیم کی جو ولایت کے اسکولوں اور کالجوں اور یونی ورسٹیوں کا انتظام اور طریقۂ تعلیم دیکھ کر مرتب کی تھی، مجوزہ کالج کے لیے پیش کی۔'' [۴۷] ''نیز ایک استفتا مع اس اسکیم کے علمائے وقت کے پاس بھیجا گیا جس میں ان سے پوچھا گیا تھا کہ جس مدرسہ میں اس اسکیم کے موافق تعلیم دی جائے گی، اس میں چندہ دینا جائز ہے یا نہیں۔'' [۴۸] اسی کے ساتھ مخالفت کا ایک سیلاب

آ گیا۔ مولوی امداد علی اس میں پیش پیش تھے۔ کالج کے سلسلے میں طرح طرح کی افواہیں اُڑائی گئیں مثلاً مدرسہ میں سید احمد خاں کا بت رکھا جائے گا۔ وہاں نیچریوں کے عقائد کے مطابق کتابیں پڑھائی جائیں گی۔ وہاں شیعوں کے مذہب کی کتابیں پڑھائی جائیں گی۔ جو چندہ جمع ہوگا وہ سود میں لگایا جائے گا۔ لڑکوں کو انگریزی لباس پہننا پڑے گا وغیرہ۔ سرسید نے اس کی صفائی ''تہذیب الاخلاق'' میں شائع کی۔ اب سرسید کی قوتِ عمل نے ساتھیوں سے کہا کہ اپنے خرچ پر شہروں کا دورہ کریں اور لوگوں کو بتائیں کہ اس کالج کے قیام سے کیا کیا فائدے ہیں اور کس قسم کی تعلیم دی جائے گی۔ اس ساری مخالفت کی آندھی میں بھی وہ اپنی قوتِ عمل، اخلاص، نیک نیتی اور قومی درد کے ساتھ دن رات اپنے کام میں لگے رہے اور کمیٹی کے علی گڑھ کے اجلاس میں مولوی سمیع اللہ خان کی یہ تجویز منظور ہوئی کہ اس سے بہتر کوئی تدبیر نہیں ہے کہ ایک ماتحت مدرسہ بطور نمونہ کے علی گڑھ میں قائم کیا جائے جس کے طریقۂ تعلیم سے ہمارا مقصدِ تعلیم عملی صورت میں سامنے آ جائے۔ ۲۴ر مئی ۱۸۷۵ء کو ملکہ وکٹوریا کی سال گرہ کے دن مدرسہ کا افتتاح ہوا اور یکم جون ۱۸۷۵ء سے تعلیم شروع ہوگئی۔ ۱۸۷۶ء میں سرسید پنشن لے کر علی گڑھ آ گئے اور دن رات کالج کے کاموں میں مصروف ہو گئے۔ اب ہر کام میں تیزی آ گئی۔ چندہ کے لیے نئی نئی ترکیبیں سوچی گئیں۔ ۸ر جنوری ۱۸۷۷ء کو سہ پہر کے وقت لارڈ لٹن وائسرائے و گورنر جنرل ہند نے کالج کا سنگ بنیاد رکھا۔ ایک سال بعد یکم جنوری ۱۸۷۸ء کو کالج کی کلاس بھی شروع ہوگئی اور اینگلو اورینٹل محمڈن کا الحاق کلکتہ والہ آباد یونی ورسٹیوں سے بھی ہو گیا۔

سرسید نے چندہ جمع کرنے کے لیے کیا تدبیریں کیں اور کس طرح اس کالج کو بنایا اور ترقی دی جس کی خوشبو برِ صغیر کے مسلمانوں کی روح کو آج بھی معطر کر رہی ہے اور آنے والے زمانوں میں بھی اسی طرح تازہ دم کرتی رہے گی۔ سرسید کا کام اور مقصدِ حیات وقت کے ساتھ ختم ہونے والا نہیں تھا بلکہ جیسے جیسے وقت گزرتا جاتا ہے ان کی شخصیت بڑی سے بڑی ہو کر پھیلتی جاتی ہے۔ جب وہ اِس دنیا میں موجود تھے تو اتنے عظیم نہیں تھے لیکن آج وہ اور ان کی شخصیت عظیم تر بن کر گذشتہ دو سو سال سے مسلمانوں کو آگے بڑھنے کی راہ دکھا رہی ہے۔ سرسید نے مسلم قوم کو تقلیدی دائرے سے نکال کر زندگی کے جدید عقلی دائرے میں داخل کر دیا۔ مذہب اسلام نہ صرف مسلمانوں کے لیے بلکہ خود سرسید کے لیے بھی غیر معمولی اور بنیادی اہمیت رکھتا تھا۔ انھیں معلوم تھا کہ مسلمانوں کی زندگی مذہب کے ساتھ گندھی ہوئی ہے اور مذہب کے جس تقلیدی دائرے میں وہ قید ہیں اس سے اور رسم و رواج اور بدعتوں سے انھیں باہر نکالنا ضروری ہے۔ یہی وجہ تھی کہ سرسید نے سب سے زیادہ مضامین مذہبی امور پر لکھے اور فکر میں عقل کی مدد سے نئے نئے پہلو اُجاگر کیے۔ سرسید کی ''تفسیر القرآن'' بھی، کفر و ارتداد اور الحاد کے فتووں کے باوجود، قوم کی فلاح کے لیے لکھی گئی تھی جس نے فکر کو نیا راستہ دکھایا اور نوجوان نسل کو دوبارہ مذہب سے قریب کیا۔ اقبالؔ نے اپنے خطبات ''اسلام میں مذہبی فکر کی تشکیلِ نو'' میں سرسید کا کہیں ذکر نہیں کیا حالاں کہ فکرِ اقبال سرسید ہی کی فکر کا تسلسل ہے۔ جس کے اثرات ان کی فکر و نظر پر بھی

گھرے ہیں۔ اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ سرسید کی فکر جدید کی وجہ سے کفر کے جتنے فتوے سرسید پر علمائے دین نے لگائے اور جس شدومد کے ساتھ ان کی مخالفت کی، اقبال نہیں چاہتے تھے کہ سرسید کا نام لے کر وہ علماء کو بیدار و متوجہ کریں اور لوگ ان کے جدید خیالات سے برگشتہ ہو جائیں۔ انھوں نے خاموشی سے فکرِ سرسید کے تسلسل کو باقی رکھا اور اسے اپنی فکر اور علوم جدیدہ سے آگے بڑھایا۔ اپنے خطبات کی تمہید میں اقبال نے جس نقطۂ نظر کو اجاگر کیا ہے، اس کے لیے زمین سرسید نے ہموار کی تھی۔ دونوں کا ماخذ مغرب کی فکر جدید ہے۔ اقبال کے بعد یہ تسلسل رُک گیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ مجاورانِ اقبال نے مدح سرائی کے علاوہ اقبال کے کسی نئے پہلو کو آگے بڑھنے نہیں دیا اور یہ فکر دوبارہ اجتہاد اور تشکیلِ نو سے ہٹ کر روایت اور تقلید کے دائرے میں پناہ یاب ہو گئی۔ بہر حال سرسید پہلے شخص ہیں جنھوں نے مسلم فکر کو عہد حاضر کے جدید دائرے میں داخل کیا اور ساری عمر علمائے دین کی شدید مخالفت کا، اپنے ایمان کی پختگی سے، مقابلہ کرتے رہے۔ آج ہم جو کچھ اور جتنے کچھ ہیں اس میں فکرِ سرسید ہمارے ذہنی و فکری وجود کا حصہ ہے۔ سرسید، جیسا کہ مولانا حالی نے لکھا ہے، ''مذہب کی کوئی بات جو بظاہر یا فی الحقیقت عقل یا قانونِ قدرت (نیچر) کے خلاف ہو، اس کو تسلیم نہیں کرتے ۔'' [۴۹]

پنشن پانے (۱۸۷۶ء) کے بعد سرسید میں ایک نئی زندگی آ گئی اور وہ دن رات ایک طرف کالج کی تعمیر و تنظیم میں لگ گئے اور ساتھ ہی تصنیف و تالیف میں بھی مصروف ہو گئے۔ ''تفسیر القران'' اسی دور کی یادگار ہے۔ ۱۸۷۸ء میں سرسید کو لارڈ لٹن نے وائسرائے کی لجس لیٹو کونسل کا ممبر مقرر کیا۔ دوسری بار لارڈ رپن نے انھیں نامزد کیا۔ یاد رہے کہ سرسید نے ''رسالہ اسباب بغاوت ہند'' میں حکومت کی توجہ اس امر کی طرف مبذول کرائی تھی کہ ہندوستانی نہ کونسل میں لیے جاتے ہیں اور نہ انتظام سلطنت میں ان کا کوئی دخل ہوتا ہے۔ حکومتِ ہند نے اس بات کو قبول کر کے اپنی نئی حکمت عملی کا جزو بنایا۔ سرسید نے اپنے چار سالہ دور میں ہندوستانیوں کی بھلائی کے لیے چیچک کے ٹیکے (۱۸۷۹ء) اور قاضیوں کے تقرر (۱۸۸۰ء) کے قانون کے مسودات پیش کیے جو منظور ہوئے۔ انھوں نے ''قانون وقف خاندانی'' کا مسودہ بھی تیار کیا تھا لیکن مسلمانوں کی مخالفت کے سبب اسے پیش نہ کر سکے۔

سرسید انگریزی نہیں جانتے تھے لیکن تقریریں لکھ کر انگریزی میں کرتے تھے اور وہ اس طرح کہ پہلے تقریر اردو میں لکھتے پھر اسے انگریزی میں ترجمہ کراتے اور پھر انگریزی عبارت کو سن کر اردو رسم الخط میں لکھتے اور کونسل میں اسے اس طرح پڑھتے کہ ان کی بات انگریز ممبروں تک آسانی سے پہنچ جاتی۔ اس طرح انھوں نے کئی تقریریں کیں۔ سرسید ہر کام کو لگن کے ساتھ محنت سے کرتے۔ کالج کے معاملات کو وہ ہر کام پر فوقیت دیتے۔ کونسل کے اجلاس کے لیے انھیں کلکتہ جانا پڑتا تھا جس سے کالج کے معاملات میں تاخیر ہوتی تھی۔ انھوں نے کونسل سے استعفا دے دیا اور جب لوکل گورنمنٹ نے اپنی کونسل کے لیے پھر منتخب کیا تو کچھ

عرصے بعد وہاں سے بھی مستعفی ہو گئے۔

۱۸۸۲ء میں ایجوکیشن کمیشن کے رکن مقرر ہوئے لیکن اختلاف کی وجہ سے علیحدہ ہو گئے اور لارڈ رپن نے سید محمود کو ان کی جگہ ممبر نامزد کر دیا۔ سر سید نے کمیشن کے سامنے شہادت دے کر اپنا نقطۂ نظر پیش کیا۔ ۱۸۸۳ء میں سر سید نے ''محمڈن سول سروس فنڈ ایسوسی ایشن'' قائم کی اور ۱۸۸۶ء میں ''محمڈن ایجوکیشنل کانفرس'' قائم کی جس کے مقاصد یہ تھے:

(۱) مسلمانوں میں مغربی تعلیم کو اعلیٰ درجے تک پہنچانے میں کوشش کرنا۔

(۲) مسلمانوں کی تعلیم کے لیے جو مدرسے مسلمانوں کی طرف سے قائم ہوں ان میں مذہبی تعلیم کے حالات دریافت کرنا۔

۱۸۸۶ء سے ۱۸۹۶ء تک باقاعدگی سے مختلف شہروں میں اس کے اجلاس ہوتے رہے۔ سر سید ان تھک محنت کرتے اور جلسے کی ساری کارروائی اور تجاویز کو کتابی صورت میں شائع کر کے ہر ممبر کو بھیجتے۔ اس سے ان کا مقصد یہ تھا کہ علی گڑھ کالج کے نمونے اور طریقۂ تعلیم پر سارے ملک میں لوگ ایسے ہی اسکول کالج قائم کریں تاکہ تعلیم عام ہو۔ علی گڑھ کالج اکیلا یہ کام نہیں کر سکتا۔ اسلامیہ اسکول اور کالجوں کا جو سلسلہ برصغیر پاک و ہند کے طول و عرض میں نظر آتا ہے، وہ سر سید کی اسی تحریک کا اثر تھا۔ کراچی کا ''سندھ مدرسۃ الاسلام'' بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی تھا جس میں قائداعظم نے اپنی ابتدائی تعلیم حاصل کی تھی۔ پنجاب، یوپی، بہار وغیرہ میں جو اسکول کھولے گئے ان پر سر سید کی تحریک کا واضح اثر تھا۔ مولانا حالی نے لکھا ہے کہ:

> ''پنجاب کے مسلمان سر سید کی منادی پر ایسے دوڑے جیسا پیاسا پانی پر دوڑتا ہے۔ انھوں نے صرف یہی نہیں کیا کہ مدرسۃ العلوم کو مالی مدد پہنچائی بلکہ سچ یہ ہے کہ سر سید اور ان کے کاموں کی کسی صوبے نے عام طور پر ایسی قدر نہیں کی جیسی پنجاب والوں نے کی۔ کالج میں انھوں نے ہر ایک صوبے سے زیادہ لڑکے تعلیم کے لیے بھیجے۔ ایجوکیشنل کانفرس کے ساتھ انھوں نے سب سے زیادہ دلچسپی ظاہر کی۔ سر سید کی ہر قسم کی اصلاحیں انھوں نے سب سے زیادہ قبول کیں اور قوم کی بھلائی کے کاموں میں سب سے بڑھ کر انھوں نے سر سید کی تقلید اختیار کی یہاں تک کہ ان کو زندہ دلانِ پنجاب کے الفاظ سے تعبیر کیا۔'' [۵۰]

۱۸۸۷ء میں لارڈ ڈفرن نے سر سید کو پبلک سروس کمیشن کا ممبر مقرر کیا جہاں انھوں نے، انگریزی نہ جاننے کے باوجود مفید بحثیں کیں اور حسب ضرورت اپنی رائے اور مشورے دیے۔

۱۸۸۵ء میں انڈین نیشنل کانگریس وجود میں آئی۔ سر سید نے دو سال تک ''کانگریس'' کی سرگرمیوں اور مطالبات کا بغور مطالعہ و تجزیہ کیا۔ مسلمان قوم ان کے سامنے تھی۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد مسلمانوں کی معاشی و سماجی حالت پست تر ہو گئی تھی۔ حکومتِ ہند ان پر اعتماد نہیں کرتی تھی۔ سر سید نے دلدل

میں پھنسی ہوئی اس شکست خوردہ قوم کو بڑی کوشش اور تدبیر سے باہر نکالا تھا اور وہ چاہتے تھے کہ جب تک جدید تعلیم سے لیس ہو کر مسلمان تیار نہ ہو جائیں ان کو کسی قسم کی احتجاجی سیاست یا شورش میں حصہ نہیں لینا چاہیے۔ اسی لیے انھوں نے انڈین نیشنل کانگریس کی مخالفت کی اور اس میں مسلمانون کی شرکت کو روکا۔ ۲۸ر دسمبر ۱۸۸۷ء کو لکھنؤ کے ایک پبلک جلسے میں جو تقریر سر سید نے کی تھی اس میں دلائل سے مسلمانوں کو سمجھایا تھا کہ وہ کہیں بھٹک کر دوبارہ احتجاج کی سیاست میں نہ پڑ جائیں۔ ایسی ہی ایک تقریر ۱۶ر مارچ ۱۸۸۸ء کو میرٹھ شہر کے ایک جلسۂ عام میں کی اور بتایا کہ

> ''ہم کو جو طریقہ اختیار کرنا چاہیے وہ یہ ہے کہ ہم اس پولیٹیکل شور وغل سے اپنے تئیں علیحدہ رکھیں اور ہم اپنے حال پر غور کریں اور دیکھیں کہ ہم علم میں کم ہیں۔ اعلیٰ درجہ کی تعلیم میں کم ہیں۔ دولت میں کم ہیں۔ پس ہم کو اپنی قوم کی تعلیم پر کوشش کرنی چاہیے۔'' [۵۱]

اور یہ بھی کہا کہ:

> ''جب تم پوری تعلیم پاؤ گے اور سچی تعلیم تمہارے دلوں میں بیٹھے گی تو خود تمہارے دل میں ان حقوق کا خیال پیدا ہوگا جو تم واجبی طور پر برٹش گورنمنٹ سے پا سکتے ہو اور اسی کا نتیجہ ہوگا کہ تم گورنمنٹ میں بھی معزز عہدے حاصل کرو گے اور اعلیٰ درجہ کی تجارت سے دولت حاصل کرو گے۔'' [۵۲]

حالیؔ نے لکھا ہے کہ ''سالِ گذشتہ جو افسوس ناک واقعات پونا میں گزرے اور جو عبرت انگیز نتیجے ان پر مترتب ہوئے ان کو دیکھ کر غالباً سب کی آنکھیں کھل گئی ہوں گی اور معلوم ہو گیا ہوگا کہ سر سید کی رائے اس باب میں کس قدر صائب تھی اور کانگریس سے علیحدہ رہنا ایک ایسی قوم کے لیے جیسے کہ مسلمان ہیں کس قدر ضروری تھا۔'' [۵۳]

۱۸۸۸ء میں سید احمد کو ''نائٹ کمانڈر طبقۂ اعلیٰ ستارۂ ہند'' دیا گیا۔ علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ کے ہال میں بڑا شان دار جلسہ ہوا جس میں یہ اعزاز دیا گیا اور سید احمد ''سر سید احمد'' ہو گئے اور وہ دن اور آج کا دن ''سر'' کے بغیر سید احمد کو پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ ''سر'' کا یہ خطاب شاید ہی کسی اور کے ساتھ اس طرح جزوِ نام بنا ہوگا۔ ۱۸۸۹ء میں سر سید احمد خاں کو اڈنبرا یونی ورسٹی نے ان کی تعلیمی، تصنیفی، علمی خدمات وغیرہ کے پیش نظر اعزازی ڈگری سے سرفراز کیا۔

۱۸۹۵ء کے آخر میں کالج میں غبن کا سانحہ پیش آیا۔ اس صدمے نے انھیں نڈھال کر دیا۔ شام بہاری لال جون ۱۸۸۳ء سے ہیڈ کلرک تھا اور سر سید کو اس پر اعتماد تھا۔ شام بہاری لال نے جعلی دستخطوں یا دھوکے سے سکریٹری سے دستخط کروا کر رقم نکالنی شروع کی اور اس طرح ایک لاکھ پانچ ہزار چار سو نو روپیہ غبن کر کے شراب نوشی اور عیاشی میں اُڑا دی۔ جب یہ راز فاش ہوا تو شام بہاری لال پر فالج کا دورہ پڑا۔ اسی

حالت میں وہ گرفتار ہوا اور اسی حالت میں حوالات میں کچھ کھا کر مر گیا۔ سرسید کو یہ صدمہ لے بیٹھا اور وہ اکثر بیمار رہنے لگے۔ اسی زمانے میں سرسید کے چہیتے قابل اور ذہین بیٹے سید محمود بیمار ہوئے جس نے ان کی طبیعت پر برا اثر ڈالا۔ وہ ان سب دکھوں کو برداشت تو ضرور کرتے رہے لیکن اندر سے وہ ٹوٹ گئے تھے۔ اکثر خاموش رہتے۔ بات کا جواب ہاں نا میں دیتے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ایک دن سید زین العابدین خاں نے پوچھا کہ آپ ہر وقت خاموش کیوں رہتے ہیں۔ سرسید نے کہا کہ اب وہ وقت قریب ہے کہ ہمیشہ چپ رہنا ہوگا۔ اس لیے خاموش رہنے کی عادت ڈالتا ہوں۔" [۵۴] اس زمانے میں بھی وہ کالج کا کام پوری طرح کرتے رہے۔ بہت سے مضامین لکھے۔ اردو زبان اور فارسی رسم الخط کے خلاف اسی زمانے میں جب تیسری بار تنازع کھڑا ہوا تو انھوں نے مرنے سے آٹھ دس دن پہلے ایک مضمون میں اپنا نقطۂ نظر واضح کیا اور الہ آباد کی حمایتِ اردو زبان کمیٹی سے مراسلت بھی کی۔ حضور اکرم ﷺ کی ازدواج پر ایک عیسائی رسالے کے جواب میں رسالہ لکھنے کی تیاری میں مفصل تمہید لکھی۔ ابھی وہ لکھ ہی رہے تھے کہ پیشاب کے بند ہونے کی بیماری میں مبتلا ہو گئے۔ ڈاکٹروں کی کوئی تدبیر کارگر نہ ہوئی۔ ۲۷؍ مارچ ۱۸۹۸ء کو شدید دردِ سر کی شکایت پیدا ہوئی۔ پیشاب کا زہر خون میں شامل ہونے کی وجہ سے حالت اور خراب ہو گئی۔ شام کو شدید لرزہ کے ساتھ بخار چڑھ گیا۔ قرانِ مجید کی دو آیتیں ان کی زبان پر تھیں جنھیں حالتِ بیماری میں وہ اکثر پڑھتے تھے۔ وفات سے دس بارہ روز پہلے وہ سید محمود کی کوٹھی سے حاجی اسمٰعیل خاں کی کوٹھی میں منتقل ہو گئے تھے، وہیں ۲۷؍ مارچ ۱۸۹۸ء کو رات کے دس بجے وفات پائی۔ دوسرے دن ساڑھے پانچ بجے شام جنازہ اٹھا اور دار العلوم کی مسجد کے شمالی گوشے کے احاطہ میں دفن ہوئے۔ اخبارات میں متعدد تاریخیں شائع ہوئیں۔ انگلستان و ہندوستان کے اخباروں نے نمایاں طور پر اس خبر کو شائع کیا اور تعزیتی شذرات لکھے۔ ٹائمز اوف لندن نے لکھا "کسی شخص نے ہندوستان کے مسلمانوں کے بیدار کرنے اور ان کو اپنے تنزل اور خاص کر تعلیم کے ضروری معاملہ کا خیال دلوانے میں ان کے کام کا دسواں حصہ بھی نہیں کیا۔ فی الحقیقت جب اس معاملہ میں ان کی عمر بھر کی لگاتار کوششوں اور تعجب انگیز کامیابیوں کو دیکھا جاتا ہے تو مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کو ہندوستان کے مسلمانوں میں تعلیم کا پیغمبر کہا جائے۔" [۵۵] حالؔی نے تعزیتی شذرات کی تفصیل بھی "حیاتِ جاوید" میں دی ہے اور لکھا ہے کہ وہ جس قدر مرثیے، اردو فارسی اور انگریزی میں لکھے گئے ہیں ظاہرا واقعۂ کربلا کے بعد کسی شخص کی موت پر نہ لکھے گئے ہوں گے۔" [۵۶] سرسید کا جب انتقال ہوا تو محسن الملک نے ان کے ملازم عظیم کو پچاس روپے دیے جن سے ان کی تجہیز و تکفین ہوئی اور کہا کہ "یہ سید صاحب کا آخری چندہ ہے۔ پھر کب مانگنے آئیں گے۔" [۵۷]

پہلے بڑا آدمی، آج کی طرح، دولت سے نہیں بلکہ اپنے کارناموں سے بڑا آدمی بنتا اور کہلاتا تھا۔ سرسید احمد خان اپنے عظیم کارناموں سے آج بھی زندہ ہیں اور کل بھی زندہ رہیں گے۔ وہ ہماری تاریخ کے مرکزی کردار کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کی "فکر" آج بھی ہماری راہ نمائی کر رہی ہے۔

(۴)

شخصیت و مزاج:

سرسید احمد خان ان عظیم ہستیوں میں سے ایک اور منفرد ہیں جن کی ذات میں، صدیوں کے دامن پر پھیلے ہوئے رجحانات، ایک مرکز پر آ کر نیا موڑ لیتے ہیں اور اسی لیے یہ ہستی ایک زمانے یا کسی ایک دور کی نمائندہ و ترجمان ہی نہیں ہوتی بلکہ ساری تاریخ اور تمام روایت کی نمائندگی کرتی ہے۔ ایسے میں ان کی شخصیت و اسلوبِ حیات کو سمجھنے کے لیے انسانی و قومی تاریخ کا شعور ضروری ہو جاتا ہے۔

سرسید مسلمان تھے اور اسلام کو جو معنی انھوں نے دیے اس کو سمجھنے کے لیے، آنحضرت ﷺ سے لے کر ان کے اپنے دور تک کی تمام، اسلامی تاریخ کا احساس ضروری ہے۔ پھر وہ ہندوستانی تھے اور ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد سے لے کر ۱۸۵۷ء تک کی ان تمام خصوصیات کے حامل تھے جو ہندوستانی مسلمانوں سے وابستہ کی جاتی ہیں۔ جنگِ پلاسی (۱۷۵۷ء) سے ہندوستان میں انگریزی اقتدار مسلسل بڑھ رہا تھا اور سرسید احمد خاں کا خاندان ایک طرف انگریزوں سے اور دوسری طرف زوال پذیر مغلیہ دربار سے بھی وابستہ تھا۔ لہٰذا ان کی شخصیت کی اکائی کو سمجھنے کے لیے ان کی دو متضاد اور ایک دوسرے سے متصادم رجحان کا ادراک بھی ضروری ہے۔ انگریزی حکومت سے وابستہ ہونے کے باعث وہ انگریزی روایات سے بھی متاثر ہوئے اور انگریزی نقطۂ نظر اپنانے سے وہ عہدِ وکٹوریا کے انگریز مفکرین کے زیرِ اثر بھی آئے، اس لیے انگریزی فکر و ادب کی روایات سے وابستگی کا اندازہ لگانا بھی ضروری ہے۔ بظاہر تو وہ اس زمانے کے فرد ہیں جیسے ذوق، مومن اور داغ و امیر مینائی ہیں لیکن جب کہ یہ لوگ اپنے ادب و روایت کے خول میں بیٹھے ہوئے زندگی کے جدید پہلوؤں سے بے خبر و بے بہرہ ہیں، سرسید ہر مخالف رجحان کا مقابلہ کرتے ہیں اور اس کو اپنے موافق موڑنے کے لیے جدوجہد اور قوم کو ایک راہ پر لگانے کے لیے فکری و عملی کوشش کرتے ہیں۔ یاد رہے کہ سرسید اپنے دور کے فرد ضرور ہیں لیکن ساتھ ساتھ وہ خود اپنا دور پیدا کرنے اور بنانے والے بھی ہیں اور یہی وجہ ہے کہ ان کی انفرادیت اور ان کا دور اس طرح ہم کنار ہیں کہ دونوں کو الگ الگ نہیں کیا جا سکتا۔ سرسید کے مطالعے کے لیے مناسب یہ ہے کہ مذہب، سیاست، تعلیم، اخلاق و ادب وغیرہ کے عنوان قائم کر کے تمام روایات، ان کے عہد کے تقاضوں، ان کی انفرادی جہت، ان کے زاویۂ نظر، ان کے افکار و عمل کا جائزہ لیا جائے اور ان کی مضمون نگاری، طرزِ ادا اور اسلوب بیان کا بھی تجزیہ کیا جائے۔

ان کی ہستی اور کارہائے نمایاں کا جائزہ لینے سے پہلے یہ بات طے شدہ ہے کہ وہ غیر معمولی انسان تھے۔ ہم انھیں غیر معمولی و استثنائی انسان چار وجوہ کی بنا پر کہتے ہیں:

(۱)　سر سید نیک نیت، سچے انسان اور اعلیٰ کردار کے مالک تھے۔ دنیا کے زیادہ تر لوگ ڈھل مل یقین ہوتے ہیں یا پھر کسی نفسیاتی برائی کو اپنے اندر پختہ کر کے اسی کے ہو کر رہ جاتے ہیں۔ سر سید اپنے خاندان کے اثر سے ان دونوں دائروں سے الگ رہ کر سیدھی راہ پر چلتے ہیں۔ اس سلسلے میں اپنی والدہ ماجدہ کی تربیت اور ان کے گہرے اثر کو خود انھوں نے اور حالؔی نے بھی بڑی اہمیت دی ہے۔ سر سید نے لکھا ہے کہ ''اگر لوگ ان کی باتوں پر غور کریں تو سمجھ سکتے ہیں کہ میری والدہ کیسی عالی خیال اور نیک صفات اور عمدہ اخلاق، دانش مند اور دور اندیش، فرشتہ صفت بی بی تھیں اور ایسی ماں کا ایک بیٹے پر، جس کی اس نے تربیت کی ہو، کیا اثر پڑتا ہے۔'' [۵۸] ان کی والدہ نے سچائی و دیانت، عجز و انکسار، محنت و عمل، انسانی ہمدردی اور خدمتِ خلق کی وہ قدریں ان کے اندر پیدا کیں جو ہمیشہ ان کے ساتھ رہیں۔ وہ زمانے کی روش سے نوجوانی میں بے راہ روی کا شکار بھی ہوئے لیکن جلد ہی سنبھل گئے۔ دیانت داری کی راہ انھوں نے کبھی نہیں چھوڑی۔ بادشاہِ وقت اکبر شاہ ثانی کے دربار میں دیر سے پہنچے اور بادشاہ نے کمال عنایت سے ان کے ''دونوں ہاتھ پکڑ کر فرمایا کہ دیر کیوں کی؟ حاضرین نے کہا عرض کرو کہ تقصیر ہوئی مگر میں چپکا کھڑا رہا۔ جب حضور نے دوبارہ پوچھا تو میں نے عرض کیا کہ سو گیا تھا۔ بادشاہ مسکرائے اور فرمایا بہت سویرے اٹھا کرو اور ہاتھ چھوڑ دیے۔'' [۵۹] اس وقت سر سید کی عمر آٹھ نو برس کی تھی۔

(۲)　وہ پیدائشی ذہین انسان تھے۔ عام طور پر ایمان دار لوگوں کا ذہین ہونا لازمی نہیں ہوتا اور ذہانت زیادہ تر لوگوں کو ایمان داری سے ہٹا کر مفاد پرستی کی طرف لے جاتی ہے۔ سر سید کے ساتھ ایسا نہیں ہوا کیوں کہ ایمانداری کی صفت ان کی گھٹی میں پڑی ہوئی اور مستحکم تھی۔ ذہانت نے انھیں علم کی طرف لگایا اور تحقیق کا مادہ پیدا کیا۔ انھوں نے اپنی تصنیفی زندگی کا آغاز ایک محقق کی حیثیت سے کیا۔ ''آثار الصنادید'' ان کی تحقیقی کاوشوں کی زندہ مثال ہے۔ یہی کاوش ان کی تمام تحریروں سے عیاں ہے۔ اس رجحان نے، ایمان داری و دیانت سے مل کر، ان کی تمام تحقیقات اور آرا کو وقعت اور دائمی اہمیت دی۔ وہ جدید انداز کے تعلیم یافتہ نہیں تھے مگر جدید و قدیم علوم میں وہ کسی سے پیچھے نہیں تھے۔ ان کی تحریروں کو دیکھیے تو وہ صحیح معنی میں عالم دکھائی دیتے ہیں اور انفرادی نتائج نکالنے میں بھی فرد ہیں۔ ان کی ذات میں ذہانت و کردار کا وہ امتزاج نظر آتا ہے جو کہیں صدیوں میں جا کر کسی ایک انسان کو حاصل ہوتا ہے۔

(۳)　وہ واقعیت پسند (Realist) تھے اور اسی لیے ان کا کردار بھی فعال و باعمل تھا۔ وہ حالات و واقعات سے فرار اختیار نہیں کرتے بلکہ اُن سے، حقیقت پسندی کے ساتھ، مفید سمجھوتا کرتے جاتے ہیں۔ انگریزوں کی طرف داری، اطاعت شعاری اور سیاست میں ان کے مختلف اقدام ان کی واقعیت پسندی کی دلیل ہیں۔ قوم کی بھلائی و ہمدردی، اس کی فلاح و ترقی کا مقصد ہمیشہ ان کے سامنے رہا۔ انھوں نے اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے ذرائع تو بدلے اور ان بدلتے ذرائع کی بنا پر انھوں نے کئی پہلی باتیں ترک کر دیں

مثلاً مدرسۃ العلوم علی گڑھ کو ترقی دینے کے لیے ''تہذیب الاخلاق'' کو اس لیے بند کر دیا کہ اس کے خیالات پرانے لوگوں کو پسند نہیں تھے اور یہی پرانے لوگ ''مدرسۃ العلوم'' کے لیے مفید تھے۔ یہاں وہ اپنے اصولوں کو ترک نہیں کرتے بلکہ صلح حدیبیہ کی طرح کا سمجھوتا کر کے اس مرکز کو مستحکم کر دیتے ہیں جو ان کے مقاصدِ حیات کا نچوڑ تھا۔ سرسید کی ساری زندگی کو دیکھیے تو وہ ایک ارتقا کرتی ہوئی ہستی نظر آتے ہیں اور اسی لیے وہ ایک تہ دار کردار کے مالک ہیں جس سے نکلنے والی مقصد و دیانت کی روشنی اندھیرے کو دور کر رہی ہے۔

(۴) اسی مقصد و دیانت سے وہ قوت پیدا ہوئی جس سے ہر طرف سے ہونے والے اعتراضات اور سازشوں کا وہ ساری عمر مقابلہ کرتے رہے۔ ''جس بات کو انھوں نے اپنے نزدیک بہتر سمجھا کسی کی مخالفت کے خوف سے اس کو ترک نہیں کیا۔ جیسا سمجھا ویسا ہی کیا اور وہی کیا۔''[۶۰] لارڈ ڈفرن نے ہندوستانیوں کے یورپین لباس پر کھلے عام اعتراض کیا تو سرسید نے فوراً اخبار میں اس کا کھل کر مدلل جواب لکھا۔ ''اسبابِ بغاوتِ ہند'' میں سچائی اور دیانت کے ساتھ، انگریزوں کی ناراضی و خفگی سے بے پروا ہو کر، ان وجوہ کو پیش کیا جو ''بغاوت'' (۱۸۵۷ء) کا اصل سبب تھیں۔ عرض داشت بخدمتِ اہلِ وطن میں لکھا کہ ''جو میرا گناہ ہے وہ بجز اپنے ہم وطنوں کی عموماً اور اسلام کی خصوصاً خیر خواہی کے سوا کچھ نہیں...... خدا نے مجھ کو اپنے ارادے پر مستحکم رکھا...... عام بھلائی کے جوش نے کسی دوسری چیز کے سمانے کی دل میں جگہ نہیں چھوڑی۔''[۶۱] سرسید نے کہا کہ ''میں ہندوستان میں انگلش گورنمنٹ کا استحکام کچھ انگریزوں کی محبت اور ان کی ہوا خواہی کی نظر سے نہیں چاہتا بلکہ صرف اس لیے چاہتا ہوں کہ ہندوستان کے مسلمانوں کی خیر اس کے استحکام میں سمجھتا ہوں اور میرے نزدیک اگر وہ اپنی حالت سے نکل سکتے ہیں تو انگلش گورنمنٹ ہی کی بدولت نکل سکتے ہیں۔''[۶۲]

سرسید راست باز انسان تھے۔ ''انھوں نے اپنی راست بازی، اپنی طبیعت و جبلت کے باعث دنیا زمانے کو اپنا مخالف بنایا مگر جس بات کو سچ جانا اس کے کہنے میں کبھی تامل نہیں کیا۔'' اور اپنے ضمیر کے خلاف کوئی کام نہیں کیا۔''[۶۳] ایک اخبار میں چند خطوط ایک عورت کے نام سے چھپے تو سرسید نے ایڈیٹر کو لکھا: ''کیا آپ کو یقینِ دلی ہے کہ وہ خط درحقیقت کسی عورت کے لکھے ہوئے ہیں۔ اگر ایسا یقین نہیں ہے تو کیا یہ ضمیر کے برخلاف نہیں ہے کہ جس کو تم صحیح نہیں سمجھتے، اس کو بطور سچ کے ظاہر کرو۔''[۶۴] دربار رام پور کا قرینہ یہ تھا کہ نواب خود پلنگڑی پر بیٹھے رہتے اور جو شخص ملنے جاتا وہ جوتا اتار کر دوزانو فرش پر بیٹھتا۔ سرسید اس وقت تک نہیں گئے، حالاں کہ ''مدرسۃ العلوم'' کو چندے کی بہت ضرورت تھی، جب تک انھیں کرسی پر بیٹھنے اور جوتا پہنے رہنے کی اجازت حاصل نہیں ہوگئی۔''[۶۵] ان باتوں کے علاوہ محسن الملک کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''آپ کو خوب معلوم ہے کہ میں اپنے کانشنس اور ایمان پر کام کرتا ہوں اور کچھ پرواہ نہیں کرتا کہ کوئی کیا کہتا ہے۔''[۶۶] محنت و جفاکشی ان کی زندگی میں ہر لمحہ نظر آتی ہے۔ سرسید کی دن رات کی سرگرمیوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ایک دھن تھی جو ان پر سوار تھی۔ ایک لگن تھی جس سے ان کے اندر مقصدِ حیات کی آگ سلگتی

رہتی تھی۔ جہاں جاتے کام میں لگے رہتے۔ لندن گئے تو وہاں ان کی سرگرمیوں کو دیکھیے تو کام اور کام کے علاوہ کوئی دوسری بات دیکھنے میں نہیں آتی۔ یہاں بیٹھ کر انھوں نے آئندہ کا لائحہ عمل طے کیا اور مسلمانوں کی قسمت بدلنے کے لیے خود کو علم و فکر کے زیور سے آراستہ کیا۔ کیمرج یونیورسٹی کو تفصیل سے دیکھا اور اس کے بارے میں وہ ساری معلومات حاصل کیں جو ان کے خواب کی تعبیر کے لیے ضروری تھیں۔ مسلمانوں کی اصلاحِ احوال کے لیے ''تہذیب الاخلاق'' کی لوح لندن ہی سے تیار کروا کر ساتھ لائے اور ساتھ ہی وہ اشتہار بھی وہیں سے چھپوا کر ساتھ لائے جس میں جدید تعلیم کے لیے ''مدرسۃ العلوم'' کا خواب موجود تھا۔ اپنے مقصدِ حیات کے تعلق سے وہ فروعی باتوں میں الجھنے سے دور ہی رہتے تھے۔ منشی سراج الدین نے پوچھا کہ گھر میں تصویر رکھنا جائز ہے یا نہیں تو انھیں لکھا کہ ''ان چیزوں کو موجودہ حالت میں بحث میں لانا مسلمانوں کی ترقی میں ہرج ڈالنا اور ان کو متوحش اور زیادہ متنفر کرنا ہے۔ یہ امور نہایت جزئیات ہیں جن کی بحث سے ترقی تعلیم اور ترقی تہذیب میں ہرج پڑے گا...... تصاویر کا رواج خود ہوتا جاتا ہے پس جو بَیل کہ چل رہا ہے اس کو آر مارنے کی کچھ ضرورت نہیں ہے۔'' [۶۷] سرسید میں وہ ساری خوبیاں موجود تھیں جو ایک سچے، ذہین، دیانت دار اور باعمل انسان میں ہوتی ہیں۔ انھوں نے فکر کو عمل سے ملا کر ایک کر دیا تھا اور اسی وحدت سے ان کی شخصیت کا سورج طلوع ہوتا ہے۔ کام کرتے تو دھیان سے کرتے اور پھر خبر نہ رہتی کہ کتنے لوگ ان کے کمرے میں بیٹھے ہیں۔ حاضرین کی بھیڑ میں بھی ان کے خیالات منتشر نہیں ہوتے تھے اور دل جمعی سے تصنیف و تالیف کے کام میں لگے رہتے۔ وہ جو کچھ کہتے اسے خود بھی کرتے۔ جب کسی نے سرسید کو لکھا کہ کاش ہم بھی سرسید کو، اہلِ کتاب کے ساتھ، کھاتا ہوا دیکھیں تو انھوں نے جواباً لکھا کہ ''نہایت کمینہ وہ آدمی ہے جو کہتا کچھ ہو اور کرتا کچھ ہو اور اس سے بھی زیادہ کمینہ وہ ہے جو شریعت کے حکم سے واقف ہو اور پھر رسم و رواج کی شرم سے یا لوگوں کے لعن طعن کے ڈر سے اس کے کرنے میں تامل کرے۔'' [۶۸]

سرسید نے رسم و رواج کو چھوڑ دیا تھا۔ ان باتوں پر بھی ان کی والدہ کا اثر گہرا تھا۔ اپنے بیٹے، ہائی کورٹ کے جج سید محمود کا نکاح ایسی خاموشی سے کر دیا کہ چند دوستوں اور عزیزوں کے سوا کسی کو پتا تک نہ چلا اور اس فضول خرچی سے جو کچھ بچا ایک مناسب رقم ''مدرسۃ العلوم'' کو بھجوا دی۔ اسی طرح سر راس مسعود کی بسم اللہ میں کسی عزیز و اقارب، دوست احباب کو علی گڑھ نہیں بلایا اور جب ایجوکیشنل کانفرس کا جلسہ ختم ہوا تو اس قومی مجمع میں بسم اللہ پڑھی گئی اور معمولی شیرینی تقسیم کر کے پانچ سو روپے ''مدرسۃ العلوم'' کی نذر کر دیے۔

سرسید مصلحِ قوم تھے اور اپنی قوم کے ہر فعل اور ہر شعبۂ زندگی کو اصلاح کی نظر سے دیکھتے تھے اور اسی لیے مذہب اخلاق، تعلیم، سیاست اور ادبیات و تاریخ سے ان کا ہمیشہ تعلق رہا۔ جس شعبۂ زندگی میں انھوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا اس میں اصلاح کا پہلو موجود تھا۔ اسی راستے سے انھوں نے تبدیلی کے عمل کو اُبھارا اور اپنی قوتِ عمل سے اسے عام کیا۔ قوم ان کی تحریریں اور ان کے عمل کو دیکھ کر مخالف ہوئی اور انھیں ''نیچری''

کا خطاب دے کر لعن طعن کی بارش کر دی لیکن وہ انھیں اسی حالت میں سمجھاتے رہے کہ وہ ہی دراصل ان کے دوست ہیں۔ بہرحال آج ان کی شخصیت کو دیکھیے تو وہ ہندوستان کے انگریزی دور میں نشاۃ الثانیہ کے بانی ٹھہرتے ہیں۔ نئی روشنی جو اب تک دبی دبی سی آ رہی تھی ان کے فکر و عمل کے ساتھ تیز ہو جاتی ہے۔ اس روشنی کو ایک مرکز پر لا کر عام کرنے والے سرسید ہی ہیں۔

ان کی تحریروں کا آج مطالعہ کیجیے تو وہ نئی روش کے حامی اور پرانے طاعون زدہ رسم و رواج کے دشمن نظر آتے ہیں۔ یہی نئی روشنی ان کی شخصیت کا اصل روپ ہے۔ وہ ضروری پرانی روش کو ترک نہیں کرتے بلکہ اسے نئی روشنی میں رکھ کر دکھاتے ہیں مثلاً وہ اسلام کو ترک نہیں کرتے بلکہ نئی روشنی کی شعاعیں ڈال کر یہ دکھاتے ہیں کہ اصل اسلام سے کتنی آلائشیں وابستہ ہو گئی ہیں جنھوں نے اسلام کی روح کو مسخ کر دیا ہے اور اس طرح بھی وہ مسلمانوں کی نشاۃ الثانیہ کا باعث ہوتے ہیں۔ ان سے متاثر ہونے والے دوسرے دانشور جیسے حالی، شبلی، نذیر احمد، امیر علی، محسن الملک، چراغ علی وغیرہ اپنے اپنے طور پر ہندوستانی مسلمانوں کو بیدار کر کے ان میں شعور کا چراغ روشن کرتے ہیں۔ سرسید نے روشن ضمیری کے جس چراغ کو روشن کیا تھا اس سے آج تک چراغ سے چراغ جلتا چلا آ رہا ہے۔

سرسید کی شخصیت کو اگر ان کے اپنے دور کے تناظر میں رکھ کر دیکھیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد ایک شکست خوردہ قوم ان کے سامنے تھی جس کی ہمت پست اور مقصد حیات نامعمول تھا۔ یہ وہ قوم تھی جو منجمد روایت کے حصار میں گھری ہوئی تھی اور جس نے پرانے ہتھیاروں اور غیر منظم طریقوں سے ۱۸۵۷ء کی جنگ جیتنے کے خواب دیکھے تھے۔ یہ وہ قوم تھی جو عظمت رفتہ کے احساس پر زندہ تھی اور حال و مستقبل دونوں سے بے نیاز تھی۔ قوم کے برخلاف ہندی مسلمان کے مذہب کی موجود صورت اور جدید دور کی سائنسی یورش سے پیدا ہونے والی صورت بھی سرسید کے سامنے تھی جس سے بڑے اور نئے مسائل پیدا ہو رہے تھے۔ اسی صورتِ حال کو دیکھ کر اجتہاد اور فکرِ نو کی تلاش، عقل، افادیت اور دوسرے مغربی تصورات بھی ان کے ذہن میں پیدا ہو رہے تھے۔ ایسے میں ان کے لیے ضروری تھا کہ وہ مذہبی مسائل پر لکھیں، قرآن مجید کی تفسیر کریں تا کہ اس منجمد فضا کو توڑ کر مسلمانوں کو اس دلدل سے نکال سکیں جس میں وہ مادی، معاشی، فکری، تعلیمی اور مذہبی سطح پر پھنسے ہوئے تھے۔ یہ کام جذباتی سطح پر سرگرمِ عمل ہونے یا جنگ کرنے سے نہیں ہو سکتا تھا جس کا نتیجہ وہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ بغاوت میں دیکھ چکے تھے۔ ان سب حالات کے پیش نظر سرسید نے انگریز حکومت سے وفاداری و اطاعت شعاری پر زور دیا۔ قوم کو نئی تعلیم حاصل کرنے کی ترغیب دی۔ جدید خیالات سے روشناس کرانے کے لیے قلم اُٹھایا اور ایسے ہی طرح طرح کے جتن کیے۔ کفر کے فتووں وارتداد و الحاد کی گالیوں کو خندہ پیشانی سے برداشت کیا۔ سرسید جانتے تھے کہ مسلمانوں کو مغرب کے جدید خیالات سے روشناس کرانے کی فوری ضرورت ہے۔ اسی لیے انھوں نے مسائلِ زندگی کے ہر اُس پہلو پر توجہ دی جس سے

فکر پر جمی ہوئی برف پگھل سکے۔ وہ اچھی طرح جانتے تھے کہ مذہبِ اسلام مسلمانوں کی زندگی میں نئی نئی صورتیں بنا کر ان کی زندگی کے ساتھ گندھا ہوا ہے اور انھیں حیاتِ نو دینے کے لیے مذہبی موضوعات کو اُٹھانا ضروری ہے۔ ان کے سامنے ساری دنیا کے نہیں صرف ہندوستان کے مسلمان تھے اسی لیے وہ جمال الدین افغانی کی ''بین اسلامیت'' (پین اسلامزم) کو اپنے دور کے ہندی مسلمانوں کے لیے مفید نہیں سمجھتے تھے۔ انڈین نیشنل کانگریس کی مخالفت بھی اسی لیے کی تھی کہ اپنے مطالبات و حقوق کے لیے وہ ہر قسم کی شورش کو اپنی شکست خوردہ قوم کے لیے نقصان دہ سمجھتے تھے۔ ہندی اردو کے تنازع میں بھی وہ مسلمانوں کے تعلق سے، اردو و فارسی رسم الخط کے حامی تھے۔ ساتھ ہی ہندو مسلمانوں کے درمیان بڑھتی ہوئی خلیج بھی انھیں صاف نظر آ رہی تھی۔ ۱۸۶۸ء میں انھوں نے سوچ سمجھ کر مغربی طرزِ زندگی کو اپنا لیا اور اپنی تحریروں اور خاص طور پر ''تفسیر القرآن'' میں سائنس، عقل اور نیچر کے زاویۂ نگاہ سے تفسیر لکھی۔ ۱۸۶۹ء میں انھوں نے سفرِ لندن اختیار کیا اور ۱۸۷۰ء میں واپس آ کر ابنِ مسکویہ کے مشہور اخلاقی مقالے کے نام پر ''تہذیب الاخلاق'' جاری کیا جس نے نئے خیالات کو پھیلانے اور عام کرنے میں اہم خدمت انجام دی۔ یہ ان کی شخصیت، ایمان اور مقصدِ حیات کی لگن تھی کہ زندگی کے کسی لمحے میں بھی ان کے پاؤں نہیں ڈگمگائے اور وہ ثابت قدمی سے اپنا کام کرتے رہے۔ مذہبِ اسلام کے تعلق سے ان کا نقطۂ نظر اب تک کے سارے زاویوں سے مختلف تھا اور انھیں اپنے نقطۂ نظر پر پورا یقین تھا۔ محسن الملک کے نام لندن سے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''مگر مجھ کو کب تک بچاؤ گے۔ میں ہدفِ تیر ہائے ملامت ہو گیا ہوں اور روز بروز ہوتا جاؤں گا۔ شاید بعد میرے کوئی زمانہ آوے جب لوگ میری دل سوزی کی قدر کریں۔'' [۶۹]

سرسید ایک علوی انسان تھے۔ وہ اپنے نصب العین پر زندگی بھر جمے رہے۔ اس کو حاصل کرنے کا ہر جائز ذریعہ استعمال کیا۔ مخالفوں کا دلیری سے مقابلہ کیا اور وہ اس لیے بھی کہ انھیں اپنے صحیح ہونے پر کامل یقین تھا۔ تساہل اور کاہلی ان کی فطرت میں نہیں تھی۔ مکر و ریاکاری سے وہ دور تھے۔ وہ اپنے خیالات کو چھپاتے نہیں تھے اور سچی بات کہہ دینے سے جو نقصان ہوتا ہے، کبھی اس کا بھی خیال نہیں کیا۔ ذاتی صفات کے علاوہ سماجی نیکیاں بھی ان کی ذات و سیرت میں موجود تھیں۔ وہ بڑے فیاض اور سیر چشم تھے۔ وہ ہر شخص کی دل کھول کر مدد کرتے اور ہمیشہ تنگ دست رہتے۔ جب انگریزوں نے ایک علاقہ بطور جاگیر، جس کی سالانہ آمدنی ایک لاکھ روپے سے زیادہ تھی دینا چاہا، تو انھوں نے فوراً انکار کر دیا۔ کالج کے سلسلے میں اپنا سارا سرمایہ ختم کر دیا اور اس کے لیے ہر جائز طریقے سے روپیہ فراہم کرنے کی کوشش کی اور اس آمدنی میں سے کبھی ایک پیسہ اپنی طرف نہیں کیا۔ وہ کم آمیز اور دیر آشنا تھے۔ جس سے دوستی ہوتی تو اسے پوری طرح نبھاتے۔ عام انسانی ہمدردی میں بھی وہ پیش پیش تھے۔ ان میں اچھے خیالات اور اچھی باتوں کو قبول کرنے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ والدہ کے مثبت اثرات نے ان کی شخصیت کو وہ بنایا جو ہمیں ان کی فکر اور ان کے عمل میں نظر آتی ہے۔ اپنے ملازم سے

معافی مانگنے کا واقعہ ان کی شخصیت کی ٹیڑھ کو سیدھا کرنے کی نمایاں مثال ہے۔ انھوں نے ساری عمر اپنے ماتحتوں سے مہربانی کا سلوک کیا۔ انگریز کی حمایت وطرف داری کسی پٹھو پن کی وجہ سے نہیں کی بلکہ بدلے ہوئے منظر پر غور وفکر کر کے وہ اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ ان حالات میں یہی کامیابی اور مسلمانوں کی ترقی کا راستہ ہے۔ چوں کہ یہ فیصلہ عقل وشعور کے ساتھ کیا گیا تھا وہ اس پر اعتماد کے ساتھ قائم رہے۔ انگریزوں کو بھی ان کے کردار وسیرت کی بلندی اور ان کے خلوص پر پورا اعتماد تھا۔ اسبابِ بغاوتِ ہند، اس کی بہترین مثال ہے جس سے نہ صرف انگریزوں نے اپنی نئی حکمت عملی وضع کی بلکہ انڈین نیشنل کانگریس نے بھی ان نکات پر اپنی حکمت عملی قائم کی۔ خودداری کو انھوں نے کبھی ہاتھ سے نہیں جانے دیا۔ علی گڑھ کے طلبہ کو بھی انھوں نے خود داری کا درس دیا۔ انھوں نے اجتہاد کا راستہ کھولا اور نئی تعلیم اور نئی تہذیب کی طرف متوجہ کر کے عملی اخلاق پر زور دیا۔ صحیح راہ کا ان کی فکر میں پورا تصور موجود تھا اور اس پر مسلمانوں کو لانا ان کا مقصدِ حیات تھا۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ پیدا ہی مصلح ہوئے تھے اور وہ زندگی بھر اسی راستے پر چلتے رہے۔ ان کی مصلحانہ ہستی ہی ان کی تحریروں کو پُر اثر بناتی ہے۔

آیئے لگے ہاتھ پہلے سرسید احمد خاں کی تصانیف وتالیفات، تراجم وتداوین سے بھی متعارف ہوتے چلیں تا کہ بحثیت مصنف، محقق، مورخ، مترجم، ادیب اور صحافی بھی ان کی خدمات کا جائزہ لیا جا سکے۔

تصانیف وتالیفات:

(۱) جامِ جم (فارسی): امیر تیمور سے بہادر شاہ ظفر تک، سترہ عنوانات کے تحت، ۴۳ بادشاہوں کا مختصر حال وتعارف درج کیا ہے۔ ۱۸۴۰ء میں شائع ہوئی۔

(۲) قواعدِ صرف ونحو زبانِ اردو: سرسید نے ''اہالیانِ سرکار کمپنی'' کی فرمائش پر اردو زبان کی قواعدِ صرف ونحو لکھی تھی جس کا ایک مخطوطہ مرقومہ ۱۲۵۶ھ/ ۱۸۴۰ء مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے ذخیرۂ مولوی بشیر الدین میں محفوظ ہے۔ اس مخطوطے کو سب سے پہلے پروفیسر عبدالغفار شکیل نے نقل ومرتب کر کے رسالہ ''فکر ونظر'' علی گڑھ ۱۹۷۱ء میں شائع کیا۔ یہی اشاعت انجمن ترقی اردو پاکستان کے رسالے ''اردو'' اپریل تا جون ۱۹۸۳ء میں اور پھر الگ کتابی صورت میں بھی شائع ہوئی۔ اس اشاعت میں چونکہ غلطیاں بہت رہ گئی تھیں اس لیے اسے روک دیا گیا اور دوبارہ کمپوز کر کے ۱۹۸۷ء میں دوبارہ اسے شائع کیا۔ کمال کی بات یہ ہے کہ اس بار بھی اس میں کثرت سے غلطیاں باقی رہ گئیں۔ اس کے بعد علی گڑھ کے مخطوطے کے متن کو بنیاد بنا کر ڈاکٹر ابوسلمان شاہ جہاں پوری نے ۱۹۹۰ء میں اسے از سرِ نو مرتب اور ''ادارۂ تصنیف وتحقیق پاکستان کراچی سے شائع کیا اور کوشش کی کہ متن اصل کے مطابق اور غلطیوں سے پاک ہو۔ اس میں ابوسلمان شاہ جہاں پوری کامیاب ہیں۔

سرسید کو اردو زبان کی قواعد اور لغت سے ہمیشہ دلچسپی رہی جس کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے

کہ وہ ایک ''اردو لغت'' بھی مرتب کرنا چاہتے تھے جس کے نمونے کے چار صفحے ''علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ'' میں شائع بھی ہوئے تھے اور سر سید احمد نے گارسیں دتاسی کو بھی بھیجے تھے۔ ''آثار الصنادید'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں بھی ان کا مضمون ''زبان کا بیان'' کے عنوان سے شامل ہے [۷۰] اور نظر ثانی شدہ دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں بھی ان کا مضمون ''اردو زبان کے بیان میں'' شامل ہے۔ [۷۱] ''تہذیب الاخلاق'' رمضان ۱۲۹۱ھ کے شمارے میں ''علامات قرآت'' کے نام سے جو مضمون شامل ہے اس سے بھی ''قواعد'' سے ان کی دلچسپی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

(۳) ''انتخاب الاخوین'' (اردو)۔ ''قوانین دیوانی'' کا وہ خلاصہ جو انھوں نے منصفی کے امتحان کے لیے تیار کیا تھا اور جسے بعد میں اپنے بڑے بھائی سید محمد اور اپنے نام سے شائع کر دیا تھا۔ سال اشاعت ۱۸۴۱ء حالی نے لکھا ہے کہ انجمن اسلامیہ لاہور نے ۱۸۸۴ء میں جو خطبۂ استقبالیہ سر سید کو پیش کیا تھا، اس میں اس کتاب کے حوالے سے، ان کے احسان کا ذکر کیا گیا تھا۔

(۴) ''جلاء القلوب بذکر المحبوب'' یہ مولود شریف ہے جو محفلِ میلاد میں پڑھنے کے لیے لکھا گیا ہے اور جس میں معتبر و مستند روایات کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ رسالہ ۱۲۵۵ھ/ ۱۸۳۹ء میں سر سید نے تصنیف کیا اور ۱۸۴۳ء میں شائع ہوا۔

(۵) ''تحفۂ حَسَن'' شاہ عبدالعزیز کی فارسی تالیف ''تحفۂ اثنا عشریہ'' کے دو ابواب، دس اور گیارہ کا اردو ترجمہ ہے جسے سر سید نے ۱۲۶۰ھ/ ۱۸۴۴ء میں کیا۔

(۶) ''تسہیل فی جرِ الثقیل'' بوعلی کے عربی سے فارسی ترجمے ''معیار العقول'' کا اردو ترجمہ جس میں جرِ ثقیل کے پانچ اصول بیان کیے گئے ہیں۔ سال اشاعت ۱۸۴۴ء ہے۔

(۷) ''فوائد الافکار فی اعمال الفرجار'': اپنے نانا خواجہ فرید الدین احمد خاں کا فارسی رسالہ، جو پرکار تناسبہ کے اعمال پر لکھا گیا تھا۔ سر سید نے ۱۸۴۶ء میں اردو میں ترجمہ کیا۔

(۸) ''قول متین در ابطال حرکتِ زمین: اس رسالے میں بقول حالی ''قدیم خیالات کے موافق سر سید نے زمین کی حرکت کو غلط ثابت کیا ہے جس پر بعد میں انھوں نے اپنی رائے بدل دی تھی۔ ۱۸۴۸ء/ ۱۲۶۵ھ میں یہ رسالہ ''سید الاخبار'' سے طبع ہوا۔

(۹) ''آثار الصنادید'': یہ سر سید کی ایک اچھوتی اور شاہ کار تصنیف ہے جو پہلی بار ''مطبع سید الاخبار'' سے ۱۸۴۷ء میں شائع ہوئی۔ ۱۸۴۷ء کا یہ ایڈیشن چار ابواب پر مشتمل ہے۔ باب اول: ''شہر کے باہر کی عمارتوں کے حال میں'' لکھا گیا ہے جس میں کتبے اور نقشے بھی شامل ہیں اور ۱۳۵ عمارتوں کے بیان پر مشتمل ہے۔ باب دوم ''قلعۂ معلی کی عمارت کے حال میں'' لکھا گیا ہے جس میں ۳۹ عمارتوں کا حال بیان کیا گیا ہے۔ اس میں بھی نقشے اور کتبے شامل ہیں۔ باب سوم میں: ''حال خاص شہر شاہجہاں آباد'' کو موضوع بیان بنایا گیا ہے جس

میں شہر پناہ، دروازے، کھڑکیوں، حال آبادی شہر، مسجد جہاں نما (جامع مسجد)، کتبوں، حوضوں، حویلیوں، مکانوں، مزاروں، چھتوں، درگاہوں، مسجدوں، بازاروں، مدرسوں، مندروں اور گرجا گھر وغیرہ کا حال شامل ہے۔ باب چہارم: دلّی اور دلّی کے لوگوں کے بیان پر مشتمل ہے جس میں نہ صرف دلّی اور اس کی عمارتوں مثلاً قلعہ رائے پتھورا، قصر سفید، قصر ہزار ستون، کوٹلہ فیروز شاہ، تغلق آباد وغیرہ کا حال قلم بند کیا ہے بلکہ دلّی اور شاہ جہاں آباد کی مختصر تاریخ بھی درج کی ہے اور ساتھ ہی وہاں کی آب و ہوا اور زبان کے بارے میں بھی لکھا ہے۔ اس باب میں نامور مشائخین، رسول شاہیوں، مجذوبوں، حکما، علمائے دین قراء و حفاظ، شعرائے کرام، خوش نویسوں، مصوروں اور ارباب موسیقی کا حال درج کیا ہے جن کی کل تعداد ۱۲۸ ہے۔ اس سے دلّی کی ایک خوب صورت اور رونق افزا تصویر اُجاگر ہوتی ہے۔

اب تک یہ کہا جاتا ہے کہ ۱۸۴۷ء کے ایڈیشن کی عبارت رنگین اور مسجع و مقفّٰی تھی۔ دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) کی عبارت کو سادہ و سلیس کر دیا ہے۔ یہ بات درست نہیں ہے۔ سرسید نے جب دوسرا ایڈیشن تیار کیا تو اس میں نہ صرف ترتیب بدلی، اضافے کیے، ترمیم و تنسیخ کی اور جہاں جہاں مناسب جانا عبارت کو بھی ضرورت کے مطابق بدل دیا۔ یاد رہے کہ پہلا ایڈیشن بھی سادہ عبارت میں تھا اور دوسرا بھی۔ پہلے ایڈیشن کی عبارت بھی سرسید ہی کی لکھی ہوئی ہے۔ مولانا امام بخش صہبائی کا طرز بیان سب سے الگ اور مغرس و معرب اور مسجع و مقفّٰی ہوتا ہے جیسا کہ میرزا قادر بخش صابر دہلوی کے تذکرے ''گلستانِ سخن'' سے بھی ظاہر ہے جس کے حالات و کلام وغیرہ کی معلومات تو قادر بخش صابر دہلوی نے مہیا کیں اور مولانا صہبائی نے انھیں اپنے انداز سے لکھ دیا۔ یہ صورت ہرگز ہرگز ۱۸۴۷ء کے ایڈیشن کی عبارت کی نہیں ہے۔ اس کی عبارت سادہ و سلیس ہے اور ۱۸۵۴ء کے ایڈیشن کی عبارت بھی ایسی ہی سادہ و سلیس ہے۔ پھر سوچنے کی ایک بات یہ ہے کہ ۱۸۴۷ء کے ایڈیشن کی عبارت رنگین اور مسجع و مقفّٰی کیسے ہو سکتی تھی جب کہ ۱۸۴۷ء ہی کے ایڈیشن میں سرسید نے لکھا کہ

''اگرچہ اس زبان (اردو) میں اکثر فارسی اور عربی اور سنسکرت کے الفاظ مستعمل ہیں اور بعضے بعضوں میں کچھ تغیر و تبدیلی کر لی ہے لیکن اس زمانہ میں اور شہر کے لوگوں نے یہ طریقہ اختیار کیا ہے کہ اردو زبان میں یا تو فارسی کے لغت بہت ملا دیتے ہیں اور یا فارسی کی ترکیب پر کہنے لگتے ہیں۔ یہ دونوں باتیں اچھی نہیں۔ ان سے اردو پن نہیں رہتا۔'' [۷۴]

یہی اردو پن ۱۸۴۷ء کے ایڈیشن کی عبارت میں ملتا ہے اور یہ اردو پن ۱۸۵۴ء کی عبارت میں موجود ہے۔ یہ ساری غلط فہمیاں اس وجہ سے پیدا ہوئیں کہ ۱۸۴۷ء کا ایڈیشن عنقا اور نایاب تھا اور اب جب کہ یہ ایڈیشن بھی، ڈاکٹر اصغر عباس کی نگرانی میں، علی گڑھ سے شائع ہو چکا ہے تو اسلوب بیان کے تعلق سے وہ حقیقت سامنے آئے گی جو میں نے بیان کی ہے۔

''آثار الصنادید'' کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۵۴ء میں اسٹینڈرڈ پریس سے شائع ہوا۔ یہ ایڈیشن سرسید نے

از سرِ نو تیار کیا تھا۔ سرسید نے اس کے لیے بعض نقشے بھی نئے سرے سے تیار کرائے تھے مگر ''ابھی چھپنے نہ پائے تھے کہ غدر ہو گیا اور وہ سب نقشے تلف ہو گئے۔ کچھ نقشے جواب ملے ہیں وہ محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کی لائبریری میں محفوظ ہیں۔ چوتھا باب اس ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں نہیں ہے دوسرے ایڈیشن کے تقریباً تمام نقشے غدر میں تلف ہو گئے۔'' [۷۳] فرانسیسی مستشرق گارسیں دتاسی نے ۱۸۶۱ء میں اس کا فرانسیسی زبان میں ترجمہ کیا جس کی بنا پر رائل ایشیاٹک سوسائٹی نے سرسید احمد خاں کو اپنا اعزازی فیلو منتخب کیا۔ ''آثار الصنادید'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) اور دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں، جیسا خود سرسید نے بھی لکھا ہے [۷۴] نمایاں فرق یہ ہے:

(۱) ۱۸۵۴ء کے ایڈیشن کا پہلا باب جس میں مختصر ہندوستان کی آبادی اور پرانی اور نئی عمل داریوں کا ذکر ہے، پہلے ایڈیشن میں نہیں تھا۔

(۲) پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) کے دوسرے باب میں صرف شاہ جہاں آباد کے قلعے کے ذکر تھا۔ دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں نظر ثانی کر کے اسے اور بہتر بنا دیا گیا ہے اور ساتھ ہی ابتدائے آبادی سے جتنے قلعے بنے اور شہر آباد ہوئے ان سب کا ذکر بھی شامل کر دیا ہے۔

(۳) ۱۸۴۷ء کے ایڈیشن کے پہلے اور تیسرے باب میں جس قدر مطالب تھے وہ سب ۱۸۵۴ء کے ایڈیشن کے تیسرے باب میں اکٹھا کر دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی پرانے مکانات کے حال میں بھی نئی معلومات کا اضافہ کیا گیا ہے۔

(۴) پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں دو نقص تھے۔ ایک یہ کہ بعض پرانے مکانات کا اصل حال دریافت نہ ہوا تھا۔ دوسرے، بیان میں بھی کچھ غلطیاں تھیں۔ اس ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں یہ نقص دور کر دیے گئے ہیں۔

(۵) پہلے ایڈیشن میں عمارات کا بیان متفرق اور غیر منظم تھا۔ اس ایڈیشن میں سب عمارات کا حال، سالِ بنا سے، سال وار ترتیب دیا گیا ہے۔

(۶) پہلے ایڈیشن میں جو حال بیان کیا گیا تھا اس کی سند نہ تھی۔ دوسرے ایڈیشن میں جو حال لکھا گیا ہے سند کے لیے کتابِ تاریخ کا نام درج کر دیا گیا ہے۔ ان سب ماخذوں کو ''آثار الصنادید'' کی ''تمہید'' میں بھی یک جا کر دیا گیا ہے۔

(۷) پرانی عمارتوں پر جس قدر کتبے ہیں وہ سب اصلی قطع اور اصلی خط کے مطابق درج کیے گئے ہیں۔

(۸) ان کے علاوہ، ۱۸۵۴ء کے ایڈیشن میں ''قطب مینار'' پر انگریزی میں ایک مختصر مقالہ بھی شامل ہے۔ پہلے ایڈیشن کا آخری باب ''دلّی اور دلّی کے لوگوں کے بیان میں'' دوسرے ایڈیشن سے نکال دیا گیا ہے۔

(۹) ''ترجمہ فیصلہ جات صدر شرقی و صدر غربی''۔ اس میں اعلیٰ عدالتوں کے فیصلوں کا ترجمہ کیا گیا ہے۔ یہ کتاب ۱۸۴۹ء میں مرتب ہوئی۔ [۷۵]

(۱۰) ''کلمۃ الحق''، مولفہ ۱۸۴۹ء۔ یہ رسالہ پیری مریدی اور بیعت کے طریقۂ مروجہ کے برخلاف لکھا گیا ہے۔[۷۶]

(۱۱) ''راہِ سنت در ردِ بدعت'' مؤلفہ ۱۸۵۰ء۔ یہ رسالہ وہابیت کے جوش کے زمانے میں اہلِ بدعت کے برخلاف متبعین سنت کی تائید میں لکھا گیا ہے۔[۷۷]

(۱۲) ''نمیقہ، دربیان تصورِ شیخ'' مرقومہ ۱۸۵۲ء۔ یہ تحریر (نمیقہ) فارسی زبان میں نقشبندی صوفیا کی اصطلاح تصورِ شیخ کی موافقت میں لکھا گیا ہے۔[۷۸]

(۱۳) ''مسلسلۃ الملوک'' مرتبہ ۱۸۵۲ء: ان ۲۰۲ راجاؤں اور بادشاہوں کی (راجا یدھسٹر سے لے کر ملکہ وکٹوریا تک) مفید، مختصر اور صحیح فہرست، جو دلّی پر پانچ ہزار سال تک حکمرانی کرتے رہے۔ یہ وہی فہرست ہے جو ''آثار الصنادید'' کے ۱۸۵۴ء والے ایڈیشن کے پہلے باب کے ساتھ، نظرِ ثانی اور تصحیح کے بعد، شامل کی گئی ہے اور الگ سے بھی ایک رسالہ کی صورت میں شائع کردی گئی ہے۔[۷۹]

(۱۴) ''آغاز کیمیائے سعادت'' امام غزالی کی مشہور تصنیف ''کیمیائے سعادت'' کی ابتدائی تین فصلوں کا اردو ترجمہ، مرقومہ ۱۸۵۳ء

(۱۵) ''تاریخ ضلع بجنور''۔ ۱۲؍ جون ۱۸۵۵ء کو مستقل صدر امین ہو کر، سید احمد دلّی سے بجنور تبدیل کردیے گئے۔ اسی زمانے میں حکومتِ ہند کے کہنے پر ''تاریخ ضلع بجنور'' لکھی جسے کلکٹر کے توسط سے صدر بورڈ کو ملاحظہ کے لیے بھیج دیا گیا اور وہیں ۱۸۵۷ء کی شورش میں تلف ہوگئی۔ یہ ناپید ہے۔

(۱۶) ''آئینِ اکبری'' از ابوالفضل کو سر سید نے مختلف نسخوں سے مقابلہ کر کے اس طرح مرتب کیا کہ پڑھنے والا اس سے بہ آسانی استفادہ کرسکے۔ حالؔی نے اس کی تفصیل ''حیاتِ جاوید'' میں درج کی ہے۔ یہ تین جلدوں میں شائع کرنے کے لیے تیار کی گئی تھی۔ دوسری جلد ۱۸۵۷ء میں تلف ہوگئی۔ صرف جلد اول و سوم مطبوعہ ۱۲۷۲ھ مطابق ۵۶-۱۸۵۵ء کے نسخے دست یاب ہیں۔ انگریزی و فرانسیسی میں اس کے کئی ترجمے ہوئے۔ مسٹر بلاک کا انگریزی ترجمہ ۱۸۷۳ء میں شائع ہوا۔ غالبؔ کی مثنوی بطور تقریظ ''آئینِ اکبری'' کے لیے ہی لکھی گئی تھی جسے سر سید نے شامل نہیں کیا کہ یہ درحقیقت تقریظ نہیں تھی۔[۸۰] اس سے ایک نیا زاویہ نظر ضرور سامنے آتا ہے۔

(۱۷) ''تاریخ سرکشی بجنور'': اپریل ۱۸۵۸ء میں سر سید کا تبادلہ بجنور سے مراد آباد ہوگیا تھا اور یہ کتاب انھوں نے مراد آباد ہی میں لکھی۔ اس کتاب میں سر سید نے مئی ۱۸۵۷ء سے اپریل ۱۸۵۸ء تک غدر کے وہ تاریخ وار حالات و واقعات قلم بند کیے ہیں جو ضلع بجنور میں پیش آئے۔ سرکشی کے زمانے کی وہ تمام خط و کتابت، جو مختلف لوگوں سے ہوئی، کتاب میں شامل ہے۔ اس کا سالِ اشاعت ۱۸۵۸ء ہے۔ اس دور کے حالات کا یہ ایک اہم ماخذ ہے۔

(۱۸) رسالہ "اسباب بغاوت ہند": یہ کتاب مراد آباد میں لکھی گئی اور ۱۸۵۹ء میں اسے چھپوا کر انگلستان کی پارلیمنٹ کے ممبروں اور حکومتِ ہند کو بھجوا دیا گیا۔ یہ رسالہ عام پبلک کے لیے شائع نہیں کیا گیا تھا۔ اس میں سرسید نے دیانت داری سے وہ اسباب بیان کر دیے ہیں جو اس شورش کا سبب بنے تھے۔ یہ رسالہ ۱۸۵۷ء کے واقعات کا مستند حوالہ و ماخذ ہے۔

(۱۹) "رائے درباب تعلیم": سرسید نے یہ رسالہ اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں شائع کیا اور ورنیکلر اسکولوں پر اعتراض کر کے ہندوستانیوں کو انگریزی زبان میں تعلیم دینے کا حکومتِ وقت کو مشورہ دیا۔ اس رسالے کا سال اشاعت ۱۸۵۹ء ہے۔

(۲۰) "رسالہ لائل محمڈنز آف انڈیا" یہ ایک رسالہ تھا جس میں ان لوگوں کی خدمات کو نمایاں کیا گیا تھا جو انگریز حکومت کی خیر خواہی میں، جاں بازی و جاں نثاری کے ساتھ، مسلمانوں نے انجام دیے تھے۔ اس رسالے کے تین شمارے شائع ہوئے جو ۲۷۳ صفحات پر مشتمل تھے۔ ۱۸۶۰ء میں یہ رسالہ جاری ہوا اور ۱۸۶۱ء میں بند ہو گیا۔[۸۱]

(۲۱) "تحقیق لفظ نصاریٰ" کان پور میں انگریزوں کے لیے نصاریٰ کا لفظ استعمال کرنے پر ایک مسلمان کو پھانسی دے دی گئی تھی۔ سرسید نے اس موضوع پر تحقیق کے بعد ایک رسالہ لکھا اور اسے اردو انگریزی میں شائع کر کے لفظ نصاریٰ سے پیدا ہونے والی غلط فہمی کو دور کیا۔ اس کا سال اشاعت ۱۸۶۰ء ہے۔[۸۲]

(۲۲) "تبیین الکلام فی تفسیر التوراۃ والانجیل علیٰ ملۃ الاسلام": سرسید نے توریت و انجیل کی تفسیر اور قرآن و حدیث سے اس کی تطبیق کی ہے۔ تالیف ۱۸۶۲ء۔ اس کا ذکر گارسیں دتاسی نے ۱۸۸۳ء کے اپنے خطبات میں بھی کیا ہے اور اس کی معلومات اور مصنف کے علم و فکر کی تعریف کی ہے۔

(۲۳) "تاریخ فیروز شاہی": مراد آباد کے زمانۂ قیام میں سرسید نے ضیاالدین برنی کی مشہور تاریخ "تاریخ فیروز شاہی" کی چار مختلف نسخوں کی مدد سے تصحیح و تدوین کی جسے ایشیاٹک سوسائٹی بنگال نے ۱۸۶۲ء میں شائع کیا۔ اس کا دیباچہ ۱۸۶۱ء میں لکھا اور پھر یہی دیباچہ اخبار سائنٹیفک سوسائٹی جلد ایک، شمارہ ۲۲ بابت ۲۴ راگست ۱۸۶۶ء میں بھی شائع کیا۔

(۲۴) "توزک جہانگیری": سرسید کا تبادلہ جب غازی پور کا ہوا تو وہیں انھوں نے اپنی نجی پریس سے ۱۲۸۰ھ مطابق ۱۸۶۳ء میں مغل بادشاہ نورالدین جہانگیر کا روزنامچہ "توزک جہانگیری" میرزا محمد ہادی کے فارسی دیباچہ کے ساتھ، شائع کیا۔

(۲۵) "سیرت فریدیہ": سرسید نے اپنے نانا نواب دبیر الدولہ امین الملک خواجہ فریدالدین احمد خان بہادر مصلح جنگ کے حالات زندگی اس تصنیف میں تحریر کیے ہیں۔ یہ کتاب مطبع مفید عام آگرہ سے ۱۸۹۶ء میں

(۱۰) ''کلمۃ الحق''، مولفہ ۱۸۴۹ء۔ یہ رسالہ پیری مریدی اور بیعت کے طریقہ مروجہ کے برخلاف لکھا گیا ہے۔[۷۶]

(۱۱) ''راہِ سنت در ردِ بدعت'' مؤلفہ ۱۸۵۰ء۔ یہ رسالہ وہابیت کے جوش کے زمانے میں اہلِ بدعت کے برخلاف متبعین سنت کی تائید میں لکھا گیا ہے۔[۷۷]

(۱۲) ''نمیقہ، در بیان تصورِ شیخ'' مرقومہ ۱۸۵۲ء۔ یہ تحریر (نمیقہ) فارسی زبان میں نقشبندی صوفیا کی اصطلاح تصورِ شیخ کی موافقت میں لکھا گیا ہے۔[۷۸]

(۱۳) ''سلسلۃ الملوک'' مرتبہ ۱۸۵۲ء: ان ۲۰۲ راجاؤں اور بادشاہوں کی (راجا یدھسٹر سے لے کر ملکہ وکٹوریا تک) مفید، مختصر اور صحیح فہرست، جو دلّی پر پانچ ہزار سال تک حکمرانی کرتے رہے۔ یہ وہی فہرست ہے جو ''آثار الصنادید'' کے ۱۸۵۴ء والے ایڈیشن کے پہلے باب کے ساتھ، نظر ثانی اور تصحیح کے بعد، شامل کی گئی ہے اور الگ سے بھی ایک رسالہ کی صورت میں شائع کر دی گئی ہے۔[۷۹]

(۱۴) ''آغاز کیمیائے سعادت'' امام غزالی کی مشہور تصنیف ''کیمیائے سعادت'' کی ابتدائی تین فصلوں کا اردو ترجمہ، مرقومہ ۱۸۵۳ء

(۱۵) ''تاریخ ضلع بجنور''۔ ۱۲ رجون ۱۸۵۵ء کو مستقل صدر امین ہو کر، سید احمد دلّی سے بجنور تبدیل کر دیے گئے۔ اسی زمانے میں حکومتِ ہند کے کہنے پر ''تاریخ ضلع بجنور'' لکھی جسے کلکٹر کے توسط سے صدر بورڈ کو ملاحظہ کے لیے بھیج دیا گیا اور یہیں ۱۸۵۷ء کی شورش میں تلف ہو گئی۔ یہ ناپید ہے۔

(۱۶) ''آئین اکبری'' از ابوالفضل کو سر سید نے مختلف نسخوں سے مقابلہ کر کے اس طرح مرتب کیا کہ پڑھنے والا اس سے بہ آسانی استفادہ کر سکے۔ حالی نے اس کی تفصیل ''حیاتِ جاوید'' میں درج کی ہے۔ یہ تین جلدوں میں شائع کرنے کے لیے تیار کی گئی تھی۔ دوسری جلد ۱۸۵۷ء میں تلف ہو گئی۔ صرف جلد اول وسوم مطبوعہ ۱۲۷۲ھ مطابق ۵۶-۱۸۵۵ء کے نسخے دست یاب ہیں۔ انگریزی و فرانسیسی میں اس کے کئی ترجمے ہوئے۔ مسٹر بلاک کا انگریزی ترجمہ ۱۸۷۳ء میں شائع ہوا۔ غالبؔ کی مثنوی بطور تقریظ ''آئینِ اکبری'' کے لیے ہی لکھی گئی تھی جسے سر سید نے شامل نہیں کیا کہ یہ در حقیقت تقریظ نہیں تھی۔[۸۰] اس سے ایک نیا زاویۂ نظر ضرور سامنے آتا ہے۔

(۱۷) ''تاریخ سرکشی بجنور'': اپریل ۱۸۵۸ء میں سر سید کا تبادلہ بجنور سے مراد آباد ہو گیا تھا اور یہ کتاب انھوں نے مراد آباد ہی میں لکھی۔ اس کتاب میں سر سید نے مئی ۱۸۵۷ء سے اپریل ۱۸۵۸ء تک غدر کے وہ تاریخ وار حالات و واقعات قلم بند کیے ہیں جو ضلع بجنور میں پیش آئے۔ سرکشی کے زمانے کی وہ تمام خط و کتابت، جو مختلف لوگوں سے ہوئی، کتاب میں شامل ہے۔ اس کا سالِ اشاعت ۱۸۵۸ء ہے۔ اس دور کے حالات کا یہ ایک اہم ماخذ ہے۔

(۱۸) رسالہ ''اسباب بغاوت ہند'': یہ کتاب مراد آباد میں لکھی گئی اور ۱۸۵۹ء میں اسے چھپوا کر انگلستان کی پارلیمنٹ کے ممبروں اور حکومتِ ہند کو بھجوا دیا گیا۔ یہ رسالہ عام پبلک کے لیے شائع نہیں کیا گیا تھا۔ اس میں سرسید نے دیانت داری سے وہ اسباب بیان کر دیے ہیں جو اس شورش کا سبب بنے تھے۔ یہ رسالہ ۱۸۵۷ء کے واقعات کا مستند حوالہ و ماخذ ہے۔

(۱۹) ''رائے درباب تعلیم'': سرسید نے یہ رسالہ اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں شائع کیا اور ورنیکلر اسکولوں پر اعتراض کر کے ہندوستانیوں کو انگریزی زبان میں تعلیم دینے کا حکومتِ وقت کو مشورہ دیا۔ اس رسالے کا سال اشاعت ۱۸۵۹ء ہے۔

(۲۰) ''رسالہ لائل محمڈنز آف انڈیا'' یہ ایک رسالہ تھا جس میں ان لوگوں کی خدمات کو نمایاں کیا گیا تھا جو انگریز حکومت کی خیر خواہی میں، جاں بازی و جاں نثاری کے ساتھ، مسلمانوں نے انجام دیے تھے۔ اس رسالے کے تین شمارے شائع ہوئے جو ۲۷۳ صفحات پر مشتمل تھے۔ ۱۸۶۰ء میں یہ رسالہ جاری ہوا اور ۱۸۶۱ء میں بند ہو گیا۔ [۸۱]

(۲۱) ''تحقیق لفظ نصاریٰ'' کان پور میں انگریزوں کے لیے نصاریٰ کا لفظ استعمال کرنے پر ایک مسلمان کو پھانسی دے دی گئی تھی۔ سرسید نے اس موضوع پر تحقیق کے بعد ایک رسالہ لکھا اور اسے اردو انگریزی میں شائع کر کے لفظ نصاریٰ سے پیدا ہونے والی غلط فہمی کو دور کیا۔ اس کا سال اشاعت ۱۸۶۰ء ہے۔ [۸۲]

(۲۲) ''تبیین الکلام فی تفسیر التوراۃ والانجیل علیٰ ملۃ الاسلام'': سرسید نے توریت و انجیل کی تفسیر اور قران و حدیث سے اس کی تطبیق کی ہے۔ تالیف ۱۸۶۲ء۔ اس کا ذکر گارسیں دتاسی نے ۱۸۸۳ء کے اپنے خطبات میں بھی کیا ہے اور اس کی معلومات اور مصنف کے علم و فکر کی تعریف کی ہے۔

(۲۳) ''تاریخ فیروز شاہی'': مراد آباد کے زمانہ قیام میں سرسید نے ضیاالدین برنی کی مشہور تاریخ ''تاریخ فیروز شاہی'' کی چار مختلف نسخوں کی مدد سے تصحیح و تدوین کی جسے ایشیاٹک سوسائٹی بنگال نے ۱۸۶۲ء میں شائع کیا۔ اس کا دیباچہ ۱۸۶۱ء میں لکھا اور پھر یہی دیباچہ اخبار سائنٹیفک سوسائٹی جلد ایک، شمارہ ۲۲ بابت ۲۴ راگست ۱۸۶۶ء میں بھی شائع کیا۔

(۲۴) ''توزک جہانگیری'': سرسید کا تبادلہ جب غازی پور کا ہوا تو وہیں انھوں نے اپنی نجی پریس سے ۱۲۸۰ھ مطابق ۱۸۶۳ء میں مغل بادشاہ نورالدین جہانگیر کا روزنامچہ ''توزک جہانگیری'' میرزا محمد ہادی کے فارسی دیباچہ کے ساتھ، شائع کیا۔

(۲۵) ''سیرت فریدیہ'': سرسید نے اپنے نانا نواب دبیر الدولہ امین الملک خواجہ فریدالدین احمد خان بہادر مصلح جنگ کے حالاتِ زندگی اس تصنیف میں تحریر کیے ہیں۔ یہ کتاب مطبع مفید عام آگرہ سے ۱۸۹۶ء میں

(۲۶) ''رسالہ احکام طعام اہلِ کتاب'': اس میں اس بات پر بحث کی گئی ہے کہ اہلِ کتاب کے ساتھ کھانا پینا درست ہے یا نہیں۔ اس کا سال اشاعت ۱۸۶۸ء ہے۔

(۲۷) ''سفرنامہ مسافرانِ لندن'': یہ سفرنامہ ۱۸۶۹ء میں اخبار سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ میں شائع ہوتا رہا۔ کتابی صورت میں پہلی بار اسے ''مجلس ترقی ادب'' لاہور نے ۱۹۶۱ء میں شائع کیا۔ اس میں سرسید نے اپنے سفر و قیام لندن کو بیان کیا ہے۔

(۲۸) ''سفرنامۂ پنجاب'': ۲۲ر جنوری ۱۸۸۴ء کو یہ سفر شروع ہوا۔ مؤلف رسالہ سید اقبال علی سرسید کے ہمراہ تھے۔ انھوں نے سرسید کی تمام تقریروں اور یادداشتوں کو دورانِ سفر مرتب کیا اور ۱۸۸۴ء/۱۳۰۱ھ ہی میں علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ پریس سے شائع ہوا۔

(۲۹) ''الخطبٰت الاحمدیہ فی العرب والسیرۃ المحمدیہ'': سر ولیم مور کی کتاب ''لائف آف محمدؐ'' کا جواب جو ۱۸۷۰ء میں انگریزی میں اور ''خطبات احمدیہ'' کے نام سے ۱۸۸۷ء میں اردو زبان میں شائع ہوئی۔

(۳۰) ''رسالہ ابطال غلامی'': ابطال غلامی کے باب میں جو فضیلت و فوقیت اسلام کو تمام دنیا کے مذاہب پر ہے اسے اس رسالے میں بیان کیا ہے۔

(۳۱) ''تفسیر القران'': سرسید نے ایک نئے علم الکلام کی بنیاد رکھی۔ ان کا معیار یہ تھا کہ ''مذہب کی سچائی کا پیمانہ یہ ہے کہ اس میں کوئی بات قانونِ فطرت کے برخلاف نہ ہو کیوں کہ قانونِ فطرت درحقیقت خدا کا فعل ہے اور جو مذہب خدا کا بھیجا ہوا ہوگا وہ خدا کا قول ہوگا۔ پس اس کے فعل اور اس کے قول میں مطابقت ہونا ضروری ہے اور انھوں نے اپنے جدید ''کلام'' کا موضوع اور اسلام کا حقیقی مصداق محض قرآنِ مجید کو قرار دیا اور تمام مجموعۂ احادیث، تمام علماء و مفسرین کے اقوال و آرا اور تمام فقہاء و مجتہدین کے قیاسات و اجتہادات کو اس بنا پر کہ اس کے جواب وہ خود علماء و مفسرین اور فقہاء و مجتہدین ہیں نہ اسلام، اپنی بحث سے خارج کر دیا۔'' [۸۳] عقل و سائنس پر مبنی یہ تفسیر وہ وقتاً فوقتاً لکھتے رہے۔ ''اول اول جب تک ''تہذیب الاخلاق'' جاری رہا کبھی کبھی بلا لحاظ ترتیب کے وہ متفرق آیتوں کی تفسیریں بطور آرٹیکل کے ''تہذیب الاخلاق'' میں چھاپتے رہے مگر جب یہ بند ہوا اور سرسید ملازمت سے سبک دوش ہو کر بنارس سے علی گڑھ چلے آئے تو انھوں نے ابتدا سے قرآن مجید کی تفسیر ترتیب وار لکھنی شروع کی اور جب فرصت ملتی اس کام کو کرتے۔'' [۸۴] محسن الملک کے نام اس موضوع پر اپنے پانچ خطوط میں سرسید نے اصول تفسیر القران کھل کر بیان کیے ہیں۔ [۸۵] یہ تفسیر مکمل نہ ہو سکی۔ تفسیر سے متعلق متفرق تحریریں ''مقالات سرسید'' جلد دوم میں محمد اسمٰعیل پانی پتی نے یکجا و مرتب کر کے مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۶۱ء میں شائع کیں۔ سرسید نے یہ تفسیر نوجوانوں میں جدید سائنس اور انگریزی تعلیم سے پیدا ہونے والی خرابیوں کے تدارک کے لیے لکھی تھی۔ مولانا حالیؔ نے لکھا ہے کہ اس کی پہلی جلد ۱۲۹۷ھ/۱۸۸۰ء میں شائع ہوئی اور اس کے بعد وقتاً فوقتاً اس کی جلدیں شائع ہوتی رہیں۔ کل چھ جلدیں شائع

ہوئیں اور ایک جلد سورۃ انبیاء تک بن چھپی رہی۔[۸۶]

سرسید کی ساری تحریریں عہدِ حاضر میں زندگی کے مسائل کا احاطہ کرتی ہیں۔ ان تحریروں نے معاشرے میں تبدیلی کے عمل کو پیدا کیا اور وہ بدل کر جدید زندگی کے دائرے میں داخل ہو گیا۔ ''مقالاتِ سرسید'' کے عنوان سے شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے سرسید کی تحریریں، موضوع کے لحاظ سے، سولہ جلدوں میں جمع و مرتب کر کے مجلس ترقی ادب لاہور سے شائع کر دی ہیں۔ ان کے علاوہ خطباتِ سرسید دو جلدوں میں اور مکاتیبِ سرسید بھی جمع، مرتب و شائع کر دیے ہیں۔

اب آئندہ سطور میں ہم ان پہلوؤں کا مطالعہ کریں گے جو سرسید کی تحریروں سے اُبھرتے اور سامنے آتے ہیں۔ یہ وہ فکر و عمل ہے جس نے معاشرے کے ذہن کو جھنجھوڑ دیا ہے اور جواباً ان پر کفر و ارتداد کے فتووں کی بارش ہو رہی ہے۔ محسن الملک کے نام اپنے خط میں سرسید نے اس کا اظہار کرتے ہوئے لکھا ''مگر مجھ کو کہاں تک بچاؤ گے۔ میں ہدفِ تیرِ ملامت ہو گیا ہوں اور روز مرہ ہوتا جاؤں گا۔ شاید بعد میرے کوئی زمانہ آوے جب لوگ میری دل سوزی کی قدر کریں۔''[۸۷] لیکن اس ساری مخالفت کے باوجود وہ اپنے نقطۂ نظر پر قائم اور چٹان کی طرح اپنی جگہ کھڑے رہتے ہیں۔ اس نقطۂ نظر میں نہ صرف بڑا تنوع ہے بلکہ ایک جہانِ معنی چھپا ہوا ہے۔

سید سر کے فکر و عمل کا مطالعہ

مذہب، سیاست اور اخلاق وغیرہ کے وسیع دائرے میں رہ کر جو شخص فکر و عمل کے طریقوں اور راستوں کو بدل دے، اسے پیامبر کہا جا سکتا ہے اور اس اعتبار سے اگر ہم سرسید کو ہندوستان میں اسلامی نشاۃ الثانیہ کا پیامبر کہیں تو غلط نہ ہوگا۔ انیسویں صدی میں فرنگ اثر سے ہندوستان، ایران اور دوسرے اسلامی ممالک میں بھی اسلام کی نئی تشکیل کرنے والے پیدا ہوئے جن میں عبدالوہاب، باب اور جمال الدین افغانی وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔ ان میں سے بعضوں نے خود کو پیغمبر بھی کہا مگر سرسید احمد خاں ایسی حماقت سے بالاتر رہے۔ آنحضرت ﷺ کے زمانے تک ہر مصلح خود کو پیغمبر اور صاحب وحی کہتا تھا کیوں کہ اس کے بغیر ان کی بات کو کوئی نہیں سنتا تھا مگر آج کل اس قسم کا دعویٰ خود نمائی اور خود پرستی کے سوا کچھ نہیں ہوتا اور اس کا نتیجہ ڈیڑھ اینٹ کی الگ مسجد بنانے کے سوا کچھ نہیں نکلتا۔ سرسید کی عظمت یہ ہے کہ انھوں نے خود کو اس سے الگ رکھا اور اپنی انکساری سے اپنی ذات کو محو کر دیا۔ تمام کاموں میں ان کی بے غرضی، ایثار و بے لوثی، عجز و انکسار ان کو علوی انسان کے دائرے میں لا کھڑا کرتے ہیں۔ وہ بار بار اپنی کمیوں، اپنی خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور کہیں بھی اپنی ذاتی اہمیت نہیں جتاتے مثلاً اپنے مضمون ''رسم و عادات'' میں کہتے ہیں:

> ''اس تحریر سے یہ نہ سمجھا جاوے کہ میں اپنے تئیں ان بدعادتوں سے پاک و مبرا سمجھتا ہوں یا اپنے تئیں نمونہ عاداتِ حسنہ جتاتا ہوں یا خود ان امور میں مقتدا بننا چاہتا ہوں حاشا و کلا، بلکہ میں بھی ایک فرد انھیں افراد میں سے ہوں جن کی اصلاحِ دلی مقصود ہے بلکہ میرا مقصد صرف متوجہ کرنا اپنے بھائیوں کا اپنی اصلاح پر ہے اور خدا سے امید ہے کہ جو لوگ اصلاحِ حال پر متوجہ ہوں گے سب سے اول چیلا اور ان کی پیروی کرنے والا میں ہوں گا۔'' [۸۸]

وہ ''خودی'' سے بھی، جیسے علامہ اقبال نے نئی جہت دی ہے، انکار کرتے ہیں: ''خودی جو انسان کو برباد کرنے والی چیز ہے جب چپ چاپ سوئی ہوئی ہوتی ہے تو خوشامد اس کو جگاتی اور ابھارتی ہے اور جس کی خوشامد کی جاتی ہے اس میں مجبورے پن کی کافی لیاقت پیدا کر دیتی ہے۔'' [۸۹]

اس کسرِ نفسی سے سرسید نے اپنے دور کو متاثر کیا۔ یہ ان کی اعلیٰ ذہانت کی دلیل اور ان کے اعلیٰ کردار کی بنیاد ہے۔ وہ کہیں بھی نیا پیغام لانے والے کا دعویٰ نہیں کرتے۔ وہ صرف اور صرف پیغامِ محمدی کے پورے خلوص و شعور کے ساتھ قائل ہیں۔ ساتھ ہی وہ یہ بھی دیکھتے ہیں کہ انسانی ذہن ترقی کر رہا ہے اور جدید دور میں وہ جس ارتقاء پر پہنچا ہے وہی انگریزی تہذیب و تمدن کی ترقی کا سبب ہے۔ اس ارتقاء پر نہ آنے اور پرانے دور

اور ماضی کی طرف رجعت کر جانے کی وجہ سے مسلمان زوال پذیر اور ذلیل وخوار ہیں۔ وہ انگریزوں کی اس ظاہری ترقی ہی کا نہیں بلکہ ذہنی واخلاقی ترقی کا بھی اندازہ لگاتے ہیں۔ سائنسی نقطۂ نظر اور اپنے دور کے تجربی و عملی فلسفہ (Empirical) کو تو وہ اچھی طرح سمجھتے ہیں لیکن ساتھ ہی اس بات کا اندازہ نہیں کرتے کہ سائنس کی مخالفت جو عہدِ وکٹوریا کے ادیبوں اور دانشوروں نے کی اس کے بھی کوئی معنی ہیں یا نہیں۔ کارلائل سے ان کی سرسری ملاقات لندن میں ضرور ہوئی لیکن وہ اس کی فکر سے واقف نہیں ہیں اور اگر واقف بھی ہو جاتے تو وہ اسے بھی اپنے مخالفین کی طرح رجعت پسند ہی سمجھتے۔ سائنس اور مذہب کا بنیادی تضاد ان کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ انھوں نے ''تفسیر القران'' یہ ثابت کرنے کے لیے لکھی کہ اسلام اور سائنس ایک ہیں۔ سائنس اور مذہب کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش بھی لاحاصل ہی کہی جاسکتی ہے مگر اس کوشش سے ایک نتیجہ ضرور نکلا کہ وہ مروجہ اسلام کے دامن سے وہ آلودگیاں دور کرنے میں کامیاب ہوئے جو آریائی اثرات سے اسلام میں شامل ہوگئی تھیں اور اس کی صورت وتعلیم کو مسخ کر دیا تھا۔ ''نیچر'' میں ان کا عقیدہ نہ فلسفیانہ طور پر مکمل ہے اور نہ اسلام یا کسی مذہب کا احاطہ کرتا ہے مگر یہ قوم کے سوچنے اور اس کے عمل کا راستہ ضرور بدل دیتا ہے اور اس لیے سرسید کو ویسا ہی اہم مفکر کہا جاسکتا ہے جیسے انگلستان میں بیکن، ذہن اور عقل کا وہ ہماری زندگی میں اس وقت صحیح مقام متعین کر دیتے ہیں جب وہ ایک شیطانی قوت مانی جاتی تھی۔ انھوں نے بظاہر فلسفہ میں کوئی اضافہ نہیں کیا اور نہ سائنس میں مگر ان کی طرف قوم کے رجوع ہونے اور آگے چل کر اضافہ کرنے کے امکانات پیدا کر دیے۔ اس طرح اسلام کو جدید ترین فلسفوں اور نظریات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش، جو آج بھی جاری ہے، سرسید ہی کا فیض ہے۔ یہ بھی ان کا فیض ہے کہ آج ہم جدید ترین فلسفوں اور نظریات سے منہ نہیں موڑتے اور ان کو حاصل کر کے اسلام کی طرف رُخ کرتے ہیں اور دونوں میں مطابقت تلاش کرتے ہیں۔ یہ رجحان، جسے اسلامی نشاۃ الثانیہ کہیے ان کی وجہ سے نمایاں ہوا اور ان کی فکر وتصانیف اس کو فروغ دینے کا کام آج بھی انجام دے رہی ہے۔

سرسید ان لوگوں میں ممتاز ونمایاں ہیں جو اپنی بصیرت اور کھلے دل ودماغ سے ترقی کے پیامبر کہلاتے ہیں اور پوری قوم کو آگے بڑھانے والے ترقی پسند رجحانات کے نمائندہ ہوتے ہیں اور قوم کے فکر و عمل کا رخ موڑ دیتے ہیں۔ ان کا کام ایک مفکر کے ساتھ ساتھ ایک ایسے مجاہد کا ہے جو تلوار کے بجائے قلم سے جہاد کرتا ہے۔ اس جہاد کے لیے ان کے پاس کردار، خلوص، ذہن، انکسار، ایثار اور عملی قوت سب کچھ موجود ہے۔ ہر مصلح کی طرح ان کی اہم جنگ بھی اپنی قوم سے ہے۔ ان کو ''پیر نیچریا''، کافر، مرتد، ملحد سب کچھ کہا جاتا ہے مگر وہ سب طعنوں کو برداشت کرتے ہیں اور ان کے عزم اور ان کی امید میں کوئی فرق نہیں آتا۔ وہ اپنی سی کہے جاتے اور کیے جاتے ہیں۔ اس دور میں انگریزوں کو ساتھ لے کر چلنا ان کے لیے ضروری تھا مگر جو انگریز، ان کے مسلک کے مخالف ٹھہرتے ہیں وہ ان سے کھل کر مقابلہ کرتے ہیں۔ سچائی کا اظہار ان کا مسلک تھا جس

پر وہ ساری عمر قائم رہے۔ وہ ہندوؤں سے بھی پوری طرح رواداری برتتے ہیں اور انھیں ہندوستان کی دلہن کی دو رسیلی آنکھیں کہتے ہیں مگر جب اردو کے محاذ پر انگریز گورنر اور ہندو ایک ہو کر اردو کی مخالفت کرتے ہیں تو انھیں یقین ہو جاتا ہے کہ اب ہندوؤں سے سمجھوتا ناممکن ہے۔ کالج ان کی عملی جدوجہد کا مرکز ہو جاتا ہے اور اس کی بقا و ترقی کے لیے وہ اپنے خیالات کی اشاعت کے اظہار سے بھی دست بردار ہو جاتے ہیں۔ ''تہذیب الاخلاق'' کا ایک رجعت پسند مسلمان مولوی عبدالعلی خاں کی شدید مخالفت کو ختم کرنے کے لیے بند کر دینا ایک عجیب واقعہ دکھائی دیتا ہے جس سے ان کے ہیرو والے عزم پر حرف آتا ہے مگر وہ انگریز کی طرح واقعیت و حقیقت پسند ہیں۔ وہ دیکھتے ہیں کہ ''تہذیب الاخلاق'' کا اثر چار دانگ ہندوستان میں پہنچ چکا ہے اور اگر کالج پوری طرح قائم ہو کر چل گیا تو ان جدید خیالات کو رائج کرنے کا بہتر ذریعہ ہوگا۔ وہ اسے بند کر کے کالج کو چلانے پر پوری طرح لگ جاتے ہیں۔

غور سے دیکھا جائے تو سرسید کے فکر و عمل میں تین صفات تواتر کے ساتھ کارفرما نظر آتی ہیں۔

(۱) انگریزوں کے مزاج کی طرح ان کی فطرت بھی امتزاجی (Synthetic) ہے۔ وہ نئی بات نہیں کہتے یا کرتے ہیں بلکہ پرانی اور نئی بات کا امتزاج کر کے اسے ایک نئی صورت دے دیتے ہیں۔

(۲) وہ انگریزوں ہی کی طرح فلسفہ و فکر کی گہرائیوں میں جانے کے بجائے ہمیشہ عام سوجھ بوجھ (Common Sense) کی سطح پر رہتے ہیں۔ فلسفہ میں وہ بھی وہ مابعد الطبیعیاتی امور کی طرف رُخ نہیں کرتے اور اس حد تک فلسفہ یا مذہب کو اپناتے ہیں جہاں تک وہ ان کی عملی ضروریات میں کام آ سکتا ہے۔

(۳) انگریزی تہذیب و مزاج سے مطابقت کے باعث مفاد سے ہم آہنگی بھی ان کی فطرت میں شامل ہو گئی تھی۔ اس لیے وہ ہر کام کا عملی نسخہ تلاش کر لیتے ہیں اور آخر میں ''مدرسۃ العلوم'' یعنی محمڈن اینگلو اورینٹل کالج ایک ایسا عملی نسخہ بن کر ان کے سامنے آیا جس سے وہ تمام مقاصد حاصل ہو سکتے تھے جن کے لیے وہ عمر بھر جدوجہد کرتے رہے اور وہ نئی نسلوں کی تعلیم و تربیت پر پوری طرح لگ گئے۔ ان کے خیالات اور عملی جدوجہد کی کامیابی اسے ان کی شخصیت دیوہیکل بن کر ہمارے سامنے آتی ہے جس میں فرد و معاشرہ کو متاثر کرنے کی پوری قوت موجود ہے۔ سرسید کی فکر، زمانے کے لحاظ سے، صرف ایک مخصوص رُخ لیے ہوئے ہے یعنی قوم کی ترقی اور قوم کے معنی ان کے لیے صرف ہندوستان کا مسلمان ہے۔

سرسید، جیسا کہ میں نے کہا، کسی فلسفے یا مذہب کے نہیں بلکہ نئے اندازِ فکر و نظر (آؤٹ لُک) کے بانی ہیں۔ ان کی زندگی میں ہمیں کوئی پستی نظر نہیں آتی۔ فیاض، رواداری اور کھلا دل و دماغ ان کی خاص صفات ہیں اور ساتھ ہی انھیں صحیح صحیح راستے کا بھی پورا اندازہ ہے جس پر وہ نہایت مستعدی اور استقلال سے چلتے ہیں۔ ان کی تصانیف اور تحریریں ہمیں متاثر کرتی ہیں، ہماری فکر کو بدلتی ہیں اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ انھوں نے ہماری فطرت کو ایک نئے طریقے سے روشن کر دیا ہے۔ آج ہم ان سے زیادہ فلسفہ کا علم رکھنے کے

باوجود ان کو غلط سمجھنے پر تیار نہیں ہوتے۔ جن حالات اور مشکلات میں انھوں نے نئی شمع روشن کی ہم ان کے فکر و عمل کو صحیح جانتے ہیں یعنی آج بھی ہمارے فکر و عمل کی بنیاد سرسید ہی رہتے ہیں۔ وہ صحیح معنی میں ''ہیرو'' ہیں۔ ان کے کردار میں ہیرو والی توانائی موجود ہے۔ ایک خاص دھن، ایک لگن اور حصولِ مقصد کے لیے اَن تھک کوشش انھیں منزل کی طرف لے جاتی ہے۔ کہیں بھی ان کی ہمت نہیں ٹوٹتی، کسی بھی موقع پر وہ ''امید'' کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے اور مصائب کے دکھ اُٹھاتے اور فتح پاتے ہوئے آگے بڑھتے رہتے ہیں۔ وہ بلند حوصلگی اور ہمت و استقلال کی ہمارے اس ماحول میں عظیم مثال ہیں جو آج بھی زندہ ہے۔ ان کا زمانہ ابھی گذرا نہیں ہے۔ آج بھی ہمارے معاشرے اور مذہبی و غیر مذہبی حلقوں میں ایسے لوگ کثرت سے موجود ہیں جو زوال کے راستے پر چل رہے ہیں لیکن رہبری ان لوگوں کے ہاتھ میں ہے جو سرسید کے پیرو ہیں۔ سرسید آج بھی ترقی کی دائمی قدروں کے مفکر اور رہبر ہیں اور رہیں گے۔ مسلمانوں کے تعلق سے ساری بیسویں صدی سرسید کے فکر و عمل کی صدی ہے۔ علامہ اقبال سرسید کی آواز کو، نئی جہت دے کر، کہیں سے کہیں پہنچا دیتے ہیں۔

آیئے اب اخلاق، مذہب، سیاست اور تعلیم کے ساتھ تہذیب الاخلاق کو بھی دیکھتے چلیں جس کے ذریعے سرسید نے اپنی بات کو قوم تک پہنچایا۔

(الف) مذہبیات:

جس خاندان سے سرسید تعلق رکھتے تھے وہ بنیادی طور پر مذہبی تھا اور جس معاشرے اور ماحول میں وہ پلے بڑھے اس میں مذہب ہر مسلمان کی زندگی میں نہ صرف اولیت کا درجہ رکھتا تھا بلکہ ساری زندگی پر حاوی اور زندگی کی ہر سرگرمی میں شامل و موجود تھا۔ انگلستان اور یورپ میں نشاۃ الثانیہ کے دور سے مذہب اور ادب الگ الگ ہو گئے تھے۔ لارڈ بیکن نے مذہب کو اپنے دائرے سے خارج کر دیا تھا اور ہُوکر (Hooker) نے مذہب ہی کو اپنا دائرۂ فکر بنایا تھا۔ اس طرح نشاۃ الثانیہ سے دو الگ الگ راستوں کا آغاز ہو جاتا ہے۔ انیسویں صدی کے ہندوستان میں صورتِ حال مختلف تھی۔ کوئی بھی شخص مذہب کو، بیکن کی طرح خارج کر کے، حکمت و دانش کی سطح پر راہ نمائی نہیں کر سکتا تھا۔ اسی لیے سرسید کے ہاں ہمیں بیکن اور ہُوکر دونوں کے رنگ بیک وقت ملتے ہیں۔ ان کے اخلاقی و سماجی مضامین اگر بیکن کے ایسیز (Essays) کی طرح ہیں تو ان کے مذہبی مقالات، تحقیقات اور سیرۃ و تفسیر ہُوکر کے (Laws of Ecclasiastical Polity) کی طرح کا کام انجام دیتے ہیں۔ سرسید کی مذہبی تحریروں کا پس منظر حضور اکرم ﷺ سے لے کر ان کے دور تک اسلام کا ارتقا ہے اور پیش منظر میں مسلمانوں کے ان عقائد کا اظہار ہے جسے انھوں نے اپنی آنکھ سے دیکھا اور جس کے بدلنے کے لیے انھوں نے یہ مقالے لکھے۔ اس وقت بھی مسلمانوں میں جید عالمِ دین موجود تھے جن کے مقابلے میں سرسید کا علم کم تھا لیکن یہ سب لوگ روایتی و تقلیدی لکیر پر چل رہے تھے اور اسی کے مطابق اپنے علم کو

سجا رہے تھے۔ ان کے برخلاف سرسید ایک عام فہم اور جدید عقلی نقطۂ نظر سے علمِ دین کا مطالعہ کرنا چاہتے تھے۔ ہُو کر نے بھی قرونِ وسطیٰ کے مذہبی عقائد کا، نشاۃ الثانیہ کی روشنی میں اسی طرح جائزہ لیا تھا اور اس جائزے سے مذہبیات کے مطالعہ کا اندازِ نظر بدل دیا تھا۔ سرسید کے سامنے اس سے زیادہ مشکل کام تھا اور اس وجہ سے تھا کہ ان کی قوم ابھی قرونِ وسطیٰ کے دائرے سے باہر نہیں آئی تھی اور وہ خود بھی مذہب کو ہر عمل کی بنیاد مانتے تھے۔ وہ اس بات سے واقف تھے کہ مسلمانوں کی زندگی پر مذہب ہمیشہ حاوی رہا اور مسلمانوں کی ترقی و تنزل مذہب پر صحیح اور غلط عقیدے سے وابستہ رہا اس لیے مسلمانوں کو اس موجود صورتِ حال سے نکالنے اور ترقی کے راستے پر لگانے کے لیے ضروری تھا کہ اسلام کے بارے میں ان کے غلط عقائد اور ان سے پیدا ہونے والے رسم و رواج کو درست کیا جائے۔ یہی وقت کی ضرورت تھی اور اسی ضرورت کو سرسید نے پورا کر کے آنے والی نسلوں کا اندازِ نظر بدل کر انھیں زندگی کے جدید دائرے میں داخل کر دیا، اسی لیے وہ ''جدیدیت'' کے پہل کار (Pioneer) ہیں۔

حضورِ اکرم ﷺ پیغمبر تھے مگر دنیائے عرب کے مخصوص حالات میں انھیں نہ صرف حکومت کرنی پڑی بلکہ سردارِ سپاہ کا منصب اور فرائض بھی ادا کرنے پڑے۔ آپ ﷺ نے حکومت کو بھی خدائی اصولوں کے مطابق چلایا مگر آپ کے بعد سیاست کا عمل دخل بڑھ گیا۔ بظاہر سیاست اور دین اب بھی ایک تھے لیکن وقت کے ساتھ مذہب سیاست کے زیرِ اثر آتا چلا گیا اور یہ صورتِ حال اس وقت زیادہ نمایاں ہوئی جب خلافت کی جگہ ملوکیت نے لے لی۔ بنو عباس کے زمانے میں یہ محسوس کیا گیا کہ ان کے پاس ایک شرعی قانون ہونا چاہیے۔ اسی زمانے میں اسلامی قانون مدون کرنے کا کام شروع ہوا اور ہر شعبۂ زندگی کے لیے سیدھے سادے قانون وضع ہو گئے جن سے عام آدمی نے بھی رہنمائی حاصل کی اور فرماں رواؤں نے بھی ان سے مدد لی۔ فقہ کی تدوین چوں کہ مختلف اوقات میں مختلف لوگوں نے کی تھی اور یہ سب صاحبِ علم اور جید عالمِ دین اور مفکر تھے اس لیے ان کے بھی الگ الگ مدرسے قائم ہو گئے اور اختلافی مسائل سر اُٹھانے لگے۔ اسی زمانے میں تدوینِ حدیث کا بھی آغاز ہوا۔ اس تحریک کے بانی آنحضرت ﷺ کے حالاتِ زندگی کو دریافت کر کے، ان کو راہِ ہدایت بنانا چاہتے تھے۔ ان لوگوں نے بڑی تحقیق، تدقیق و کاوش سے حدیثیں جمع کیں اور عام و خاص نے ان سے ہدایت حاصل کرنے کا کام لیا۔ حکومتِ وقت نے مختلف مدرسوں کی سرپرستی اور ایسی احادیث و شرعی قوانین کی حوصلہ افزائی کی جو ان کی حکمرانی کے لیے حسبِ مطلب تھے۔ اس عمل کے دوران مذہبی مباحث کثرت سے ہونے لگے اور آپس کے اختلافات نے ایک گھمبیر صورت اختیار کر لی اور فقہ کے حوالے سے مختلف فرقے وجود میں آ گئے۔ اس کا عام اثر یہ ہوا کہ مذہب کچھ اصولوں کی ظاہرہ پابندی بن کر رہ گیا اور فرد کے عقیدے سے اس کا تعلق کمزور پڑ گیا۔ اس عمل سے یہ صورتِ حال سامنے آئی کہ خواہشاتِ نفسانی میں مبتلا ایک شخص اعمالِ مذہبی یعنی روزہ نماز وغیرہ کی پابندی ایک ساتھ کر رہا ہے۔ گویا ایک کا دوسرے سے کوئی تعلق باقی نہیں رہا۔ اسی

زمانے میں یونانی فلسفہ و افکار کی کتابیں عربی میں ترجمہ ہوئیں اور جب ان کا اثر مسلمان فلسفیوں اور مفکرین پر پڑا، تو وہ بھی عقل و منطق کی مدد سے اسلام کو سمجھنے سمجھانے میں لگ گئے۔ معتزلہ کا گروہ بھی اسی عمل و فکر سے وجود میں آیا اور مسلمان فلسفیوں نے اسلام کو فلسفہ بنا کر اس کی ذرا ذرا سی بات پر طرح طرح کی بحثیں کرنے لگے۔ آگے چل کر امام غزالی جیسے مفکر بھی پیدا ہوئے جن پر سرسید نے کئی مقالے لکھے ہیں۔ امام غزالی نے فقہ، حدیث اور فلسفہ کو ملانے کی کوشش کی اور آخر میں وہ ''تصوف'' کی طرف چلے گئے۔ تصوف نے قران و سیاست سے الگ ہو کر فرد کے باطن اور اس کے قلب کی صفائی پر زور دیا۔ یہ تحریک جب افلاطونیت سے متاثر ہوئی تو وحدت الوجود اور ہمہ اوست اس کا جزوِ اعظم بن گیا۔ ترک دنیا اور عبادت و ریاضت پر زور دینے سے ایک خاص قسم کی خانقاہیت وجود میں آئی۔ یہ تحریک اس وقت کی سیاسی، فکری و تہذیبی صورتِ حال میں ہر تحریک پر سبقت لے گئی۔ آریائی اقوام میں یہ بہت مقبول ہوئی اور سارا ایران تصوف کے زیر اثر آ گیا۔ جب یہ تحریک ہندوستان آئی اور بدھ مت اور ویدانت سے اس کا تعلق قائم ہوا تو ایک ایسی صورت وجود میں آئی کہ عام مسلمان عمل سے گریز، جہادِ زندگی سے کنارہ کشی، اجتماعی فرائض سے اغماض اور انفرادی نجات کی کوشش کو اصل مذہب سمجھنے لگا۔ صوفیا ''حال'' میں عقیدہ رکھتے تھے اور اس کے لیے قوالی، رقص، وجد، مراقبہ و تصورِ شیخ کو انھوں نے اپنا شعار بنایا۔ عرس، فاتحہ، نیاز وغیرہ کی رسمیں وجود میں آئیں جنھیں ہندوستان کی آریائی ذہنیت اور مزاج نے کھلے دل سے قبول کیا۔ پیری مریدی کا عام رواج ہوا اور یہ عقیدہ عام ہوا کہ بغیر کسی پیر کی مدد کے نجات ممکن نہیں ہے۔ ''بے پیر'' لوگ، بے استادوں کی طرح، معاشرے میں اچھی نظر سے نہیں دیکھے جاتے تھے۔ سرسید کے زمانے تک آتے آتے عام مسلمان کا مذہب اسی رنگ میں رنگ گیا تھا۔

اس پس منظر کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو سرسید کے دور میں مذہب کے معنی یہ ہو گئے تھے کہ ہر مسلمان فقہ کے کسی مدرسۂ فکر سے وابستہ ہو اور جو کچھ اس فقہ میں بتایا گیا ہے اس پر عمل کرے اور دوسرے فقہوں کو رد کرے۔ وہ کسی سلسلۂ تصوف سے منسلک ہو اور پیر و مرشد کی مدد سے نجات کا راستہ تلاش کرے۔ محیر العقول کرامات، قبر پرستی، بدعات، عرس، فاتحہ، وظیفے اور چلے اس کے عقیدہ میں شامل ہو گئے تھے۔ اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر بھی اپنے وقت کے بزرگوں کے مرید تھے۔ اپنی عمر کے آخری حصے میں بہادر شاہ ظفر خود بھی مرشد بن چکے تھے اور لوگ ان کے ہاتھ پر بیعت کرتے تھے۔ تعویذ گنڈوں کا عام رواج تھا۔ خود سرسید کی والدہ شاہ غلام علی سے بیعت تھیں اور ان کے دونوں بیٹوں کے نام محمد اور احمد انھیں کے رکھے ہوئے تھے۔ ''سیرت فریدیہ'' میں سید احمد نے لکھا ہے کہ ''شاہ عبدالعزیز اور ان کے خاندان کے بزرگ، لڑکوں کو بعض بیماریوں سے محفوظ رکھنے کے لیے ایک گنڈا دیا کرتے تھے جس میں ایک تعویذ بھی ہوتا تھا اور اس تعویذ میں ایک حرف یا ہندسہ سفید مرغ کو ذبح کر کے اس کے خون سے لکھا جاتا تھا اور جس لڑکے کو پہنایا جاتا تھا بارہ برس کی عمر تک انڈا یا مرغی کھانے کا اس کو امتناع ہوتا تھا۔ میرے دونوں بیٹوں: سید حامد اور سید محمود کو بھی ان کی ننھیال

والوں نے وہ گنڈا پہنایا۔'' [۸۸] مزید برآں دنیا کی طرف توجہ دینا گناہ اور دنیاداری سمجھی جاتی تھی۔ ہر کام برکت و ثواب کے لیے تھا جس کا نتیجہ قیامت میں ملے گا۔ مختلف فرقوں کے اختلاف نے تعصب، تنگ نظری اور عدم رواداری کو عام کر دیا تھا۔ فروعات و جزئیات پر بحثیں عقلی مذہب کی خصوصیت تھیں اور ذرا ذرا سے اختلاف پر ایک دوسرے کو کافر اور مرتد کہنا علمائے کرام کا عام وتیرہ تھا۔

جمود کا یہ عالم سرسید سے پہلے ہی عام و قائم ہو چکا تھا۔ اس کو توڑنے کی شاہ ولی اللہ نے کوشش کی اور ادھر سید احمد شہید بریلوی اور شاہ محمد اسماعیل نے بھی جہاد کا عسکری نظام بنایا لیکن یہ بھی جلد ناکام ہو گیا۔ اسی صورت حال میں انگریزی اقتدار تیزی سے پھیل رہا تھا۔ ان کے ساتھ آئے ہوئے پادری ہر جگہ بے کھٹکے عیسائیت کی تبلیغ کر رہے تھے اور کھلم کھلا اسلام کے عیوب ظاہر کر کے مذہبِ اسلام کے بارے میں گندے الفاظ استعمال کر رہے تھے۔ ساتھ ہی مشنری اسکول قائم کر کے طلبہ کو عیسائی بنانے کا کام بھی جاری تھا اور جو عیسائی نہ بن پاتے ان کے ذہن کو مسخ کر کے اسلام سے پھیر دیتے تھے۔ ادھر بنگال میں جدید انگریزی تعلیم کے رائج ہو جانے سے جدید دہریت، مغربی خیالات، سائنس اور مادیت بھی اسلامی عقائد پر حملہ آور ہو رہے تھے۔ سرسید اس صورتِ حال سے واقف تھے اور ان کے مذہبی مقالوں کا ایک اہم حصہ وہ ہے جس میں سائنسی حوالوں سے عیسائیت پر اسلام کی فوقیت ثابت ہوتی ہے۔ سر ولیم مور کی کتاب ''لائف اوف محمدؐ'' کا جواب جو سرسید نے ''خطباتِ احمدیہ'' میں دیا ہے، اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ ''تبیین الکلام'' کا نام بھی اسی سلسلے میں لیا جا سکتا ہے۔ سرسید کے سامنے یہ اور ایسے ہی دوسرے مسائل تھے۔ غور کیجیے کہ کس طرح ایک شخص نے اس صورت حال کو دیکھا، سمجھا اور بدلا اور کس طرح اپنی قوم کو دلدل سے نکال کر منزل کا راستہ دکھایا۔

مذہب کا اثر ٹوٹ جانے کا نتیجہ یہ ہوا کہ عام زندگی یا سماجی زندگی میں کوئی اخلاقی مقصد باقی نہیں رہ گیا تھا۔ شہزادے اور اُمرا عیش و عشرت میں ڈوبے ہوئے تھے۔ ان میں محض رسمی اخلاق اور سطحی آداب باقی رہ گئے تھے۔ فضول خرچی پر مبنی رسوم، بسنت کے میلے، پھول والوں کی سیر، بیاہ وشادی کی رسموں بھری تقریبیں، طوائفوں کے مجرے، جن سے شائستگی اور ادب آداب سیکھنے شریف زادے کوٹھوں پر جاتے تھے، چھٹی چلے، زچگی کی رسمیں، مرغ بازی، بٹیر بازی، کبوتر بازی سے شانِ امارت ظاہر کی جاتی تھی۔ یہ رسمیں اس دور کی تہذیب کا حصہ تھیں۔ ابھی یہ صورت حال باقی تھی کہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نے مسلم معاشرے کی بساط اُلٹ دی۔ طبقۂ خواص کے ذرائع آمدنی یک لخت ختم ہو گئے۔ سیاسی قوت جاتی رہی۔ ہزاروں پھانسی پر چڑھا دیے گئے۔ اقتصادی بدحالی نے انھیں بُری طرح گھیر لیا۔ وہ کسی اور ذریعۂ معاش سے واقف بھی نہیں تھے اور ساتھ ہی خود کو بدلنے، نئی صورتِ حال سے سمجھوتا کرنے اور اپنی اولادوں کو، بنگال کی طرح، نئی تعلیم دلوانے پر بھی آمادہ نہیں تھے اور علمائے دین کے زیر اثر انگریزوں سے ملنا، ان کے ساتھ کھانا کھانا، ان سے ہاتھ ملانا اور ان کی ملازمت کرنا بُرا سمجھتے تھے۔ سرسید اس ماحول اور فضا سے پوری طرح واقف تھے۔

ساتھ ہی سر سید کا خاندان مغل دربار اور انگریزی سرکار دونوں سے وابستہ تھا۔ سید احمد کے والد میر متقی مغل دربار کے متوسل تھے اور ان کے نانا خواجہ فرید انگریزی سرکار میں اچھے عہدے پر فائز تھے۔ اکبر شاہ ثانی نے جب انھیں وزارت کا منصب دے کر بلایا تو وہ آ گئے اور جب یہاں سے سبک دوش ہوئے تو دوبارہ انگریزی سرکار سے وابستہ ہو گئے۔ سر سید کے لیے اس طرح دونوں راستے کھلے تھے اور ان دونوں راستوں سے وہ واقف تھے۔ وہ انگریزی سرکار میں ملازم تھے کہ مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر نے ان کا خاندانی خطاب ''جوادالدولہ عارف جنگ'' کے اضافے کے ساتھ انھیں دیا۔ ہندو مصلح راجا رام موہن رائے سے بھی ان کی ملاقات ہوئی تھی۔ پادریوں کی کارستانیوں سے بھی وہ اچھی طرح آگاہ تھے۔ وہ انگریزوں کی نظریں بھی پہچانتے تھے۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ انگریز مسلمانوں کو مفسد و بے اعتبار جانتے تھے۔ یورپ میں شروع ہی سے، عیسائیت کے رواج کے ساتھ، اسلام سے نفرت ان کے مزاج کا حصہ تھی۔ ادھر انگریزوں نے ہندوستان میں حکومت وسلطنت چوں کہ مسلمانوں سے چھینی تھی اس لیے ہندوؤں سے اس نے دشمنوں کے دشمن کی حیثیت سے صلح کی تھی۔ ہندو بھی محرومی و پسپائیت کے عالم میں ضرور تھے مگر انگریزوں کی نئی حکومت کے زیر اثر ان کے ہاں مصلح بھی ابھر رہے تھے۔ سر سید احمد خاں نے بھی مسلمانوں کو اس دلدل سے نکال کر ان کی اصلاح کی کوشش کی تا کہ وہ بھی انگریز اور ہندو کے دوش بدوش کھڑے ہو سکیں۔ ۱۸۵۷ء کی ناکام بغاوت نے اب یہ بات واضح کر دی تھی کہ اب مسلمانوں میں مقابلہ کرنے کا حوصلہ اور طاقت باقی نہیں رہی تھی اس لیے سمجھوتا و مصالحت ہی مستقبل کا صحیح راستہ ہے۔

اصلاح کے اس کام کو انجام دینے کے لیے ہمہ جہتی فکر کی ضرورت تھی جس میں مذہب، معاشرت، تہذیب تعلیم، سیاست، علم و ادب، سائنس، جدید نظریات اور جدید اندازِ نظر شامل تھے۔ سر سید اسی لیے ساری عمر قدامت پسندی سے جنگ کر کے نئے افکار و خیالات کو حوصلہ و ہمت سے ابھارتے اور پھیلاتے رہے۔

حالی نے لکھا ہے کہ سر سید کے زمانے میں اسلام کو تین خطرے درپیش تھے [۸۹]: ایک خطرہ مشنری اور عیسائی پادریوں سے تھا جو پوری قوت سے اسلام پر اعتراضات کی بوچھار کر رہے تھے۔ دوسرا خطرہ مسلمانوں کی خراب سیاسی صورت حال سے تھا۔ انگریزوں نے حکومت مسلمانوں سے چھینی تھی اسی لیے وہ ہی سب سے زیادہ ان کی آنکھوں میں کھٹکتے تھے۔ تیسرا خطرہ انگریزی تعلیم سے تھا جو روز بروز پھیل رہی تھی اور اس کے نتائج اسلامی تصورات کے حق میں زیادہ اندیشہ ناک تھے۔ پہلے خطرہ کا جواب دینے کے لیے سر سید احمد نے تحقیق کا راستہ اختیار کیا اور ہر اعتراض کا سائنسی و عقلی انداز سے جواب دینے کی کوشش کی۔ انھوں نے ہر جگہ سے مواد جمع کیا۔ انگلستان جا کر مختلف زبانوں کی کتابوں سے استفادہ کیا اور علمی و تحقیقی سطح پر ان کا جواب، خود عیسائی عالموں کے اقوال کی سند پر، دیا۔ محسن الملک کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''ان دنوں میں ذرا قدرے دل کو شورش ہے۔ ولیم مور صاحب نے جو کتاب آنحضرت

کے حال میں لکھی ہے اس کو میں دیکھ رہا ہوں۔ اس نے دل کو جلا دیا اور اس کی ناانصافیوں اور تعصبات دیکھ کر دل کباب ہو گیا اور مصمم ارادہ کیا کہ آنحضرت صلعم کی سیَر میں جیسا کہ پہلے سے ارادہ تھا کتاب لکھ دی جاوے۔ اگر تمام روپیہ خرچ ہو جاوے اور میں فقیر بھیک مانگنے کے لائق ہو جاؤں تو بلا سے......" [۹۰]

دوسرے خطوط سے بھی ان کی عقیدت، دل سوزی اور لگن کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ خطبات احمدیہ، تبیین الکلام اور دوسری تحریریں اسی ذیل میں آتی ہیں۔ اپنے نئے علم الکلام سے بھی انھوں نے اس اندازِ نظر کو عام کیا۔ دوسرے اور تیسرے خطرے کے لیے انھوں نے جو لائحۂ عمل طے کیا، اس پر ساری عمر کام کرتے رہے اور نئے نئے مسائل کی گتھیوں کو وہ اپنی ہمہ جہتی فکری و عملی سرگرمیوں سے ساری عمر سلجھاتے رہے۔ مذہبیات پر ان کی توجہ اسی لیے زیادہ اور ہمیشہ رہی۔

سرسید اسلام کو ایک سائنٹیفک نظریے کی طرح پیش کرتے ہیں۔ اپنے نئے علم الکلام کی مدد سے قوانینِ فطرت، قوانینِ اسلام اور عقائدِ اسلام کو ایک ثابت کرتے ہیں اور سوال اُٹھاتے ہیں کہ "کیا نیچر کے ماننے سے خدا معطل ہو جاتا ہے؟" [۹۱] اور "الاسلام ھوالفطرت والفطرت ھی الاسلام" کو موضوعِ کلام بنا کر اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں [۹۲] اور قرآن مجید بھی اسی انداز سے لکھتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ میرے اصول یہ ہیں کہ "خدا سچا ہے اور قرآنِ مجید اس کا کلام ہے اور بالکل سچ اور صحیح ہے۔ اس طرح ہمارے سامنے دو چیزیں موجود ہیں، ایک خدا کے کام اور دوسرے خدا کا کلام یعنی قرآنِ مجید۔ خدا کا کام اور خدا کا کلام کبھی مختلف نہیں ہو سکتا۔ اگر مختلف ہو تو خدا کا کام تو موجود ہے جس سے انکار نہیں ہو سکتا اور اسی لیے خدا کا کلام اس کا جھوٹا ہونا لازم آتا ہے نعوذ باللہ منہا۔ اس لیے ضرور ہے کہ دونوں متحد ہوں۔ خدا کا کام یعنی قانونِ قدرت ایک عملی عہد خدا کا ہے اور وعدہ اور وعید یہ قولی معاہدہ ہے اور ان دونوں میں سے کوئی بھی خلاف نہیں ہو سکتا۔ اس سے یہ سمجھنا کہ اس کی تسلیم سے خدا کی قدرتِ مطلق میں نقصان آتا ہے...... محض غلط اور وہم اور ناسمجھی ہے......

(اب) خواہ یہ تسلیم کرو کہ انسان مذہب یعنی خدا کی عبادت کے لیے پیدا ہوا ہے خواہ یہ کہو کہ مذہب کے لیے بنایا گیا ہے۔ دونوں حالتوں میں ضرور ہے کہ انسان میں بہ نسبت دیگر حیوانات کے کوئی ایسی چیز ہو کہ وہ اس بار کے اُٹھانے کا مکلف ہو اور انسان میں وہ شے کیا ہے؟ "عقل" ہے۔ اس لیے ضرور ہے کہ جو مذہب اس کو دیا جائے وہ عقلِ انسانی کے مافوق نہ ہو اگر وہ عقلِ انسانی کے مافوق ہے تو انسان اس کا نہیں ہو سکتا بلکہ اس کی مثال ایسی ہوگی جیسے کہ بیل یا گدھے کو امر و نہی کا مکلف قرار دیا جائے یا جون پور کا قاضی بنا دیا جائے۔ مذہب اسلام اور خدا کا کلام ان نقصانوں سے پاک ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ تم سمجھ لو اور سمجھ کر یقین کر لو کہ جو کچھ خدا بتاتا ہے اور کہتا ہے وہ سچ ہے: انما انا بشر مثلکم یوحی الی انما الھکم الہ واحد انما انا بشیر و نذیر۔ جانِ من! مذہب اسلام اور خدا کے کلام کو دیو پری کے قصے مت بناؤ ورنہ جو فوقیت اسلام کو دوسرے

مذاہب باطلہ سے ہے وہ ساقط ہو جاتی ہے اور انسان عقلِ انسانی کی رُو سے قابلِ یقین نہیں رہتا۔ جاہل ایک بات کو، جو عقلِ انسانی کے مافوق ہے، مان سکتا ہے...... مگر جس کو خدا نے عقل انسانی یا اس کا کوئی حصہ عطا کیا ہے وہ ایسی بات پر، جو مافوق عقلِ انسانی ہے، یقین نہیں کر سکتا۔'' [۹۳] سر سید کہتے ہیں کہ وہ لوگ جو یہ سمجھتے ہیں کہ قرانِ مجید میں بہت سی باتیں مافوق عقلِ انسانی ہیں، ان کی سمجھ کا قصور ہے۔ قران مجید اس نقصان سے پاک ہے۔'' [۹۴]

سر سید نے جو اصولِ تفسیر بیان کیے ہیں [۹۵]۔ وہ سب کم و بیش وہی ہیں جن پر سب متفق ہیں مثلاً خدا خالقِ کائنات موجود ہے۔ واجب الوجود حی لایموت، ازلی و ابدی ہے۔ اللہ نے انسانوں کی ہدایت کے لیے انبیا مبعوث کیے ہیں اور محمد صلعم رسولِ برحق و خاتم المرسلین ہیں۔ قرانِ مجید کلامِ الٰہی ہے۔ کوئی بات اس میں غلط یا خلاف واقع مندرج نہیں ہے۔ ذات باری کے صفات ثبوتی اور سلبی جس قدر قرانِ مجید میں بیان ہوئے ہیں سب سچ اور درست ہیں مگر ان صفات کی ماہیت کا من حیث ہی ہی جاننا مافوقِ عقلِ انسانی ہے۔ قران مجید جس قدر نازل ہوا بتمامہ موجود ہے۔ نہ اس میں ایک حرف کم ہوا نہ زیادہ ہوا ہے۔ ہر ایک سورت کی آیات کی ترتیب سر سید کے نزدیک منصوص ہے۔ قرانِ مجید دفعتاً واحدۃً نازل نہیں ہوا بلکہ نجماً نجماً نازل ہوا ہے۔ وقتاً فوقتاً واقعات کے پیش آنے سے روح القدس یعنی ملکۂ نبوت کو انبعاث ہوا اور اس کے سبب سے وحی نازل ہوئی۔ پس وہ مختلف اوقات کے کلام کا مجموعہ ہے...... اور بطور ایک تصنیف کی ہوئی کتاب کے نہیں ہے جس میں اول مصنف ابواب و فصول کو تقسیم کر کے اس کے مضامین کو ترتیبِ خاص سے مرتب کرتا ہے۔ شاہ ولی اللہ کا بھی یہی زاویہ نظر تھا جسے ''فوز الکبیر'' میں انھوں نے بیان کیا ہے اور سر سید نے بھی یہی راہ اختیار کی ہے۔ سر سید کہتے ہیں کہ ہر ایک امر جو مختلف اوقات میں کلام کرنے کے لیے پیش آتا ہے وہ سب قرانِ مجید میں پایا جاتا ہے اور یہ کافی ثبوت اس بات کا ہے کہ قرآن ایک تصنیف کی ہوئی کتاب نہیں ہے۔

تفسیر قرآن کے ان اصولوں میں علمائے دین اور سر سید کے درمیان کم و بیش کوئی فرق نہیں ہے لیکن چند اصولِ تفسیر ایسے ہیں جو نئے اور جدید سائنسی دور کے تقاضوں کو پورا کرتے ہیں اور جدید تعلیم یافتہ انسان کے دل کو لگتے ہیں مثلاً سر سید یہ تو تسلیم کرتے ہیں کہ قران مجید بلفظہ آنحضرت کے قلب پر نازل ہوا یا وحی کیا گیا یا جبریل فرشتے نے آنحضرت ﷺ تک پہنچایا یا ملکۂ نبوت نے، جو روح الامین سے تعبیر کیا گیا ہے، آنحضرت کے قلب پر القا کیا ہے مگر وہ اس بات کو تسلیم نہیں کرتے کہ صرف مضمون القا کیا گیا تھا اور الفاظ قرآن آنحضرت ﷺ کے ہیں جن سے آنحضرت ﷺ نے اپنی زبان میں، جو عربی تھی، اس مضمون کو بیان کیا ہے۔ اسی طرح سر سید کا ایک اصول یہ ہے کہ وہ ذات باری کے صفات ثبوتی اور سلبی کو سچ و درست مانتے ہیں مگر ان صفات کی ماہیت کا من حیث ہی ہی جاننا مافوقِ عقل انسانی سمجھتے ہیں، اس لیے وہ صفات جس کیفیت یا جس حیثیت سے ہمارے ذہن میں ہیں اور جن کو ہم نے ممکنات سے اخذ کیا ہے ہمیشہ بعینہٖ و بکیفیتہٖ ذات باری پر، جو

واجب الوجود ہے، منسوب نہیں کر سکتے اور صرف یہ کہتے ہیں کہ ان صفات کے جو معنی مصدری ہیں وہ ذات باری میں موجود ہیں: یعنی علم، ایجاد، قدرت، حیات، الیٰ غیر ذلک اور نیز ان صفات کا ذات واجب الوجود یا علت العلل میں ہونا ضروری سمجھتے ہیں۔ اسی طرح سرسید کا زاویہ نظر یہ ہے کہ صفاتِ باری تعالیٰ عین ذات ہیں اور وہ مثل ذات کے ازلی وابدی ہیں اور مقتضائے ذات ظہور صفات ہے۔ علمائے متکلمین کا یہ مذہب ہے کہ صفاتِ باری تعالیٰ نہ عین ذات ہیں اور نہ غیر ذات مگر فلاسفۂ الٰہیین عین ذات سمجھتے ہیں اور اس لیے ان کا ظہور مقتضائے ذات قرار دیتے ہیں مگر یہ سب نزاع لفظی ہے اور نتیجہ واحد ہے۔ سرسید کہتے ہیں کہ یقیناً تمام صفات باری نامحدود اور مطلق عن القیود ہیں پس وہ ان وعدوں کے کرنے کا مختار تھا جن کو اس نے کیا ہے اور اس قانونِ فطرت قائم کرنے کا مختار تھا جس پر اس نے کسی کائنات کو بنایا ہو یا اس موجودہ کائنات کو بنایا ہے یا آئندہ اور کسی صورت میں بنائے مگر اس وعدے اور قانونِ فطرت میں جب تک کہ وہ قانون فطرت قائم ہے، تخلف محال ہے اور اگر ہو تو ذات باری کی صفات کاملہ میں نقصان لازم آتا ہے۔ ان وعدوں کا کرنا اور قانونِ فطرت پر کائنات قائم کرنا اس کی قدرت کاملہ کا ثبوت ہے۔

سرسید کہتے ہیں کہ یہی حال قانونِ فطرت کا ہے جس پر یہ کائنات بنائی گئی ہے۔ پہلا قولی وعدہ ہے اور قانونِ فطرت عملی وعدہ۔ اس قانونِ فطرت میں سے بہت کچھ خدا نے ہم کو بتایا ہے اور بہت کچھ انسان نے دریافت کیا ہے۔ گو کہ انسان کو بھی بہت کچھ دریافت نہ ہوا ہو اور کیا عجب ہے کہ بہت کچھ دریافت نہ ہو مگر جس قدر دریافت ہوا ہے وہ بلاشبہ خدا کا عملی وعدہ ہے جس سے تخلف قولی وعدے کے تخلف کے مساوی ہے جو کبھی نہیں ہو سکتا۔ پھر قرآن کی آیات کے حوالے سے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے اور بتایا ہے کہ فطرت میں تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ جو طریق کہ خدا نے مقرر کیا ہے اس میں تبدل نہیں ہو سکتا مثلاً ہم کو قانونِ فطرت یہ بتاتا ہے کہ زن و مرد سے اور نطفے کے ایک مدتِ معین تک مقرر جگہ میں رہنے سے انسان پیدا ہوتا ہے۔ پس اس قانونِ فطرت کے برخلاف اس طرح نہیں ہو سکتا جس طرح کہ قولی وعدے کے برخلاف نہیں ہو سکتا۔ یہ بھی نہیں ہو سکتا کہ خلافِ قانونِ فطرت زمین حرکت کرنے سے کسی وقت کسی کے واسطے ٹھہر جائے۔ یہ ویسا ہی ناممکن ہے جیسے کہ قولی وعدے کے برخلاف ہونا ناممکن ہے۔

سرسید کا ایک اور اصول تفسیر یہ ہے کہ قران مجید میں کوئی امر ایسا نہیں ہے جو قانونِ فطرت کے برخلاف ہو اور وہ لوگ جو بعض امور کو معجزہ قرار دے کر اور ان کو مافوق الفطرت سمجھ کر پیش کرتے ہیں ان سے پوچھتے ہیں کہ آیا ان آیات کے کوئی دوسرے معنی بھی ایسے ہیں جو موافق زبان و کلام عرب کے اور موافق محاورات اور استعمالات اور استعارات قرآن مجید کے ہو سکتے ہیں؟ اگر ہو سکتے ہیں تو پھر یہ بات صحیح نہیں رہی کہ قرآن مجید میں معجزات مافوق الفطرت موجود ہیں۔ سرسید کہتے ہیں کہ ہمارے نزدیک خدا بموجب اپنے وعدے کے سب کام اس قانونِ قدرت کے مطابق کرتا ہے جو اس نے بتایا ہے۔

سر سید کا ایک اور زاویۂ نظر یہ ہے کہ قرآن مجید میں ناسخ و منسوخ نہیں ہے یعنی اس کی کوئی آیت کسی دوسری آیت سے منسوخ نہیں ہوئی اور آیات کے حوالے سے تدبر کی دعوت دیتے ہیں۔ ایک اور بات، جس کا ذکر پہلے آ چکا ہے، سر سید یہ کہتے ہیں کہ موجوداتِ عالم اور مصنوعاتِ کائنات کی نسبت جو کچھ خدا نے قرآن مجید میں کہا ہے وہ سب ہو بہو واقع ہے۔ 'یہ نہیں ہو سکتا کہ اس کا قول اس کی مصنوعات کے مخالف ہو یا مصنوعات اس کے قول کے مخالف ہوں۔ کلام خدا اور کام خدا کا متحد ہونا لازم ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو ایسا کلام کلام خدا نہیں ہو سکتا۔ ایک اور بنیادی بات سر سید یہ کہتے ہیں کہ قرآن مجید بلفظہ کلامِ خدا ہے اور وہ چوں کہ انسان کی ایک زبان عربی میں نازل ہوا ہے تو اس کے معنی اس طرح لگائے جائیں گے جیسے ایک نہایت فصیح عربی زبان میں کلام کرنے والے کے معنی لگائے جاتے ہیں اور جس طرح کہ انسان استعارہ و مجاز، کنایہ تشبیہ و تمثیل اور ہر قسم کے دلائل وغیرہ کو کام میں لاتا ہے اسی طرح کلام مجید میں بھی سب موجود ہیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ معنی کو جاننے کے لیے کلامِ مجید کے طرزِ کلام اور الفاظ کے طریق استدلال کو دیکھنا بھی لازم ہے اور اس بات کی وضاحت کر کے کہتے ہیں کہ جب کسی لفظ کے اصل معنی نہیں بن سکتے تو دوسرے معنی اختیار کرتے ہیں جس سے قول قائل کا صحیح ہو جائے مگر سر سید اس قسم کی تاویل کو جائز نہیں سمجھتے۔ قرآن مجید کے معانی بیان کرنے میں سب سے زیادہ دھوکا انسان کو ان مقامات میں پڑتا ہے جہاں قرآن میں قصص انبیائے سابقین بیان ہوئے ہیں۔ انبیائے سابقین کے قصے عہدِ عتیق کی کتابوں میں بھی آئے ہیں اور علمائے یہود نے بھی مستقل کتابوں میں لکھے ہیں جن میں کئی باتیں قانونِ فطرت کے خلاف ہیں۔ ہمارے علماء نے ان قصوں کو یہود سے لے کر انھیں معجزات قرار دیا حالاں کہ قرآن مجید میں الفاظ ان قصوں میں اس طرح آئے ہیں کہ ان سے ان باتوں کا جو دور از عقل اور قانونِ فطرت کے خلاف ہیں، ثبوت نہیں ہوتا۔ چونکہ ان قصوں کی کیفیت مشہورہ ہمارے علماء کے دلوں میں بسی ہوئی تھی اس لیے قرانِ مجید کے الفاظ پر انھوں نے پوری توجہ نہیں دی مثلاً حضرت یونس کے قصے میں قرآن مجید میں کوئی نص صریح نہیں ہے کہ در حقیقت مچھلی ان کو نگل گئی تھی۔ ''ابتلع'' کا لفظ قرآن مجید میں نہیں ہے۔ ''التقم'' کا لفظ ہے جس سے صرف منھ میں پکڑ لینا مراد ہے۔ غرض کہ اس قسم کی بہت سی مثالیں قرآن مجید میں ہیں۔ ضروری ہے کہ ہم صرف الفاظ قرآن مجید کے پابند رہیں نہ کہ ان قصوں کے جو یہود و نصاریٰ میں مشہور ہیں۔ سر سید کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہمارے ہر درجۂ علم میں، ان امور میں، جن کی ہدایت کے لیے قرآن نازل ہوا ہے، یکساں ہدایت کرتا ہے۔ اس کے الفاظ اس طرح نازل ہوئے ہیں کہ جہاں تک ہمارے علم ترقی کرتے جائیں گے تو اس کے الفاظ اس لحاظ سے بھی حقیقت کے مطابق رہیں گے اور ثابت ہوگا کہ جو معنی ہم نے پہلے قرار دیے ہیں وہ ہمارے علم کا نقصان تھا اور قرآن مجید اس نقصان سے بری ہے۔ سر سید کہتے ہیں کہ یہ وہ بحثیں ہیں جو علوم سے اور طبیعیات سے تعلق رکھتی ہیں۔ رہے روحانی امور، جو روحانی تعلیم سے تعلق رکھتے ہیں اور جن کو ''لا الہ الا اللہ محمد رسول اللہ'' حاوی ہے، ہر وقت میں ایک حالتِ مستقل

پر قائم ہیں۔ اس میں کبھی تبدل ہوا، نہ ہوگا۔

انھیں بنیادی باتوں کو سرسید نے طرح طرح سے اپنے مختلف مضامین میں دُہرا کر ''فطرت'' (نیچر) اور ''عقل'' کو اپنے راہ نما اصول بنائے ہیں۔ ایک مضمون میں وہ نیچر کے معنی بتاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''ہم دیکھتے ہیں کہ سارے عالم میں واقعات ایک نظم اور ضابطہ سے رُونما ہو رہے ہیں۔ ہر چیز مقررہ قوانین پر عمل کر رہی ہے اور ان ہی کے مطابق اس کے خواص اور افعال کا ظہور ہوتا ہے۔ آگ جلا رہی ہے اور جلانے پر مجبور ہے۔ برف ٹھنڈ پیدا کرتا ہے اور ایسا کرنا اس کے لیے ناگزیر ہے۔ ہوائیں چلتی ہیں۔ دریا بہتے ہیں۔ پودے لگتے ہیں اور بچے پیدا ہوتے ہیں۔ بوڑھے ہوتے ہیں اور مر جاتے ہیں۔ یہ سب ضابطہ اور قانون کے مطابق ہو رہا ہے۔ اسی قانون، ضابطہ اور اصول کا نام نیچر ہے۔ یہ قانون اور ضابطہ جس طرح خارجی مظاہر کائنات پر حکمران ہے اسی طرح انسانی زندگی پر بھی حاوی ہے۔ جس طرح ایک پودے کی نشوونما قانونِ قدرت کے مطابق ہی ممکن ہے اسی طرح انسانی زندگی کی ترقی اور صحت مندی بھی قوانینِ قدرت ہی کے تابع ہے اگر کوئی انسانی سوسائٹی انسانی نیچر کی مقتضیات کا لحاظ نہ کرے گی تو نتیجہ تنزل، پستی اور ہلاکت کے سوا کچھ نہ ہوگا۔''

نیچر کو جاننے کے لیے وہ ''عقل'' کو ضروری قرار دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ:

''انسان میں ایک ودیعتِ الٰہی، جس کو عقلِ انسانی یا عقلِ کلی سے تعبیر کیا جاتا ہے، ہوتی ہے۔ یہ وہی ودیعت ہے جس سے انسان چند واقعاتِ وقوعی یا مقدماتِ ذہنی سے ایک نتیجہ پیدا کرتا ہے اور جزئیات کے تتبع سے کلیہ قاعدہ بناتا ہے یا قاعدہ کلیہ سے جزئیات کو حاصل کرتا ہے۔ ابتدا سے یعنی جب سے انسان نے انسانی جامہ پہنا ہے وہ اس ودیعت کو کام میں لاتا رہا ہے اور جب تک کہ وہ ہے کام میں لاتا رہے گا یہی ودیعت ہے جس نے انسان کو نئی نئی ایجادوں اور اشیاء کی حقیقتوں اور علم وفنون کے مباحثوں پر قادر کیا ہے یہی ودیعت ہے جس کے سبب انسان کے دل میں خالق کا، جزا و سزا کے معاد کا خیال پیدا ہوتا ہے۔''[۹۲]

لیکن سرسید ''عقل'' کو بھی آخری اور اٹل قوت نہیں مانتے بلکہ اس کو بھی قابلِ شک قرار دیتے ہیں:

''میں نے خیال کیا کہ عقل پر غلطی سے محفوظ رہنے کا کیوں کر یقین ہو۔ میں نے اقرار کیا کہ حقیقت میں اس پر یقین نہیں ہوسکتا مگر جب عقل ہمیشہ کام میں لائی جاتی ہے تو ایک شخص کی عقل کی غلطی دوسرے شخص کی عقل سے اور ایک زمانے کی عقلوں کی غلطی دوسرے

زمانے کی عقلوں سے صحیح ہو جاتی ہے مگر جب کہ علم یا یقین یا ایمان کا مدار عقل پر نہ رکھا جاوے تو اس کا حاصل ہونا کسی زمانے اور کسی وقت میں بھی ممکن نہیں۔" [۹۷]

اور کہتے ہیں کہ

"کسی طرف جاؤ اور کہیں سے پھیر کھا کر آؤ علم یا یقین یا ایمان کا مدار صرف عقل ہی پر رہتا ہے۔" [۸۹]

سرسید خدا کو بھی عقل ہی سے پہچانتے ہیں۔ عقل ہی سے اچھے برے کی تمیز رونما ہوتی ہے۔ اسلام و کفر میں تمیز و حسن و قبح میں فرق بھی عقل ہی سے قائم ہوتا ہے۔ عقل پر زور دینے کی وجہ سے اہلِ علم و مذہب نے انھیں معتزلہ کے زمرہ میں شامل کیا ہے اور بعض اہل علم نے انھیں عقلیت پسند (Rationalist) بھی کہا ہے۔ میرا خیال ہے کہ فلسفہ کے جس دائرے میں سرسید آتے ہیں وہ اس انگریزی فلسفے سے قریب ہے جس کی رُو سے علم، تجربہ یا عملی ثبوت سے حاصل ہوتا ہے اور جسے تجربیت (Empiricism) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے جس کا بانی بیکن (Bacon) تھا اور جو اپنے کمال پر لاک (Locke) کے ہاں پہنچا۔ یہاں عقل، عام عقل (Common Sense) ہے اور اس میں الہام اور دوسری سب چیزیں آ جاتی ہیں۔

اسلام کی بنیاد عقل اور فطرت (نیچر) پر قائم کر کے انھوں نے علم و فکر کو ایک نئی راہ سجھائی جس سے دنیوی زندگی کو سنوار کر زندگی کو ہر سمت میں ترقی دی جا سکتی ہے۔ ان سب مذہبی موضوعات کی تفصیل کا خلاصہ، جنھیں سرسید نے اٹھایا ہم ذیل میں درج کرتے ہیں۔

(۱) خدا: سرسید ثابت کرتے ہیں کہ قرآن میں خدا اپنی ہستی نیچر کے ذریعہ ثابت کرتا ہے۔ ہم اس کی ہستی کو جان سکتے ہیں، اس کی ماہیت کو نہیں۔ وہ واحد ہے۔ واجب الوجود ہے۔ ازلی، ابدی، خالق، قادر وغیرہ ہے۔ وہ وحدت الوجود کی مخالفت کرتے ہیں اور وحدت الشہود کو مانتے ہیں۔ اس سلسلے میں بھی وہ تجربی اصول کے حامی (Empiricist) ہیں۔

(۲) نبوت: وہ نبوت کو ایک فطری ملکہ جانتے ہیں جو ترقی کرتا ہے اور بعثت کے وقت درجۂ کمال کو پہنچ جاتا ہے۔ یہ عقلِ انسانی کا ایک غیر معمولی عالم ہے۔ وحی اور الہام دونوں کو وہ ایک کہتے ہیں اور کسی واسطے کے قائل نہیں ہیں۔ ختم نبوت کو پوری طرح مانتے ہیں اور ثابت کرتے ہیں کہ جب اسلام کے ساتھ مذہب کا ارتقا پایۂ تکمیل کو پہنچ گیا تو پھر آگے نبی کی کیا ضرورت باقی رہی۔

(۳) معجزہ: اس موضوع پر ان کے کئی مضامین موجود ہیں۔ ان کا دعویٰ ہے کہ قرآن میں کسی رسول کے معجزے کا ذکر نہیں ہے اور جن واقعات کو معجزہ بتایا جاتا ہے ان کی حقیقت وہ دلائل سے ثابت کرتے ہیں۔ ابن رُشد اور شاہ ولی اللہ سے بھی استفادہ کرتے ہیں اور معراج کو خاص طور پر روحانی مانتے ہیں۔ حضرت عیسیٰ کے بن باپ پیدا ہونے کو نہیں مانتے اور نہ اُن کے مصلوب ہونے کو۔

(۴) روح: وہ روح کو ایک جسم لطیف اور جوہر مستقل بالذات مانتے ہیں اور اسی جسم سے اس کا حشر ہوگا۔

(۵) قضاوقدر: سر سید انسان کو مختار اور مکلف مانتے ہیں اور قضاوقدر کو ان جسمانی، خارجی اور ارادی علل و اسباب بتاتے ہیں جو اختیار سے باہر ہیں۔

(۶) حسن وقبح: ان کو وہ پورے طور پر عقل پر مبنی بتاتے ہیں۔

(۷) ملائک وشیاطین: وہ انسان کو قوائے ملکوتی اور قوائے بہائمی کا ایک مجموعہ مانتے ہیں۔ان قوتوں کی بے انتہا شاخیں ہیں۔یہی ملائک اور شیاطین ہیں۔شیطان نفسِ امارہ کی شکل میں ہر فرد میں موجود ہے۔لہٰذا ملائک تمثیلی چیز ٹھہرے۔قصہ آدم بھی ان کے نزدیک تمثیل ہے۔

(۸) عالم غیب، عالم مثال ملاء اعلیٰ: انسانی تخیلات کی بنائی ہوئی چیزیں ہیں۔

(۹) اجنہ: وہ قرآن سے انھیں ایک وحشی قوم ثابت کرتے ہیں۔

(۱۰) شفاعت نبوی سے وہ انکار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ قیامت میں ہر شخص اپنے اعمال کے مطابق جزا و سزا پائے گا۔وہاں نہ کسی کی سفارش ہوگی اور نہ کوئی سفارش کر سکتا ہے۔

(۱۱) قرآن: سر سید کہتے ہیں کہ میں خدا کے کلام کو اس کی صفت سمجھتا ہوں اور تمام صفات کو قدیم مانتا ہوں اور اسی لیے خدا کے کلام کو بھی قدیم مانتا ہوں۔قرآنی معجزہ کو وہ اس کی فصاحت و بلاغت نہیں بلکہ تعلیمات و احکامات بتاتے ہیں، جو دائمی ہیں۔

(۱۲) تقلید و اجتہاد: اس سلسلے میں وہ اجماع امت اور اجتہادِ دائمہ دونوں سے انکار کرتے ہیں اور "حسبنا کتاب اللہ" کے جملے کو بار بار استعمال کرتے ہیں۔وہ تقلید کے خلاف ہیں۔

(۱۳) اسلام کے معاشرتی مسائل جیسے غلامی، تعدد ازدواج، ان دونوں سلسلوں میں وہ اسلام کو ان کا مخالف ثابت کرتے ہیں۔غلامی کو اسلام ہی نے روکا اور تعدد ازدواج کو بھی۔

(۱۴) جہاد کو وہ ملک گیری وغیرہ سے الگ چیز ثابت کرتے ہیں۔

سر سید نے اپنے مذہبی تصورات سے اہلِ تقلید کے جذبات ضرور متاثر کیے لیکن منجمد روایت پر جما ہوا برف، ان کے تصورات کی حرارت سے پگھل گیا اور فکر و عمل کے نئے راستے کھل گئے۔دلچسپ بات یہ ہے کہ فروعات پر الجھنے اور لڑنے جھگڑنے والے اہلِ تقلید نے بھی ان خیالات کا اثر قبول کیا۔سر سید کے دور میں اور ان کے بعد جتنی مذہبی یا غیر مذہبی تحریکیں وجود میں آئیں ان پر بلاواسطہ یا بالواسطہ، کم یا زیادہ، سر سید کے فکری اثرات موجود ہیں۔سر سید اسلام کو ایک پہلے سے بنی ہوئی عمارت نہیں مانتے جس کی کھڑکیاں، دروازے اور روشن دان سب اپنی جگہ مقرر ہیں بلکہ ایک شجر سایہ دار مانتے ہیں جس کے پتے، زمانے کے ساتھ، جھڑتے رہتے ہیں اور نئی کونپلیں، نئے پتے اور ٹہنے نکلتے رہتے ہیں اور پیڑ اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔سر سید نے مذہب اسلام کو ایک علوی درجہ دیا۔آج ان کی یہ تنقید بھی محدود نظر آتی ہے کیوں کہ جدید فلسفے اور جدید نفسیات نے مابعد الطبیعیات اور روحانیات میں جو اضافے کیے ہیں اور "عقل" کا جو تصور پیش کیا ہے وہ استدلال سے کہیں

آگے ہے۔ سر سید تو، والٹیر (Voltaire) کی طرح، مذہب کو عقل و دلیل کے تحت کر کے، عام فہم سطح پر رہتے ہیں۔ یہی وقت کی ضرورت تھی جسے انھوں نے پورا کیا اور آنے والوں کے لیے نئے راستے کھول دیے۔ یہ بات یاد رہے کہ شاہ ولی اللہ کی فکر کا، سر سید کی سوچ پر، گہرا اثر ہے۔ ''حجت اللہ البالغہ'' میں شاہ ولی اللہ نے لکھا ہے کہ ''اب وقت آ گیا ہے کہ اسلامی دینیات کو پوری طرح منطقی بحثوں اور دلیلوں سے مسلح کر کے میدان میں لایا جائے۔'' [۹۹] عزیز احمد نے لکھا ہے کہ ''یہ بات فی الحقیقت اس بات کی جانب اشارہ تھا کہ کلاسیکی منہاجیاتِ مباحثہ کی از سر نو تصحیح اور واضح سمت متعین کرنے کی ضرورت ہے لیکن سید احمد خاں نے اسے لامحدود عقلیت پسندانہ تفکر کے نقطۂ آغاز کے طور پر استعمال کیا۔'' [۱۰۰]

(ب) سر سید کا سیاسی شعور:

سیاست کے تعلق سے ضروری ہے کہ سر سید کے زمانے کا خیال رکھا جائے کیوں کہ سیاست ہمیشہ ایک وقتی چیز ہوتی ہے اور اس کے اصول مصلحتِ وقت کے تابع ہوتے ہیں۔ سر سید کے حالاتِ زندگی سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے بدلتے زمانے کا احساس کر کے، مغلوں کی مٹتی ہوئی حکومت و سلطنت کو چھوڑ کر، جس سے ان کا خاندان برسوں سے وابستہ تھا، انگریزی حکومت کی ملازمت کو ترجیح دی اور جب اس پر وقت پڑا تو انھوں نے جس طرح انگریزوں کا ساتھ دیا، ان کی مشہور تاریخی تصنیف ''سرکشی ضلع بجنور'' [۱۰۱] اس کا منھ بولتا ثبوت ہے۔ سر سید کو یقین تھا کہ انگریزی حکومت حال و مستقبل کی حکومت ہے اور چوں کہ اس کی اساس عہد حاضر کے اندازِ نظر پر قائم ہے، اس لیے انگریزوں کی حمایت وقت کا تقاضا ہے اور اسی لیے وہ اپنی قوم کو ان کے ساتھ ملانے اور چلانے کی کوشش کرتے رہے۔ ان کے سیاسی شعور نے مصلحتِ وقت کا صحیح اندازہ کر لیا تھا اور محض جذباتیت و عینیت (Idealism) سے کنارہ کش ہو کر، مستقبل میں مسلمانوں کی کامیابی کے لیے، اسی راستے پر چلنے کا سوچ سمجھ کر فیصلہ کیا تھا۔ وہ ساری عمر اسی سمت میں سفر کرتے رہے۔ ''اسبابِ بغاوتِ ہند'' میں وہ پہلی بار حکومت اور رعایا کے تعلقات کے اصول اخذ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، جو ہر دور میں سیاست کی بنیاد ہوتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اصل سبب اس فساد کا میں تو ایک ہی سمجھتا ہوں۔ باقی جس قدر اسباب ہیں وہ سب اس کی شاخیں ہیں سب لوگ تسلیم کرتے چلے آئے ہیں کہ واسطے اسلوبی اور خوبی اور پائداری گورمنٹ کے مداخلت رعایا کی حکومتِ ملک میں واجبات سے ہے۔ حکام کو بھلائی یا برائی تدبیر کی صرف لوگوں سے معلوم ہوتی ہے پیشتر اس سے کہ خرابیاں اس درجہ کو پہنچیں کہ پھر جن کا علاج ممکن نہ ہو اور یہ بات نہیں حاصل ہوتی جب تک کہ مداخلت رعایا کی حکومتِ ملک میں نہ ہو بلا شبہ پارلیمنٹ میں ہندوستان کی رعایا کی مداخلت غیر ممکن اور بے فائدہ

محض تھی مگر مجلس لیجسلیٹو کونسل میں مداخلت نہ رکھنے کی کوئی وجہ نہ تھی۔ بس یہی ایک بات ہے جو جڑ ہے تمام ہندوستان کے فساد کی اور جتنی باتیں اور جمع ہوتی گئیں وہ سب اس کی شاخیں ہیں۔''[۱۰۲]

حکومت سے رعایا کے تعلق کا یہ اعلان سرسید کے سیاسی شعور کی بنیاد کہا جا سکتا ہے مگر اس تصور کے پیچھے ایک خاص تاریخ ہے جسے ان کے سیاسی شعور کی اصل اور بنیاد قرار دیا جا سکتا ہے۔ وہ نوجوان تھے جب شاہ اسمٰعیل شہید نے اصلاح و حریت کی تحریک کا آغاز کیا اور انگریزوں کو ہندوستان سے نکال دینے کا خیال ظاہر کیا۔ سرسید نے اس تحریک کو قریب سے دیکھا۔ ''آثار الصنادید'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) میں ''شاہ جہاں آباد کے لوگوں کا بیان'' والا حصہ شامل ہے لیکن دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں مصلحتِ وقت کے پیشِ نظر باب چہارم خارج کر دیتے ہیں جس سے ان کی بدلی ہوئی سیاسی سوچ کا اندازہ ہوتا ہے اور ۱۸۵۷ء کی شورش میں مسلمانوں کی ناکامی نے یہ ثابت کر دیا کہ سرسید کی رائے ٹھیک تھی۔ بدرالدین طیب جی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''غدر (۱۸۵۷ء) میں کیا ہوا۔ اسے ہندوؤں نے شروع کیا۔ مسلمان دل جلے تھے، وہ بیچ میں کود پڑے۔ ہندو تو گنگا نہا کر جیسے تھے ویسے ہی ہو گئے مگر مسلمانوں کے تمام خاندان تباہ و برباد ہو گئے۔''[۱۰۳] سیاسی سطح پر سرسید کا مقصدِ حیات یہ تھا کہ کس طرح قوم کو زوال کی اس دلدل سے نکال کر ترقی و سلامتی کے راستے پر ڈالا جائے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

''غدر کے بعد مجھ کو نہ اپنے گھر لٹنے کا رنج تھا نہ مال و اسباب کے تلف ہونے کا جو کچھ رنج تھا اپنی قوم کی بربادی کا جب ہمارے دوست مرحوم مسٹر شیکسپیئر نے بعوض اس وفاداری کے، تعلقہ جہاں آباد جو سادات کے ایک نامی خاندان کی ملکیت تھا اور لاکھ روپے سے زیادہ مالیت کا تھا، مجھ کو دینا چاہا تو میرے دل کو نہایت صدمہ پہنچا۔ میں نے اپنے دل میں کہا کہ مجھ سے زیادہ نالائق دنیا میں نہ ہوگا کہ قوم پر تو بربادی ہو اور میں ان کی جائیداد لے کر تعلقہ دار بنوں۔ میں نے اس کے لینے سے انکار کر دیا اور کہا میرا ارادہ ہندوستان میں رہنے کا نہیں اور درحقیقت یہ سچی بات تھی۔ میں اس وقت ہرگز نہیں سمجھتا تھا کہ قوم پھر پنپے گی اور جو حال اس وقت قوم کا تھا وہ مجھ سے نہیں دیکھا جاتا تھا اس غم نے مجھے بڈھا کر دیا اور میرے بال سفید کر دیے۔ یہ خیال پیدا ہوا کہ نہایت نامردی اور بے مروتی کی بات ہے کہ اپنی قوم کو اس تباہی کی حالت میں چھوڑ کر میں خود کسی گوشۂ عافیت میں جا بیٹھوں میں نے ارادۂ ہجرت موقوف اور قومی ہمدردی کو پسند کیا۔''

سرسید کی سیاسی بصیرت نے اس تنزل کو دیکھ لیا تھا کہ ان کی قوم میں:

''جس حساب سے یہ تنزل شروع ہوا ہے اگر اس اوسط سے اس کا اندازہ کیا جاوے تو معلوم

ہوتا ہے کہ چند ہی برس اس بات کو باقی ہیں کہ مسلمان سائیس، خانساماں، خدمت گار، گھس کھودے ہونے کے سوا اور کسی درجہ میں نہ رہیں گے اور کوئی ایسا گروہ جس کو دنیا میں کچھ بھی عزت حاصل ہو، مسلمان کے نام سے نہ پکارا جائے گا۔''

لندن گئے تو وہاں بھی یہی خیال دامن گیر رہا کہ ''یہاں کا حال دیکھ کر اپنے ملک اور اپنی قوم کی حماقت اور بے جا تعصب اور تنزلِ موجودہ اور ذلتِ آئندہ کے خیال سے رنج و غم زیادہ بڑھ گیا ہے۔'' [۱۰۴] غدر کے بعد ایک طرف تو یہ صورتِ حال تھی اور دوسری طرف انگریز مسلمانوں سے بدظن و بدگمان تھے۔ اس صورت میں ہندوؤں کی طرف ان کا جھکاؤ فطری تھا تا کہ مسلمانوں کو دبا کر بے جان کر دیا جائے۔ سرسید نے اس بات کو اچھی طرح سمجھ لیا تھا۔ اس صورتِ حال میں اطاعت شعاری کے علاوہ کوئی اور راستہ نہیں تھا۔ سرسید نے یہی راستہ اختیار کیا۔ انگریز ان پر اعتماد رکھتے تھے، اسی لیے ''اسبابِ بغاوتِ ہند'' کو بھی انھوں نے ایک وفادار دوست کے آزاد مشورہ کا درجہ دیا اور کام کی باتیں اخذ کر کے ان کو اپنی نئی حکمتِ عملی کا حصہ بنایا۔ سرسید کے سامنے اپنی قوم کو بچانے کی یہی صورت تھی۔ سیاسی عمل وقت کا پابند ہوتا ہے اور اس کی اہمیت اس کی آخری کامیابی سے ناپی جاتی ہے۔ اطاعت شعاری کے اس سیاسی عمل سے انھوں نے قوم کو بچا لیا اور وہ مٹنے کے بجائے ترقی کے راستے پر گام زن ہو گئی۔ اس دور میں سرسید نے حکومت سے تعلق اور قوم سے تعلق اور ان دونوں کے درمیان ایک راہِ عمل بنانے کی کوشش کی اور یہی ان کی سیاست تھی۔ انھوں نے ایک نمائندہ حکومت کا خواب ۱۸۶۶ء میں دیکھا تھا اور اس کا تجزیہ کر کے یہ تجویز پیش کی تھی:

''عمدہ طریقہ یہ ہے کہ ہندوستانیوں کو اپنی خواہش اور حاجتوں کو گورنمنٹ پر ظاہر کرنے کے لیے وکلاء مقرر کرنے کی اجازت دی جائے یعنی ایک پارلیمنٹ ہندوستان کے لیے بنائی جاوے جس کے ممبر ہندوستان کے ہر فرقے کے لوگ ہوں اور ان ممبروں کی رائے سے ہندوستان سے عام لوگوں کے عام خیالات بخوبی معلوم ہو سکیں۔''

مگر اس نمائندہ حکومت کے ساتھ ساتھ ان کو یہ بھی خیال ہوا کہ ابھی مسلمان اس لائق نہیں ہیں کہ نمائندہ حکومت میں شریک ہو سکیں، اس کے لیے ان کی تعلیمی، اخلاقی اور معاشرتی و معاشی حالت درست کرنے کی ضرورت ہے۔ وقت کے ساتھ ''تعلیم'' سب پر فوقیت لے گئی اور وہ مسلمانوں کو سیاست سے کنارہ کشی کی تعلیم دیتے رہے، چناں چہ ۱۸۸۵ء میں جب انڈین نیشنل کانگریس وجود میں آئی اور ہیوم نے اس کی حکمت عملی سرسید کی رائے کے مطابق وضع کی تو سرسید نے انتخابات کے چار طریقوں کا جائزہ لیا اور ان میں سے ہر ایک کے سلسلے میں یہ دکھایا کہ مسلمان ہر صورت میں، ہندوؤں کے مقابلے میں، خسارہ میں رہتے ہیں، اس لیے مسلمانوں کو، تا وقتے کہ وہ اس کے اہل نہ ہو جائیں، سیاست میں حصہ نہیں لینا چاہیے۔ سرسید کے سیاسی تصورات کا یہ دوسرا پہلو تھا۔ سرسید کے زمانے میں انگریزوں کی حکومت مستحکم تھی اور صرف اس حکومت کی مدد

کرنے میں حصے کا سوال تھا اور اس لیے انھوں نے دونوں قوموں کو ساتھ چلنے کا مشورہ دیا۔ پٹنہ کی تقریر میں سرسید نے کہا:

"اے میرے دوستو! میں نے بار بار کہا ہے اور پھر کہتا ہوں کہ ہندوستان ایک دلہن کی مانند ہے جس کی خوب صورت اور رسیلی دو آنکھیں ہندو مسلمان ہیں۔ اگر وہ دونوں آپس میں نفاق رکھیں گے تو وہ پیاری دلہن بھینگی ہو جائے گی اور اگر ایک دوسرے کو برباد کر دیں گے تو وہ کانی بن جائے گی۔ پس اے ہندوستان کے رہنے والے ہندو اور مسلمانو! اب تم کو اختیار ہے کہ چاہو اس دلہن کو بھینگا بناؤ، چاہے کانا۔"

اس طرح وہ ہر مسلمان سیاسی لیڈر کی طرح، ہندو مسلم اتحاد کے قائل نظر آتے ہیں لیکن وقت جیسے جیسے آگے بڑھا تو انھوں نے محسوس کیا کہ ہندو کسی طرح مل جل کر چلنا نہیں چاہتے۔ عمر کے آخری حصے میں ہندوؤں کی اردو دشمنی سے انھیں یقین ہو گیا کہ ہندو مسلمان ساتھ نہ چل سکیں گے۔ ان کا بیان ہے:

"اُنھی دنوں میں جب یہ چرچا (ہندی اردو تنازع) بنارس میں پھیلا ایک روز مسٹر شیکسپیئر سے، جو اس وقت بنارس میں کمشنر تھے، میں مسلمانوں کی تعلیم کے باب میں کچھ گفتگو کر رہا تھا اور وہ متعجب ہو کر میری گفتگو سن رہے تھے۔ آخر انھوں نے کہا کہ آج یہ پہلا موقع ہے کہ میں نے تم سے خاص مسلمانوں کی ترقی کا ذکر سنا ہے۔ اس سے پہلے تم ہمیشہ عام ہندوستانیوں کی بھلائی کا خیال کرتے تھے۔ میں نے کہا اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ دونوں قومیں کسی کام میں دل سے شریک نہ ہو سکیں گی۔ ابھی تو بہت کم ہے آگے آگے اس سے زیادہ مخالفت اور عناد ان لوگوں کے سبب، جو تعلیم یافتہ کہلاتے ہیں، بڑھتا نظر آتا ہے۔ جو زندہ رہے گا وہ دیکھے گا۔ انھوں نے کہا کہ اگر آپ کی پیشن گوئی صحیح ہو تو نہایت افسوس ہے۔ میں نے کہا مجھے بھی افسوس ہے مگر اپنی پیشن گوئی پر مجھے پورا یقین ہے۔" [۱۰۵]

یہ سرسید کی وفات سے چند ماہ پہلے کا واقعہ ہے۔ ان سب باتوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ان کے سامنے ان کی اپنی قوم تھی۔ وہ اس کی بھلائی چاہتے تھے۔ قوم کی ترقی و بھلائی کے لیے ضروری تھا کہ وہ انگریز حکومت کے اطاعت شعار رہیں۔ کانگریس کی مخالفت کا سبب بھی یہی تھا کہ وہ اپنی قوم کو کسی سیاسی شورش میں اس وقت تک شریک کرنا نہیں چاہتے تھے جب تک وہ تعلیم کے اعتبار سے اس لائق نہ ہو جائے۔ ان کے تصور تعلیم میں مذہبی، اخلاقی اور معاشی ترقی شامل تھی۔ اس دور میں مذہب ہر چیز پر حاوی تھا اور مسلمانوں کی تنظیم نو کے لیے منجمد مذہب کو بھی روایت کے گنبدِ بے در سے نکالنا ضروری تھا۔ "تہذیب الاخلاق" کا اجرا بھی اسی مقصد کو آگے بڑھانے کے لیے کیا گیا تھا۔ سرسید سیاسی آدمی صرف اس حد تک تھے جس حد تک ایک قوم پرست ہو سکتا تھا۔ ان کے لیے اپنی قوم کی اصلاح پہلی چیز تھی اور تعلیم اس کی بنیاد تھی جس پر وہ خلوصِ دل اور محنت و توجہ سے عمر

بجر لگے رہے۔

(ج) تعلیم:

سرسید کے سامنے ہمیشہ یہ مقصد رہا کہ وہ کس طرح اپنی قوم کو، بدلے ہوئے منظر میں، بیدار کریں تا کہ وہ دوبارہ باعزت زندگی گزار سکے۔ سرسید نے کہا کہ وہ درماندہ قوم ہماری قوم ہے جو مسلمان کہلاتی ہے اور جس کو اسلام نے ایک قوم بنا دیا ہے۔ میں نے اس کی حالت موجودہ پر غور کیا اور جو آئندہ اس کی حالت ہونے والی ہے اور جو اسباب اس کے تنزل کے ہوئے ان کو تحقیق کیا اور جہاں تک ممکن ہوا اوروں کو سمجھایا اور اس درماندہ قوم کی مدد پر یا فلاح پر کمر باندھی۔ اس سے آپ سمجھ گئے ہوں گے کہ کیوں اس قوم کے واسطے کوشش اختیار کی۔" [۱۰۶] ان کے مذہبی مضامین، ان کے سیاسی امور سب اسی مقصد کے ذیل میں آتے ہیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے انھوں نے اپنی زندگی کا لمبا سفر طے کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اگر مسلمانوں کو اعلیٰ درجہ کی تعلیم دی جائے تو وہ اس دلدل سے باہر نکل سکتے ہیں جس میں وہ پھنسے ہوئے ہیں۔ ایک مضمون میں لکھتے ہیں کہ:

> "بڑی ضرورت ہندوستان میں اعلیٰ درجہ کی دماغی تعلیم کی اور اخلاقی اور سوشل حالت کی درستی کی ہے جو ابھی تک نہیں ہوئی یا پورے طور پر نہیں ہوئی۔ اس کے بعد باقی امور لحاظ کے قابل ہیں۔" [۱۰۷]

تعلیم کے تعلق سے ان کی ساری توجہ اعلیٰ تعلیم کی طرف رہی۔ وہ بامقصد تعلیم کے قایل تھے اور اس تعلیم کو غیر مفید سمجھتے تھے جو درسِ نظامیہ کی صورت میں، مسلمانوں میں رائج تھی لیکن ساتھ ہی وہ اعلیٰ تعلیم میں مذہب کی تعلیم کو شامل کرنے پر بار بار زور دیتے ہیں اور اس کے بغیر تعلیم کو نامکمل اور ادھوری جانتے تھے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

> "جو لوگ ہندوستان میں مسلمانوں کی عام تعلیم پر کوشش کرتے ہیں ان کو یہ بات معلوم ہونی چاہیے کہ عام تعلیم کا رواج کسی قوم کے زن و مرد میں بغیر شمول تعلیم مذہبی کے نہ ہوا ہے نہ ہوگا اور نہ دنیا میں کوئی ملک اور کوئی قوم ایسی موجود ہے جس میں عام تعلیم کا رواج بلاشمول مذہبی تعلیم کے ہوا ہو۔" [۱۰۸]

جدید تعلیم کے سلسلے میں وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ انگریزی یا یورپ کی کسی زبان کو ضرور سیکھا جائے اور اس وجہ سے سیکھا جائے کہ جو علوم جدید نکلے ہیں اور جو قدیم علوم اعلیٰ درجہ کی ترقی پر پہنچ گئے ہیں ان کو حاصل کرنے کا ہم کو کوئی ذریعہ نہیں ہے بجز اس کے کہ یورپ کی کسی زبان کے ذریعے سے سیکھیں۔" [۱۰۹] اور اسی لیے وہ انگریزی کو ذریعۂ تعلیم بنانے کے حق میں نظر آتے ہیں لیکن وہ اس تعلیم سے بھی مطمئن نہیں اور کہتے ہیں:

> "جو تعلیم کہ انگریزی میں ہم کو دی جاتی ہے وہ اس تعلیم سے بہت پیچھے ہے جو میں

چاہتا ہوں۔ یونیورسٹی کی ڈگریاں ہم کو تعلیم یافتہ بنانے کے لیے کافی نہیں...... ہماری پوری تعلیم اس وقت ہوگی جب کہ ہماری تعلیم ہمارے ہاتھ میں ہوگی۔ فلسفہ ہمارے دائیں ہاتھ میں ہوگا اور نیچرل سائنس بائیں میں اور کلمہ لاالہ الااللہ محمد رسول اللہ کا تاج سر پر۔ یونیورسٹی کی تعلیم ہم کو صرف خچر بناتی ہے......ہم آدمی جب بنیں گے جب ہماری تعلیم ہمارے ہاتھ میں ہوگی...... تعلیم بغیر تربیت کے ایسی ہے جیسے کہ چارپائے بروکتابے چند......موجودہ کالجوں میں مذہبی تعلیم نہیں ہے اور ہم کو اپنے نوجوان بچوں کو دینی اور دنیوی دونوں تعلیمیں دینی ہیں اور اس کے ساتھ تربیت......" [۱۱۰]

وہ اردو زبان کو ترقی دینے اور اسے عہدِ حاضر کی ضرورتوں اور تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے تیار کرتے ہیں۔ ورناکولر یونیورسٹی کی ضرورت پر بھی زور دیتے ہیں اور سائنس و امہات الکتب کا اردو میں ترجمے کرانے کا کام بھی شروع کرتے ہیں اور اس کے لیے "سائنٹیفک سوسائٹی" قائم کرتے ہیں۔ جدید تعلیم کو عام کرنے اور پھیلانے کے لیے "محمڈن ایجوکیشنل کانفرس" کی بنیاد رکھتے ہیں اور پھر ۱۸۷۴ء میں اینگلو محمڈن اورینٹل کالج کے منصوبے کو آخری شکل دے کر ۱۸۷۵ء میں اسکول کا اور ۱۸۷۸ء میں کالج کا آغاز کرتے ہیں۔ اس وقت ان کے سامنے اعلیٰ تعلیم کا مقصد تھا اور وہ پہلے، اس کام کو کرنا چاہتے تھے۔ انھوں نے یہ کالج قائم کر کے متوسط طبقے کو ایک نئی زندگی دی اور اپنی باقی زندگی کالج کی تنظیم و ترقی پر لگادی۔ انھوں نے نصاب کی طرف بھی توجہ دی، اخلاق و تربیت کو بھی تعلیم کا حصہ بنایا۔ تعلیم کے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے وہ ہمیشہ دوسروں کی رائے کو بھی بہت اہمیت دیتے تھے اور اسی لیے ہر کام اور ہر مسئلے کے حل کے لیے کمیٹی قائم کرتے تھے تاکہ مشورہ میں سب شریک ہوں اور بہتر نتائج حاصل ہوسکیں۔ انھوں نے اپنی قوتِ عمل سے بہت کم عرصے میں وہ مقصد حاصل کرلیا جس سے شروع میں وہ خود مایوس نظر آتے تھے۔ وہ جدید اور قدیم دونوں طرزِ تعلیم سے واقف تھے۔ انھوں نے اپنے کالج میں جدید تعلیم کے ساتھ مذہبی تعلیم کو شامل کر کے دونوں کا امتزاج کردیا اور اس سے انھوں نے وہ مقصد حاصل کیا جو وہ کرنا چاہتے تھے۔ مغربی تعلیم کا جو نقطۂ نظر انھوں نے قبول کیا وہ اٹھارویں صدی عیسوی کا زاویۂ نظر تھا جس کا اہم نمائندہ والٹیر تھا۔ مابعد کے علوم نے اس میں بڑی کمیاں اور خامیاں دکھائی ہیں اور یہی خامیاں سرسید کے طرزِ تعلیم میں بھی نظر آتی ہیں مگر انھوں نے اس تعلیم سے قوم کا اندازِ فکر و نظر اور اس کے رویوں کو بدل دیا اور توہمات اور بے جا رسوم و رواج کے شکنجے سے نکال کر جدید زندگی کے دائرے میں داخل کردیا اور یقیناً یہ بڑا کام تھا۔

جدید تعلیم کے ساتھ سرسید "جدید طبعی علوم کے تجربات پر مبنی حقائق اور الہامی مذہب کے معلومہ حقائق کے درمیان جو خلا موجود تھا اس سے وہ پریشان تھے کیوں کہ یہ عمیق خلا ان نئی مسلمان نسلوں کو اپنی لپیٹ میں لے سکتا تھا جن کی وہ "ماضی" سے "حال" کی جانب راہ نمائی کررہے تھے۔ ان کی نظری دینیات اور

سارے طریقِ کار کا مقصد و محرک یہی تھا کہ اس خلا کو کس طرح پُر کیا جائے۔" [۱۱۱] اپنے خیالات کی اشاعت و ترویج کے لیے انھوں نے "تہذیب الاخلاق" کی بنیاد رکھی۔

(و) تہذیب الاخلاق: اجرا و مقصد

"تہذیب الاخلاق" سرسید احمد خاں کا ایک نہایت اہم کارنامہ ہے جس کے ذریعے انھوں نے جدید رجحانات کو پیش کر کے عام کیا اور ان تمام موضوعات پر مضامین خود لکھے اور دوسروں سے لکھوائے جن کا تعلق ہندوستان کے مسلمانوں کے عقائد، رسم و رواج، ادب و شاعری موجود صورتِ حال اور معاشی، سماجی و سیاسی مسائل سے تھا۔

جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں کہ ۱۸۷۰ء میں جب سرسید لندن سے واپس آئے تو پورا ایک نظام العمل اپنے ساتھ لائے جس میں جدید تعلیم کا خاکہ اور اٹھارویں صدی کے انگریزی اخبار "ٹیٹلر" اور "اسپیک ٹیٹر" کے طرز پر ایک رسالہ "تہذیب الاخلاق" کے نام سے شائع کرنے کا منصوبہ شامل تھا۔ جیسے اپنے آنے سے پہلے انھوں نے تعلیمی پروگرام کے لیے ایک اشتہار لندن سے چھپوا کر محسن الملک کو بھیج دیا تھا اسی طرح "تہذیب الاخلاق" کی لوح بھی وہ لندن سے بنوا کر لائے اور آتے ہی ایک طرف انھوں نے "کمیٹی خواستگار ترقی تعلیم مسلمانان" قائم کی اور ساتھ ہی ۱۸۷۰ء ہی میں "تہذیب الاخلاق" کی بنیاد بھی رکھ دی جس کا پہلا پرچہ یکم شوال ۱۲۸۷ھ/۲۴ر دسمبر ۱۸۷۰ء کو شائع ہوا۔ "تہذیب الاخلاق" ابوعلی مسکویہ کی وہ اہم تصنیف تھی جس کے فنِ اخلاق سے متعلق حصے کا عربی سے فارسی میں ترجمہ خواجہ نصیر الدین طوسی نے اپنی مشہور زمانہ کتاب "اخلاقِ ناصری" میں شامل کیا تھا۔ سرسید نے پہلے شمارے میں اس کے مقاصد بیان کیے اور پھر سوا سال بعد یکم محرم الحرام ۱۲۸۹ھ کے پرچے میں اس کے مقاصد پر مزید روشنی ڈالی۔ سرسید چاہتے تھے کہ جس طرح، اسٹیل اور ایڈیسن کے "ٹیٹلر" اور "اسپیک ٹیٹر" نے انگریزوں کی بدتر اخلاقی و معاشرتی حالت کو درست کیا، اسی طرح "تہذیب الاخلاق" کے ذریعے وہ مسلمانوں کی اخلاقی، معاشرتی اور مذہبی حالت کو درست کر کے ان کے باطل خیالات، فضول توہمات اور جاہلانہ اعتقادات کی جگہ روشن خیالی، بلند حوصلگی اور اچھے اخلاق پیدا کرنے کا کام کریں گے۔ پہلے پرچے کے اداریے (تمہید) میں لکھا کہ "اس پرچے کے اجراء کا مقصد یہ ہے کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو کامل درجے کی سویلیزیشن یعنی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کیا جاوے تاکہ جس حقارت سے سویلائزڈ یعنی مہذب قومیں ان کو دیکھتی ہیں وہ رفع ہو اور وہ بھی دنیا میں معزز و مہذب قوم کہلاویں۔" [۱۱۲] یہاں تک سرسید کا مقصد ایڈیسن کے مقصد کے موافق ہے مگر ایڈیسن کو مذہب سے کوئی سروکار نہیں تھا لیکن سرسید کی ضرورت اس کے برخلاف تھی۔ اسلام ہندوستان کے مسلمانوں کی عام زندگی میں اس طرح گندھا ہوا تھا کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا تھا اور اسی لیے سرسید مذہب کو اخلاق اور

زندگی سے خارج نہیں کر سکتے تھے۔ ایک باعمل آدمی کی طرح اس لیے انھوں نے لکھا کہ "یہ بات سچ ہے کہ کسی قوم کے مہذب ہونے میں اس قوم کے مذہب کو بڑا دخل ہے۔" [۱۱۳] اور یہاں ان کے پیش نظر ہندوستان کے مسلمان تھے جن کا مذہب "قران کے مسئلوں اور ہندوستان کی بت پرستی سے مل ملا کر ایک عجیب مجموعہ ہو گیا تھا۔" [۱۱۴] ہندوستان کے مسلمانوں کی اصلاح کے لیے ہی انھوں نے "تہذیب الاخلاق" جاری کیا اور پہلے ہی اداریہ میں اس بات کو واضح کر دیا کہ "ہمارا مطلب اپنے ہندوستان کے مسلمان بھائیوں سے ہے اور اس مقصد کے لیے یہ پرچہ جاری کرتے ہیں تاکہ بذریعہ اس پرچہ کے، جہاں تک ممکن ہو سکے، ان کے دین و دنیا کی بھلائی میں کوشش کریں۔" [۱۱۵] سوا سال بعد یکم محرم الحرام ۱۲۸۹ھ کے شمارے میں اسٹیل اور ایڈیسن کی خدمات کا ذکر کرتے ہوئے یہ بھی لکھا کہ "اسٹیل اور ایڈیسن کو اپنے زمانہ میں ایک بات کی بہت آسانی تھی کہ ان کی تحریر اور ان کے خیالات جہاں تک کہ تھے، تہذیب و شائستگی و حسن معاشرت پر محدود تھے۔ مذہبی مسائل کی چھیڑ چھاڑ ان میں کچھ نہیں تھی۔ ہم بھی مذہبی خیالات سے بچنا چاہتے ہیں مگر ہمارے ہاں تمام رسمیں اور عادتیں مذہب سے ایسی مل گئی ہیں کہ بغیر مذہبی بحث کے ایک قدم بھی تہذیب و شائستگی کی راہ میں نہیں چل سکتے۔ جس بات کو کہو کہ چھوڑو فوراً جواب ملے گا کہ مذہباً ثواب ہے اور جس بات کو کہو کہ سیکھو اسی وقت کوئی بولے گا کہ مذہباً منع ہے۔ پس ہم مجبور ہیں کہ تہذیب و شائستگی اور حسن معاشرت سکھانے میں ہم کو مذہبی بحث کرنی پڑتی ہے...... ایک چھوٹی سی بات کی بحث کرنے کے لیے بڑے بڑے مسائل اور اصول مذہب بحث میں آ جاتے ہیں...... پس ہندوستان میں صرف اسٹیل اور ایڈیسن ہی کی ضرورت نہیں ہے بلکہ مقدس لوتھر کی بھی بڑی حاجت ہے۔" [۱۱۶]

"تہذیب الاخلاق" (یکم محرم الحرام ۱۲۸۹ھ) کے ادارتی مضمون میں اپنے کام کا ریویو کرتے ہوئے سرسید نے فرانس کے موتیین اور لا بروے کا ذکر کرنے کے بعد اسٹیل اور ایڈیسن کی خدمات پر بحث کی ہے اور اپنی حکمت عملی کے چند بنیادی نکات بھی بیان کیے ہیں، جن سے سرسید کے دائرۂ فکر و عمل کی وسعت اور اس کے گہرے اثرات کا آج آسانی سے اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ سرسید کا یہ "اداریہ" تہذیب الاخلاق اور تحریک سرسید کے مطالعہ و مقصد کے تعلق سے بہت اہمیت رکھتا ہے۔ سرسید نے لکھا:

(۱) "ہندوستان میں ہماری قوم کا حال اس زمانہ سے یعنی انگریزوں کی سترھویں اور اٹھارویں صدی کی صورت حال سے بھی بدتر ہے۔ اگر ہماری قوم میں صرف جہالت ہی ہوتی تو چنداں مشکل نہ تھی۔ مشکل تو یہ ہے کہ قوم کی قوم جہل مرکب میں مبتلا ہے۔ علوم جن کا رواج ہماری قوم میں تھا یا ہے اور جس کے تکبر اور غرور سے ہر ایک پھولا ہوا ہے، دین و دنیا دونوں میں بکار آمد نہیں۔" [۱۱۷]

(۲) "علم ادب و انشا کی خوبی صرف لفظوں کے جمع کرنے اور ہم وزن اور قریب التلفظ کلموں کے تک ملانے اور دور دراز کار خیالات بیان کرنے اور مبالغہ آمیز باتوں کے لکھنے پر منحصر ہے، یہاں تک کہ دوستانہ خط و کتابت

اور چھوٹے چھوٹے روزمرہ کے رقعوں میں بھی یہ سب برائیاں بھری ہوئی ہیں۔‘‘[۱۱۸]

(۳) ’’فنِ شاعری، جیسا ہمارے زمانے میں خراب اور ناقص ہے، اس سے زیادہ کوئی چیز بُری نہ ہوگی۔ مضمون تو بجز عاشقانہ کے اور کچھ نہیں ہے۔ وہ بھی نیک جذبات انسانی کو ظاہر نہیں کرتا بلکہ ان بدجذبات کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ضد حقیقی تہذیب الاخلاق کے ہیں۔‘‘[۱۱۹]

(۴) ’’خیال بندی کا طریقہ اور تشبیہ و استعارہ کا قاعدہ ایسا خراب و ناقص پڑ گیا ہے جس سے ایک تعجب تو طبیعت پر آتا ہے مگر اس کا اثر مطلق دل میں یا خصلت میں یا اس انسانی جذبہ میں، جس سے وہ تعلق ہے، کچھ بھی نہیں ہوتا۔ شاعروں کو یہ خیال ہی نہیں ہے کہ فطری جذبات اور ان کی قدرتی تحریک اور ان کی جبلی حالت کا کسی پیرایہ یا کنایہ و اشارہ یا تشبیہ و استعارہ میں بیان کرنا کیا کچھ دل پر اثر کرتا ہے۔‘‘[۱۲۰]

(۵) ’’علمِ دین تو وہ خراب ہوا ہے جیسا خراب ہونے کا حق ہے۔ اس معصوم سیدھے سچے اور نیک طبیعت والے پیغمبر نے جو خدا تعالیٰ کے احکام بہت سدھاوٹ و صفائی و بے تکلفی سے جاہل، اَن پڑھ، بادیہ نشین عرب کی قوم کو پہنچائے تھے اس میں وہ نکتہ چینیاں، باریکیاں گھسیڑی گئیں اور وہ مسائل فلسفہ اور دلائل منطقیہ ملائی گئیں کہ اس میں صفائی اور سدھاوٹ اور سادہ پن کا مطلق اثر نہیں رہا۔ بہ مجبوری لوگوں کو اصل احکام کو، جو قرآن و معتمد حدیثوں میں تھے، چھوڑنا پڑا اور زید و عمر کے بنائے ہوئے اصول کی پیروی کرنی پڑی۔‘‘[۱۲۱]

(۶) ’’علم مجلس اور اخلاق اور برتاؤ دوستی کا ایک ایسے طریقے پر پڑ گیا ہے جو نفاق سے بھی بدتر ہے۔ اخلاق صرف منھ پر میٹھی میٹھی باتیں بنانے اور اوپری تپاک جتانے کا نام ہے...... صرف مکاری اور ظاہرداری کا نام اخلاق رہ گیا ہے اور بے ایمانی دغابازی کا نام ہوشیاری۔‘‘[۱۲۲]

(۷) ’’گفتگو پر خیال کرو تو عجب ہی لطف دکھائی دیتا ہے۔ اگرچہ اکثر لفظ تو نہیں ہوتے مگر ہزاروں اکثر مضمون زبان سے نکلتے ہیں۔ نہایت مہذب اور معقول و ثقہ نیک و دین دار آدمی بھی اپنی گفتگو میں تہذیب و شایستگی کا مطلق خیال نہیں کرتے۔ اگر اشراف جوان دوستوں کی محفل میں جاؤ تو سنو کہ وہ آپس میں کیسی گالم گلوج اور فحش باتیں ایک دوسرے کی نسبت کرتے ہیں۔‘‘[۱۲۳] اور یہ باتیں بیان کر کے بتایا۔

(۸) ’’غرض کہ جو کچھ اس زمانے میں فرنگستان میں تھا وہی کچھ بلکہ اس سے بھی زیادہ اب ہندوستان میں موجود ہے اور بلاشبہ ایک ’’ٹیٹلر‘‘ اور ’’اسپیک ٹیٹر‘‘ کی یہاں ضرورت تھی سو خدا کا شکر ہے کہ یہ پرچہ اُنھی کے قائم مقام مسلمانوں کے لیے ہندوستان میں جاری ہوا۔‘‘[۱۲۴]

ان مقاصد کو دیکھیے تو یہ معاشرے اور فرد کی ساری زندگی کا احاطہ کرتے ہیں اور اتنے مشکل کام کو انجام دینے کے لیے وہ خلوصِ دل سے کمربستہ ہو جاتے ہیں اور اپنے خلوص، اپنی بصیرت و شعور، اپنی نیک نیتی اور اَن تھک محنت سے وہ قوم کا اندازِ نظر بدلنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

’’تہذیب الاخلاق‘‘ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، پہلی بار ۲۴ دسمبر ۱۸۷۰ء کو نکلا اور سات سال تک

پابندی سے شائع ہوتا رہا اور رمضان المبارک ۱۲۹۴ھ میں اسے اس لیے بند کر دیا کہ مولانا امداد العلی خان نے کالج کی حمایت کے لیے یہ شرط رکھی تھی کہ "تہذیب الاخلاق" بند کر دیا جائے یا اس میں کوئی مضمون مذہب کے متعلق مت لکھو۔[۱۲۵] سرسید نے یہ کہہ کر پرچہ بند کر دیا کہ اب ہم کسی دوسری قومی بھلائی کے کام میں مصروف ہوں گے جو اس سے زیادہ قوم کو مفید ہوگا۔"[۱۲۶] یہ کام "مدرسۃ العلوم" قائم کرنے کا کام تھا۔ اس عرصے میں سرسید نے جتنے مضامین خود لکھے اور دوسروں سے لکھوائے ان کا مقصد علم، ادب، شاعری، اخلاق و معاشرت کی اصلاح تھا۔ سرسید کی یہ تحریریں معاشرہ و فرد کے انداز نظر اور سوچ بدلنے میں کامیاب رہیں اور سرسید کے خیالات موضوع بحث بن کر عام ہونے لگے۔ دوسری بار تہذیب الاخلاق جمادی الاول ۱۲۹۶ھ کو شائع ہوا اور دو برس پانچ ماہ جاری رہ کر بند ہو گیا۔ تیسری بار محسن الملک کی تحریک پر یکم شوال ۱۳۱۱ھ کو سرسید نے اسے پھر شائع کیا اور تین برس جاری رہ کر بند ہو گیا۔

"تہذیب الاخلاق" قوم کی تاریخ میں سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ اس کے اثر سے مذہب، اخلاق، تعلیم اور ادب کی سطح پر فرد و معاشرہ کے انداز نظر اور سوچ میں ایسی تبدیلیاں آئیں کہ سرسید تحریک نئی دنیا بسانے میں کامیاب ہوگئی جس کا اظہار خود سرسید نے "تہذیب الاخلاق" کے آخری پرچے ۱۲۹۴ھ میں کیا ہے:

> "ہم نے کچھ کیا ہو یا نہ کیا ہو مگر ہر طرف سے تہذیب و شائستگی کا غلغلہ سنا۔ قومی ہمدردی کی صداؤں کا ہمارے کانوں میں آنا، اردو زبان کے علم و ادب کا ترقی پانا یہی ہماری مرادیں تھیں ...... اب بہت لوگ ہیں جو ان باتوں کو پکارتے ہیں۔ گو اس وقت ٹیڑھی میڑھی لہریں کھاتے ہیں مگر پانی میں حرکت ہی آ جانا کافی ہے۔ پھر وہ خود اپنی ہنسال میں آپ چورس ہو رہے گا۔"[۱۲۷]

سرسید نے یہی بات اپنے ایک اور اداریے بعنوان "تہذیب الاخلاق" کے مضامین کیسے ہونے چاہئیں؟ میں بیان کی ہے کہ اب وہ زمانہ گزر گیا جب کوئی مسلمان اگر کسی انگریز کے ساتھ کھانا کھا لیتا تھا تو اس مسلمان کے ساتھ کھانا حرام سمجھا جاتا تھا۔ سرسید نے لکھا کہ اب یہ اور اس قسم کے سب مرحلے طے ہو گئے ہیں اور اب اس قسم کے مضامین "تہذیب الاخلاق" میں لکھنے فضول ہیں۔[۱۲۸]

سرسید اپنی تحریک کے نتائج سے مطمئن تھے۔ تعلیم و تربیت پر جدید رجحانات نے جو اثر ڈالا اس کے بارے میں وہ لکھتے ہیں کہ "ہماری کوششوں نے مسلمانوں کی تعلیم پر نمایاں اثر کیا ہے۔" "اب جب مسلمانی مدرسے میں لوگ جاتے ہیں اور طالب علموں سے ملتے ہیں تو سنتے ہیں کہ "جو طریقہ تعلیم بالفعل مقرر ہے وہ بلاشبہ تبدیل کے لائق ہے۔"" "جا بجا مسلمانوں کے مدرسے قائم ہوتے جاتے ہیں اور ہر جگہ ان کے قائم کرنے کا چرچا ہے۔" مذہبی خیالات پر اپنی تحریک کے اثرات کے بارے میں، شدید مخالفت کے باوجود، وہ

مطمئن ہیں اور اسی طرح اور دوسری سرگرمیوں کی کامیابی سے بھی وہ مطمئن معلوم ہوتے ہیں مثلاً ''کمیٹی خواستگار ترقی تعلیم مسلمانان'' کے مباحثہ سے یہ نتیجہ نکلا کہ گورنمنٹ نے ایک کمیٹی قائم کردی جو یونیورسٹی میں تعلیم کے مسئلہ کو حل کرنے کے لیے سفارشات پیش کرے گی اور اس طرح ''ہمارے ہم وطن بھائی ہندو بھی ہماری کمیٹی کے ممنون احسان ہیں۔ علاوہ اس کے سرسید کی کوششوں کا نتیجہ یہ بھی نکلا کہ گورنمنٹ نے تمام علوم و فنون کی کتابوں کا، جن کی فہرست ہم نے مشتہر کی تھی، دیسی زبان میں ترجمہ کرنے کا حکم دیا ہے اور امید ہے کہ ہمارا ملک آئندہ نسلوں تک ان کوششوں کے فائدوں کو یاد رکھے گا۔ [۱۲۹]

۱۲۹۱ھ کے نئے سال کے شمارے میں، غلط فہمی دور کرنے کے لیے، سرسید نے اپنے عقائد کو دہرایا ہے اور وہ پندرہ اصول بتائے ہیں جن پر وہ عمل کرتے ہیں۔ ان اصولوں کو دیکھیے تو ان میں کوئی ایسی گہری اختلافی بات سامنے نہیں آتی جن پر وہ عمل کرتے تھے اور اس وجہ سے نظر نہیں آتی کہ ہم خود اسی سانچے میں ڈھل گئے ہیں جو سرسید نے تیار کیا تھا۔

اسی طرح ۱۲۹۲ھ کے پہلے شمارے میں سرسید نے پھر اپنے کاموں کا جائزہ لیا ہے اور لکھا ہے کہ:

> ''بند پانی سے بہ جز سڑ جانے کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ پانی کو بہنا چاہیے۔ پھر کوئی نہ کوئی اپنا راستہ بنا لے گا۔ اس وقت ہماری ساری قوم میں اس بات کا غلغلہ ہے کہ ہماری حالت اچھی نہیں۔ قوم کے لیے کچھ کرنا چاہیے۔ کیا یہ صدا ان لوگوں کے دلوں میں جو قومی بھلائی چاہنے والے ہیں جان نہیں ڈال دیتی ہے؟ سویلیزیشن جس کے نام سے لوگوں کو نفرت تھی کیا اب اس کا چرچا ہر گلی کوچے میں نہیں ہے۔ کیا ''نیچر'' کا قافیہ ''کیچڑ'' کہتے ہوئے اب لوگوں کو شرم نہیں آتی ہے۔ کیا قومی ہمدردی کی کسی نہ کسی قدر تحریک اب ہر ایک کے دل میں نہیں ہے؟ کیا چار دانگ ہندوستان کے اخباروں میں تہذیب، تہذیب...... قومی ہمدردی، پیٹریاٹزم (حبِ وطن) کا غلغلہ نہیں ہے؟ کوئی اخبار اُٹھاؤ اس میں کسی نہ کسی پر کوئی نہ کوئی چھوٹا موٹا آرٹیکل دیکھ لو۔ جس گلی کوچے میں جاؤ سید احمد کے ''تہذیب الاخلاق'' کا جھگڑا سن لو۔ مکہ میں جاؤ تو سید احمد کو پاؤ۔ مدینہ میں جاؤ تو سید احمد کو پاؤ۔ برا کہو خواہ بھلا کہو مگر ہم دعا گوؤں کو مت بھولو...... یہ ولولہ، یہ غلغلہ اور ہر ایک بات کا چرچا دراصل ہماری قوم کی بھلائی کی نشانی ہے......'' [۱۳۰]

سرسید نے ''تہذیب الاخلاق'' کے تعلق سے خود کو مذہب، تہذیب و شائستگی اور تعلیم تک محدود نہیں رکھا بلکہ وہ اپنی ہمہ جہتی فکر اور اصلاح احوال کے دائرے کو انشاء و ادب، اردو شاعری، اردو زبان اور دوسرے علوم و فنون تک پھیلا کر اور انھیں روایت و تقلید کی رسم پرستی سے نکال کر، جدید دور سے ملانے کے لیے کوشاں تھے۔ اس شمارے میں انھوں نے لکھا کہ

(۱) جہاں تک ہم سے ہوسکا ہم نے اردو زبان کے علم ادب کی ترقی میں اپنے ان ناچیز پرچوں کے ذریعہ سے کوشش کی۔ مضمون کے ادا کا ایک سیدھا اور صاف طریقہ اختیار کیا۔ جہاں تک ہماری کج مج زبان نے یاری کی الفاظ کی درستی، بول چال کی صفائی پر کوشش کی۔ رنگین عبارت سے جو تشبیہات اور استعارات خیالی سے بھری ہوتی ہے اور جس کی شوکت صرف لفظوں ہی لفظوں میں رہتی ہے اور دل پر اس کا کچھ اثر نہیں ہوتا، پرہیز کیا۔ تک بندی سے جو اس زمانہ میں مقفیٰ عبارت کہلاتی تھی، ہاتھ اُٹھایا۔ جہاں تک ہوسکا سادگی عبارت پر توجہ کی۔ اس میں کوشش کی کہ جو کچھ لطف ہو وہ صرف مضمون کے ادا میں ہو۔ جو اپنے دل میں ہو وہی دوسرے کے دل میں پڑے تا کہ دل سے نکلے اور دل میں بیٹھے۔ ہم کچھ نہیں کہہ سکتے کہ ہماری یہ کوشش کہاں تک کارگر ہوئی...... مگر اتنی بات ضرور دیکھتے ہیں کہ لوگوں کے خیالات میں ضرور تبدیلی آ گئی ہے۔ اخباروں کی عبارتیں نہایت عمدہ اور صاف ہوتی جاتی ہیں......" [۱۳۱]

وہ اردو کے پہلے مضمون نگار (Essayist) ہیں جس کا وہ خود اس طرح اظہار کرتے ہیں:

(۲) "نئی اردو نے درحقیقت ہماری ملکی زبان میں جان ڈال دی ہے...... میر مومن دہلوی نے کوئی کہانی شستہ بول چال میں کہہ دی ہو تو کہہ دی ہو، جو اس سے زیادہ فصیح و دل چسپ و بامحاورہ نہ ہوگی جو ایک پوپلی بڑھیا بچوں کے سلاتے وقت ان کو کہانی سناتی ہے۔ مضمون نگاری دوسری چیز ہے جو آج تک اردو زبان میں نہ تھی۔ یہ اسی زمانہ میں پیدا ہوئی اور ابھی نہایت بچپن کی حالت میں ہے۔" [۱۳۲]

انگریزی الفاظ کے اردو میں استعمال پر سرسید کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ:

(۳) "بعض لوگوں کو شکایت ہے کہ جو لوگ اس زمانے میں اردو لکھتے ہیں وہ انگریزی لفظ اپنی تحریروں میں ملاتے ہیں مگر ان کو غور کرنا چاہیے کہ زندہ زبان میں ہمیشہ نئے نئے لفظ ملتے اور بنتے ہیں اور جب کوئی زبان محدود ہو جاتی ہے مردہ کہلاتی ہے۔ غیر زبان کے الفاظ کو اپنا کر لینا اہلِ زبان کا کام ہے مگر ان کا ملا لینا آسان کام نہیں۔ اہل زبان غیر زبان کے لفظ کو ایسی عمدگی سے ملا لیتے ہیں جیسے تاج گنج کے روضہ میں سنگ مرمر پر عقیق و یاقوت و زمرد کی پچی کاری ہے...... لٹریچر یعنی علم ادب اہل زبان کے لیے نہایت وسیع جولان گاہ ہے...... ادب پرانے دقیانوسی خیالات کو مٹاتا ہے اور نئے خیالات دلوں میں ڈالتا ہے...... دوسری زبان کا لفظ اپنی زبان میں ملاتا ہے تا کہ نئے لفظ کے ساتھ نیا خیال دل میں پیدا ہو۔" [۱۳۳]

اردو شاعری میں جدید خیالات کے زیر اثر وہ نئی تحریک کو اُبھارنے کی "تہذیب الاخلاق" کے ذریعے پوری کوشش کرتے ہیں اور کامیاب ہوتے ہیں۔ نئی تحریک کو قبول کرنے پر اہلِ پنجاب کی تعریف کرتے ہیں اور کہتے ہیں:

(۴) "ہماری زبان کے علم ادب میں بڑا نقصان یہ تھا کہ نظم پوری نہ تھی۔ شاعروں نے اپنی ہمت عاشقانہ غزلوں اور واسوختوں اور مدحیہ قصیدوں اور ہجر کے قطعوں اور قصہ و کہانی کی مثنویوں میں صرف کی تھی......

نقصان یہ تھا کہ ہماری زبان میں صرف یہی تھی۔ دوسرے، دوسری قسم کے مضامین، جو درحقیقت وہی اصلی مضامین ہیں اور نیچر سے علاقہ رکھتے ہیں، نہ تھے۔ نظم کے اوزان بھی وہی معمولی تھے۔ ردیف و قافیہ کی پابندی گویا ذاتِ شعر میں داخل تھی۔ رجز اور بے قافیہ شعر گوئی کا رواج ہی نہیں تھا...... خوشی کا مقام ہے کہ زمانے نے اس کو بھی رفارم (Reform) کیا اور اہلِ پنجاب اس نقص کے رفع کرنے پر متوجہ ہوئے۔ اردو زبان کے علم ادب کی تاریخ میں ۱۸۷۴ء کا وہ دن، جب لاہور میں نیچرل پوئٹری کا مشاعرہ قائم ہوا، ہمیشہ یادرہے گا...... مولوی محمد حسین آزاد پروفیسر عربی گورنمنٹ کالج نے اس مشاعرہ کے بقا اور قیام میں سب سے زیادہ ہمت مصروف کی تھی۔ ان کی طبیعت کے زور اور پاکیزگی مضامین اور شوکت الفاظ اور طرز ادا سے ہم لوگ فائدہ اٹھاتے ہیں...... مولوی خواجہ الطاف حسین حالی، اسسٹنٹ ٹرانسلیٹر محکمہ ڈائریکٹر پنجاب کی مثنویوں نے تو ہمارے دلوں کے حال کو بدل دیا ہے۔ ان کی مثنوی ''حب الوطن'' اور مثنوی مناظرہ رحم و انصاف ...... درحقیقت ہمارے زمانے کے علم ادب میں ایک کارنامہ ہیں۔'' [۱۳۴]

مزید لکھتے ہیں کہ:

''ان مثنویوں کے دیکھنے سے اتنا خیال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ خیالات میں کچھ تبدیلی ہوئی ہے اور اس کا بھی تصور ہوسکتا ہے کہ اگر ہماری قوم اس عمدہ مضمون نیچر کی طرف متوجہ رہے ...... اور مضامین عشقیہ اور مضامین خیالیہ اور مضامین بیان واقع اور مضامین نیچرل میں جو تفرقہ ہے اس کو دل میں بٹھالے تو ان بزرگوں کے سبب ہماری قوم کی لٹریچر کیسی عمدہ ہو جاوے گی...... مضامین بیان واقع اور مضامین نیچرایسے پاس پاس ہیں کہ ان میں دھوکا پڑ جاتا ہے مگر دراصل پہلا دوسرے سے بالکل علیحدہ ہے۔ پہلا تو ایک بیرونی حالت ہے اور دوسرا اندرونی۔ اسی......... میں وہ طاقت ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔ ابھی تک ہماری قوم کا کلام بیرونی حالت سے زیادہ مناسبت رکھتا ہے......'' [۱۳۵]

''تہذیب الاخلاق'' کا ذکر قدرے تفصیل سے اس لیے ضروری تھا کہ ''مدرسۃ العلوم'' اور ''تہذیب الاخلاق'' ہی ان کی فکر کا محور اور توجہ کا مرکز تھے اور ان دونوں کی مدد سے مسلمانوں کی نئی نسلوں کو وہ بیدار کر کے انھیں جدید دور میں داخل کرنا چاہتے تھے۔ اس مطالعہ سے ہم نے یہ بھی دیکھا کہ وہ کس طرح سارے ہندوستان میں نئے خیالات کی اُٹھنے والی لہروں سے باخبر تھے اور کس طرح ان کو آگے بڑھانے میں مسلسل کوشش کر رہے تھے۔ برصغیر کی سرزمین نے اب تک ایسا راہبر پیدا نہیں کیا جس نے فکر و عمل کو ملا کر ایک کر دیا ہو اور جس نے اتنی جہتوں میں ایک ساتھ کام کیا ہو۔ ان کے ہاں تفکر بھی ہے اور قلم بھی، تقریر بھی ہے تحریر بھی، قدیم خیالات بھی ہیں اور جدید خیالات بھی اور وہ دونوں کا امتزاج کر کے ایک ایسی نئی صورت پیدا کرتے ہیں جو ان کی زندگی میں قدرے کم لیکن بعد کے زمانے میں پوری قوت سے اس طرح ابھرتی ہے کہ آج ہم جو کچھ ہیں اس

میں سرسید پوری طرح شامل ہیں۔ آیئے اب آگے چلیں۔

(۵) سرسید کا تصورِ اخلاق وانسان:

سرسید کی تحریروں کے تجزیے اور ان کے متفرق موضوعات پر لکھے ہوئے ''مضامین'' کے مطالعے سے وہ، اپنے اعلیٰ کردار، مقاصد اور جذبۂ بے لوثی وایثار کے ساتھ، ایک اخلاقی ہستی کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ سرسید کوئی فلسفی نہ تھے اور نہ انھوں نے کوئی مربوط نظریۂ اخلاق وانسان پیش کیا۔ انھیں اسی طرح اخلاقی مفکر کہا جاسکتا ہے جیسے انگلستان میں بیکن اور ایڈیسن اور فرانس میں مونٹین اور والٹیر کہے جاتے ہیں۔ یہ وہ لوگ تھے جو انسان اور اس دنیا میں اس کے مقام اور کام کا ایک واضح تصور رکھتے تھے جو قرونِ وسطیٰ کے تصورات سے بالکل مختلف بلکہ متضاد تھا۔ قرونِ وسطیٰ میں، عیسائی مذہب کے اثر سے، انسان کا کام یہ ٹھہرا تھا کہ وہ عبادت میں مصروف رہے اور دنیا کو ترک کردے۔ اس فکر کا نتیجہ یہ نکلا کہ ہر قسم کی ترقی رک گئی۔ جب نشاۃ الثانیہ کا دور آیا اور اس کے ساتھ یونانی خیالات یورپ میں پھیلے تو لوگوں میں ایک نئی روشنی پیدا ہوئی اور یہ یقین عام ہوا کہ یہ دنیا بھی برتنے کی چیز ہے۔ محض عبادت فرار اور کاہلی ہے۔ اس نئی فکر سے ''اخلاق'' خانقاہیت سے الگ ہو کر دنیاوی زندگی سے ہم کنار ہوا اور اسے دنیاوی دانش (Worldy Wisdom) کہا گیا۔ اس تبدیلی کے ساتھ مصلحین کا یہ فرض ہوا کہ وہ انسان کو جگائیں اور اسے عمل کی طرف لائیں۔ سرسید کی مصلح نظر نے بھی اس حقیقت کو دیکھ لیا تھا اور جب انھوں نے زندگی میں پہلا قدم اُٹھایا تو مغلیہ دربار کے توسل کے بجائے انگریزی ملازمت کی طرف رجوع ہوئے۔ یہی کام ان کے نانا خواجہ فریدالدین پہلے کر چکے تھے اور یہ وہی راستہ تھا جو سرسید نے اختیار کیا۔ یہ بات یاد رہے کہ اخلاق کا تصور ان کے پاس کہیں سے آیا ہو مگر اس پر ان کو پختہ یقین تھا۔ ایسے شخص کے اخلاق میں وہ قدریں اہم ہوتی ہیں جو ''حرکت'' سے تعلق رکھتی ہیں اور جن کو مسلمان دنیاداری سے محمول کرتے ہیں۔ ہمت، ہمدردی، انصاف وترقی اور ان کے تعلق سے نیکی وبدی کے واضح تصور سے راہِ عمل بنانا جدید مصلحین کا مسلک تھا۔ سرسید ان سب سے ہم آہنگ تھے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ سرسید اخلاق کی بنیاد مذہب پر قائم کرتے ہیں۔ سرسید کہتے ہیں کہ ''کوئی اعتقاد یا کوئی مذہب سچا ہو ہی نہیں سکتا جس کا نتیجہ اخلاق کی عمدگی میں نہ ہو۔ پس اخلاق کو کسی مذہب کا کچھ سہارا درکار نہیں ہے بلکہ مذہب یا اعتقاد کے سچ سمجھنے کو اخلاق کا سہارا درکار ہے۔''[۱۳۶] اسلام کو وہ ایک ایسا ہی مذہب سمجھتے ہیں جس کی بنیاد انسانی رشتوں کی عظمت اور اخلاق پر قائم ہے ''جس میں خدا کو ایک جاننا اور انسان کو اپنا بھائی سمجھنا'' بنیادی بات ہے۔ سرسید کا عام طریقہ یہ ہے کہ وہ کسی موجود بداخلاقی کو لیتے ہیں، جو ان کے دور کے مسلمانوں میں عام ہے جیسے ''تعصب''، ''بحث وتکرار''، ''کاہلی'' وغیرہ اور اس کے نقصانات دکھا کر اس کی اصلاح کے لیے اپنی اخلاقی رائے پیش کرتے ہیں مثلاً اپنے مضمون ''کاہلی'' کے آخر میں وہ لکھتے ہیں کہ

''کسی شخص کے دل کو بے کار پڑا رہنا نہ چاہیے۔ کسی نہ کسی بات کی فکر و کوشش میں مصروف رہنا لازم ہے تاکہ ہم کو اپنی تمام ضروریات کے انجام کرنے کی فکر اور مستعدی رہے اور جب تک ہماری قوم سے کاہلی یعنی دل کو بیکار پڑا رکھنا نہ چھوٹے گا اس وقت تک ہم کو اپنی قوم کی بہتری کی توقع کچھ نہیں ہے۔'' [۱۳۷]

محنت اور مصروفیت سرسید کے لیے اہم ترین اخلاقی قدریں ہیں جن پر تمام ترقی کا دارومدار ہے۔ وہ ''ہمدردی'' کو بھی بڑا وصف شمار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''جو لوگ ہمدردی کرتے ہیں وہ حقیقت میں اپنی مدد آپ کرتے ہیں۔'' ''امید'' بھی ان کے خیالات میں خاص مقام رکھتی ہے۔ ''زندگی ایک بے جان چیز کے مانند ہے جس میں کچھ حرکت نہیں ہوتی۔ امید اس میں حرکت پیدا کرتی ہے۔ امید ہی کے سبب سے انسان میں سنجیدگی اور بردباری اور خوش مزاجی کی عادت ہو جاتی ہے گویا امید انسان کی روح کی جان ہے۔ ہمیشہ روح کو خوش رکھتی ہے اور تمام تکلیفوں کو آسان کر دیتی ہے۔'' اپنے مضمون ''سراب حیات'' میں وہ ایک ایسی کتاب کا ذکر کرتے ہیں جو تمام تر قنوطیت میں ڈوبی ہوئی ہے۔ سرسید بھی قنوطیت کے نقشے پیش کرتے ہیں مگر آخر میں یہ کہتے ہیں کہ:

> ''جو بات سچ ہے وہ آپس کی ہمدردی، قومی اعانت، قومی بھلائی ہے جب کہ ہماری قوم کا دنیا میں یہ حال ہے کہ ذلت و خواری، نکبت و جہالت میں مبتلا ہے تو اگر کوئی دنیا کی حسرت میں مر کر جہنم میں گیا تو ہماری جوتی سے عبادت کر کے بہشت میں گیا تو ہماری بلا سے۔ ان کا رونا کیا۔ جیتوں کو رو جو مردوں سے بھی بدتر ہیں۔'' [۱۳۸]

ان کا ایک خوب صورت مضمون ''امید کی خوشی'' ہے جو لطیف و شاعرانہ انداز سے دل میں امید کو تازہ کرتا ہے۔ ہر مصلح کے لیے امید ہی سب سے اہم قدر ہوتی ہے اور سرسید بھی اس کا ہاتھ نہ چھوڑنے کی ہدایت کرتے ہیں۔ اس دور میں ان کا یہ پیغام اس لیے زیادہ معنی خیز تھا کہ یہ زوال پذیر معاشرہ اور ان کی قوم ناامیدی سے دوچار تھی۔ اخلاقی برائیوں میں وہ تعصب اور خوشامد کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ اسی طرح آزادیِ رائے کو بھی زندگی میں اہم قدر اور ترقی کا راستہ سمجھتے ہیں۔ تعصب کے تعلق سے کہتے ہیں:

> ''انسان کی بدترین خصلتوں میں سے تعصب بھی ایک بدترین خصلت ہے۔ ایسی بدخصلت ہے کہ انسان کی تمام نیکیوں اور اس کی تمام خوبیوں کو غارت اور برباد کرتی ہے۔ متعصب، گو اپنی زبان سے نہ کہے مگر اس کا طریقہ یہ بات جتلاتا ہے کہ عدل و انصاف کی خصلت، جو عمدہ ترین خصائل انسانی ہے، اس میں نہیں ہے۔'' [۱۳۹]

خوشامد جو دربار کے زیر اثر مسلمانوں کی برائیوں کی جڑ بن گئی تھی، سرسید اپنے اخلاقی تصورات میں اسے خاص اہمیت دیتے ہیں: ''دل کی جس قدر بیماریاں ہیں ان میں سب سے زیادہ مہلک خوشامد کا اچھا لگنا ہے۔'' ''مخالفت'' کے بارے میں لکھتے ہیں کہ

''دشمنی اور عداوت، حسد اور رنجش اور ناراضی کے سوا ایک اور جذبہ انسان میں ہے جو خود اسی شخص میں کمینہ عادتیں اور رذیل اخلاق پیدا کرتا ہے اور بعوض اس کے کہ وہ اپنے مخالف کو کچھ نقصان پہنچاوے خود اپنا آپ نقصان کرتا ہے۔ اس انسانی جذبے کو مخالفت کہتے ہیں۔'' [۱۴۰] ان قدروں کے ساتھ وہ ''سمجھ'' کو بھی خاص اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے مضمون ''سمجھ'' کی ذیلی سرخی یہ ہے: ''یعنی تمیز جس سے بھلائی برائی میں امتیاز ہوتا ہے۔'':

''سمجھ صرف باتوں ہی میں منحصر نہیں ہے بلکہ ہر قسم کے کاموں سے بھی متعلق ہے اور گویا ہماری زندگی میں ہمارے تمام کاموں کی رہنما اور ہمارے لیے ہمارے قادر مطلق خدا کی نائب ہے۔ انسان میں بہت سی بڑی بڑی عمدہ عمدہ صفتیں ہیں مگر سمجھ سب سے زیادہ مفید ہے۔ سمجھ ہی کے سبب سے اور تمام صفتوں کی قدر ہوتی ہے۔'' [۱۴۱]

اور آخر میں کہتے ہیں کہ ''افسوس ہماری قوم میں سب کچھ ہے پر یہی نہیں ہے۔'' ''وحشیانہ نیکی'' ''مہذب قوموں کی پیروی'' میں بھی ان کے اخلاقی تصورات واضح ہوتے ہیں۔ انسانی رکھ رکھاؤ میں وہ سب سے زیادہ جس چیز کے دشمن ہیں، رسم و رواج ہے۔ جس میں ہندوستانی مسلمان بری طرح پھنسے ہوئے تھے اور ان کے خلاف جنگ کرنا سر سید کا مصلحانہ فرض تھا۔ اپنے مضمون ''رسم و رواج'' میں ان کے اسباب اور مختلف قوموں میں ان کی پیروی کا جائزہ لے کر کہتے ہیں:

''میری دل سوزی اپنے ہم مذہب بھائیوں کے ساتھ اس وجہ سے ہے کہ میری دانست میں ہم مسلمانوں میں بہت سی رسمیں جو درحقیقت نفس الامر میں بری ہیں، مروج ہوگئی ہیں جن میں سے ہزاروں ہمارے پاک مذہب کے بھی برخلاف ہیں اور انسانیت کے بھی مخالفت ہیں اور تہذیب و تربیت و شائستگی کے بھی برعکس ہیں اور اسی لیے میں ضروری سمجھتا ہوں کہ ہم سب لوگ تعصب اور ضد اور نفسانیت کو چھوڑ کر ان بُری رسموں اور بدعادتوں کے چھوڑنے پر مائل ہوں اور جیسا کہ ان کا پاک اور روشن، ہزاروں حکمتوں سے بھرا ہوا مذہب ہے، اسی طرح اپنی رسومات، معاشرت اور تمدن کو بھی عمدہ اور پاک و صاف کریں اور جو کچھ نقصانات اس میں ہیں، گو وہ کسی وجہ سے ہوں، ان کو دور کریں۔'' [۱۴۲]

سر سید نے ہندوستانی مسلمانوں کی حالت زار کو سامنے رکھ کر کم و بیش ان تمام موضوعات پر اظہار خیال کیا جس سے ان کی اخلاقی حالت درست کر کے انھیں مہذب بنایا جا سکتا تھا۔ اسی تصور اخلاق کی کوکھ سے ان کا نظریۂ انسان سامنے آتا ہے۔

سر سید اپنے مضامین میں اکثر انسانی نفسیات کو واضح کرتے نظر آتے ہیں جیسے مضمون ''ریا''، ''آدم کی سرگذشت'' اور ''انسان کے خیالات'' میں۔ ان مضامین کو پڑھ کر یوں لگتا ہے جیسے سر سید انسان کی

دماغی قوتوں کا جائزہ لے رہے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ''نفسیاتی انسان'' سے زیادہ ان کی توجہ ''اخلاقی انسان'' کی طرف ہے۔''آدم کی سرگذشت'' اس کی بہترین مثال ہے۔ وہ اخلاقی انسان کی ان باتوں سے واقف ہیں جو یورپ کے اخلاقی ادیبوں کے سامنے تھیں۔ وہ ان لوگوں سے بھی واقف ہیں جو بائبل کے قصوں کو حقیقت نہیں بلکہ تمثیل یا استعارہ سمجھتے ہیں۔ سرسید بھی قران شریف میں دیے ہوئے قصۂ آدم کو ایک تمثیل ٹھہراتے ہیں اور اس کے معنی بتاتے ہیں۔ اپنے مضمون ''انسان کے خیالات'' میں وہ مذہب کی تشریح ''عقل'' کے مطابق کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ''عام لوگوں میں جو یہ مسئلہ ہے کہ ایمان اور مذہب کو عقل سے کچھ علاقہ نہیں ہے یقینی غلطی ہے اور جب میں نے مذہب اسلام کو بالکل عقل کے مطابق پایا تو اس کی سچائی پر اور اس مسئلہ کی غلطی پر اور بھی کامل یقین ہوا۔''[۱۴۳] ''عقل'' کے مطابق وہ قصۂ آدم کو اپنے طریقے پر دہراتے ہیں اور اس طرح بیان کرتے ہیں کہ اس تشریح سے جدید خیالات کی روشنی پھوٹنے لگتی ہے۔ سرسید کا زاویۂ نظر خالص ''زمینی'' ہے اور ''مادیت'' کے پہلو کو نمایاں کرتا ہے۔ انسان کے بارے میں وہ مابعد الطبیعیاتی سوالات نہیں اُٹھاتے بلکہ جنت سے نکالے جانے کے بعد، اس زمین پر اس کی نئی زندگی ان کا موضوع بحث رہتا ہے۔ قصۂ آدم میں فرشتے انسانی قواء ہیں جو اس کے تابع ہیں۔ شیطان وہ قوت ہے جو کبھی دوست نظر آتی ہے اور کبھی سخت دشمن جس کے بہکائے میں انسان آ کر اس قوت کا شعور حاصل کرتا ہے جو اب تک کام میں نہیں آئی تھی۔

''اس دشمن قوت نے مجھ کو بتایا کہ اس سے بھی کام لے کیونکہ وہ جانتی تھی کہ جب میں اس سے کام لوں گا تب ہی مصیبت میں پھنسوں گا مگر اس قوت سے کام لینا کمال کا بھی سبب تھا، اس لیے اس دشمن قوت نے بہکایا کہ اگر اس سے کام لے گا تو فرشتہ ہو جاوے گا اور کبھی فنا نہ ہووے گا۔ وہ قوت میری ہی تو تھی اور میں اس کو کام میں لانے کے قابل بھی ہو چکا تھا۔ میں اس کو کام میں لایا اور اسی وقت میرے عیب مجھ پر کھل گئے۔ میں نے جانا کہ میں تو ایک نہایت ناچیز ہستی ہوں بے شک مجھ میں فرشتہ ہونے اور ہمیشہ رہنے کی قوت ہے مگر اس کے ساتھ بڑا قوی دشمن بھی لگا ہوا ہے۔ اس سے بچنا نہایت مشکل ہے۔ میں اپنے عیبوں کے چھپانے میں پڑا اور خدا نے للکارا کہ خبردار اب تو اپنا مالک ہوا، دوست دشمن سے واقف ہوا۔ اب جب تک زمین پر رہتا ہے، نیک و بد کو سمجھ اور اپنا کام کر۔ میں نہایت حیران ہوا کہ کیا کروں اور کس طرح پر چلوں۔ پھر میں سمجھا کہ خدا کی نشانیاں اور خدا کی ہدایتیں ہمارے ساتھ ہیں۔ اُنہی کو سمجھو اور اُنہی کو مانو، انہی کی ہدایت پر چلو اور دشمنوں سے نجات پاؤ......[۱۴۴]

اس طرح وہ تمام مذہبی مسائل کو انسانی قواء کے تعلق سے بیان کرتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ

''پس تمام عبادت اور تمام شکر اور تمام انسانیت یہی ہے کہ انسان اپنے تمام قویٰ کو، جو خدا نے اس کو دیے ہیں، کام میں لاتا رہے اور اسی طرح پر کام میں لاوے جس طرح کہ ان

کا کام میں لانا ان کے صانع کی مرضی ہو اور اس مرضی کے انسان پر ظاہر ہونے کا خدا تعالیٰ نے (قران میں) وعدہ کیا ہے۔'' [۱۴۵]

سرسید یہاں عملی انسان کا تصور نمایاں کرتے ہیں۔ زمین پر رہنے کی اہمیت کا احساس دلاتے ہیں۔ انسان کا فرض کام کرنا اور اپنے تمام قواء کو استعمال کرنا ہے اور ساتھ ہی صحیح اور غلط راہ کی تمیز بھی ضروری ہے۔ اس مضمون میں سرسید ''اخلاق انسان'' کو ''نفسیات'' کے ذریعے سمجھنے کی بنیاد رکھتے ہیں اور اس طرز فکر کو قرآن مجید سے جوڑ دیتے ہیں۔

سرسید کے مضامین پڑھ کر انسان کی زندگی کا ایک ایسا تصور اُبھرتا ہے جو محدود ہے۔ وہ ایسا انسان بنانا چاہتے ہیں جس کا ظاہر صاف اور باطن پاکیزہ ہو۔ نیک خیالی، شستہ اطواری، مستعدی، فرض شناسی، اجتماعی زندگی میں مفاد کا احساس ان کے عینی انسان کی اہم صفات ہیں۔ وہ یہ سمجھاتے ہیں کہ ایسا ہونے میں ذاتی اور اجتماعی دونوں قسم کے فائدے ہیں اور مادی فوائد اور دنیاوی منفعتیں بھی اس سے حاصل ہوتی ہے لیکن یہاں پہنچ کر وہ اس رومانی انسان کو بالکل فراموش کر دیتے ہیں جو دنیا کے حسن سے متاثر ہو کر اسے علویت تک پہنچاتا ہے۔ اس رومانی انسان سے انھیں کوئی سروکار نہیں ہے جو علویت کے درجے پر پہنچ کر انسانیت کے فروغ کا ذریعہ ہوتا ہے۔ سرسید کے نقطۂ نظر سے یہ اس لیے ضروری تھا کہ جس قوم کی وہ اصلاح کرنا چاہتے تھے وہ حسن پرستی اور رومانیت دونوں میں زوال و تخریب کے اس درجے پر پہنچ چکی تھی کہ اس رومانی رجحان کو قطع کر دینا ضروری تھا۔ اس طرح سرسید کا تصور انسان وقت کی ضرورت کا تابع ہو جاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ دوامی انسان والی قدریں ان کے ہاں کم کم نظر آتی ہیں اور عملی انسان اور مفید انسان ان کا مطمح نظر رہ جاتا ہے۔ اس دائرے میں آ کر سرسید وہ راہ نکالتے ہیں جس کی قوم کو ضرورت تھی۔ یہ بات یاد رہے کہ سرسید مذہب کا کتنا ہی ذکر کریں مگر ان کے فلسفے اور انسان کی روح سیکولر (Secular) رہتی ہے۔

سرسید کا اخلاق پر زور ایڈیسن اور اسٹیل کے اثر سے آیا جسے انھوں نے اپنے دور کے مسلمانوں کے اخلاق کی درستی کے لیے استعمال کیا اور اس کا رُخ موڑ کر اسے ایک نئی جہت دی ورنہ ان کے زمانے کے مسلمان اور اب بھی ایسے مسلمان موجود ہیں جو خدا کو خیر و شر دونوں کا بانی کہتے ہیں اور نیکی و بدی کو فراموش کر کے سزا و جزا کو بھی اخلاق سے متعلق نہیں کرتے۔ ایسے ماحول میں اخلاق پر زور وقت کی ضرورت تھی۔ مذہب بنیادی طور پر انسان کے اخلاق، انسانی رشتوں اور معاملات دنیوی کی درستی ہی کے لیے آیا ہے۔ صرف عبادت کے لیے نہیں۔ عبادت بھی انسان کے اخلاق کی درستی ہی کا راستہ ہے مگر وہ عبادت جس کا اثر فرد کے اپنے اخلاق پر نہ پڑے بے معنی و بے اثر ہو کر رہ جاتی ہے۔ سرسید کے دور میں عام طور پر یہی صورت تھی۔ انگلستان اور یورپ میں اخلاق کی تعلیم مذہب سے الگ اور سائنس سے ملا کر دی جا رہی تھی۔ جون اسٹیورٹ مل نے لکھا کہ مذہب اخلاق کا دشمن ہو گیا ہے اور خدا پر عقیدہ قاطع اخلاق ہے۔ ایسا ہی نتیجہ اس دور کے

مسلمانوں کی اخلاقی حالت کو دیکھ کر نکالا جا سکتا تھا مگر سرسید نے اس بات کو اس پہلو سے لیا کہ اسلام وہ مذہب نہیں ہے جو قاطع اخلاق ہو۔ مسلمان اسلام سے ہٹ کر اخلاق سے گر گئے ہیں اور اس لیے انھوں نے ہر اخلاقی بات کو عقل و سائنس کی نظر سے دیکھا اور اسے قرآن سے ہم رشتہ کیا جس سے ان کے دائرۂ اخلاق کی وسعت بڑھ گئی۔ بیکن نے مذہب اور بادشاہت کو اپنے دائرۂ فکر سے خارج کر دیا تھا۔ اس کے برخلاف سرسید نے مذہب ہی کو بنیاد بنایا اور سیاست میں انگریزوں سے تعلق کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ ایڈیسن کی طرح انھوں نے بھی ''عملی اخلاق'' کو اپنی ''فکر'' میں شامل کر کے مسلمانوں کے ظاہری و باطنی معاملات پر اظہار رائے کیا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کھانے پینے اور کپڑوں سے لے کر خدا اور رسول ﷺ میں عقیدہ تک انسانی سرگرمیوں کا جتنا وسیع میدان ہے سرسید اس میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں اور ادب آداب، طور اطوار، اخلاقیات اور ایمان تینوں پر اپنے خیالات کا اظہار کر کے سب کو عملی تصور اخلاق سے ملا دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ انسان کو اپنے قواء سے کام لینا اور لیتے رہنا ہی دنیا و عقبیٰ کا حاصل ہے۔ یہاں عام انسان کا تصور ان کے پیشِ نظر رہتا ہے۔ غیر معمولی انسان یا وہ انسان، جو مخصوص قوتوں کا مالک ہوتا ہے اور ان قوتوں کو استعمال کر کے انسانیت کی ترقی میں اضافہ کرتا ہے، ان کے دائرۂ فکر میں نہیں آتا۔ ان کی نظر جمہور پر رہتی ہے اور ہر شخص کو ''عملِ صالح'' کا پیغام دینا ان کا مقصدِ حیات ہے۔ ان کی تحریریں جدید علم کی روشنی میں اکثر ناکافی معلوم ہوتی ہیں مگر جس حد تک وہ جاتے ہیں ان کی بصیرت افروزی میں خامی نظر نہیں آتی۔ وہ روشن خیالی اور عمل صالح کے پیامبر ہیں اور رہیں گے۔

اب ہم سرسید احمد کی شخصیت و سیرت اور ان کے اثرات کا مطالعہ ختم کر کے اگلے باب میں ان کی ادبی خدمات، ان کی مضمون نگاری، ان کی نثر، ان کے طرز ادا اور اردو نثر پر ان کے اثرات کا مطالعہ کریں گے۔

سرسید کی ادبی خدمات:

(الف) سرسید کی مضمون نگاری:

اردو ادب میں سرسید صنفِ ''مضمون'' (Essay) کے بانی ہیں۔ ایک جگہ خود بھی لکھتے ہیں کہ ''مضمون نگاری دوسری چیز ہے جو آج تک اردو زبان میں نہ تھی۔ یہ اسی زمانے میں پیدا ہوئی اور ابھی نہایت بچپن کی حالت میں ہے۔ اگر ہماری قوم اس پر متوجہ رہے گی اور ایشیائی خیالات کو نہ ملائے گی جو، اب حد سے زیادہ اجیرن ہوگئے ہیں تو چند روز میں ہماری ملکی تحریریں بھی میکالے وایڈیسن کی سی ہو جاویں گی۔'' [۱۴۶] مضمون نگاری کی یہ صنف سرسید نے انگریزی اور یورپ کے ادب سے اور خاص طور پر ایڈیسن اور اسٹیل سے متاثر ہو کر اردو میں منتقل کی۔ یورپ میں مضمون نگاری (Essai) کا بانی فرانسیسی ادیب موٹنین تھا جس نے اپنی ملازمت ختم کرنے کے بعد اپنے موروثی قلعہ میں بود و باش اختیار کی اور وہاں مختلف کتابیں پڑھ کر، جو خیالات اس کے ذہن میں پیدا ہوتے، وہ ان کو اپنے مخصوص زاویۂ نظر سے لکھ ڈالتا۔ یہ خیالات کسی موضوع کا مکمل جائزہ تو نہیں ہوتے تھے لیکن اس موضوع پر ایک ''کوشش'' کی صورت ضرور پیدا کر دیتے تھے، اسی لیے ان کی ''تحریروں'' کو ''کوشش'' یعنی Essai کہا گیا۔ سرسید نے ''تہذیب الاخلاق'' کے ایک مضمون میں موٹنین کا نام لیا ہے اور لکھا ہے کہ ''سولھویں صدی میں مانٹین صاحب نے، جو ایک مشہور فرنچ عالم تھے، خصلت و عادت پر کچھ مضمون چھپوائے تھے۔'' [۱۴۷] سرسید موٹنین سے زیادہ واقف نظر نہیں آتے اور ان کے مضامین صرف ترتیب اور عام تصورات کی حد تک موٹنین کے Essai کی طرح ہیں یعنی وہ بھی مختصر ہیں اور کسی موضوع پر چند خیالات یا ایک نقطۂ نظر کو پیش کرتے ہیں ورنہ موٹنین کے Essai میں سب سے اہم چیز اس کی ذات و سیرت (Personality) ہے۔ وہ ہر معاملے کو اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے اور اس پر اپنی ذاتی پسند و ناپسند کے مطابق رائے دیتا ہے۔ برخلاف اس کے سرسید زیادہ تر اپنی ذات کو الگ کر کے اپنے موضوع کو غیر جانب داری سے پیش کرتے ہیں۔ انھوں نے محولہ بالا مضمون میں لارڈ بیکن کا نام نہیں لیا جو انگلستان میں موٹنین کا پیرو اور جس کے ایسیز (Essays)، سرسید کے مضامین کی طرح، خاص طور پر غیر جانب دار بلکہ غیر ذاتی (Impersonal) اور اخلاقی رنگ کے حامل ہیں۔ بیکن کی طرح سرسید بھی سائنس کے دلدادہ اور تجربی و عملی (Empirical) فلسفے کے حامی ہیں اور بیکن ہی کی طرح وہ بھی اخلاقی پہلوؤں پر اپنے مشاہدہ و تجربہ سے اکٹھا کیے ہوئے قول مقولے (Aphorisms) اپنے مضامین (Essays) میں رقم کرتے ہیں۔ بیکن ہی کی

طرح سرسید بھی مزاجاً زیادہ سنجیدہ ہیں اور مخصوص فلسفیانہ رجحان کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے ''مضامین'' میں بھی ایسے خیالات سامنے آتے ہیں جو فکر انگیز ہیں اور ہماری روزمرہ کی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں بھی ''طرز'' سے زیادہ خیالات کی اہمیت ہے اور ان کے مضامین بھی جذبات کے بجائے سمجھ اور عقل کو متاثر کرتے ہیں۔ سرسید اور بیکن دونوں میں واضح مشابہت موجود ہے۔ سرسید لابروے کا بھی ذکر کرتے ہیں مگر لابروے کی سب سے اہم تصنیف Les Character سے وہ واقف نہیں ہیں۔ ان کے مضامین میں کہیں بھی کردار نگاری نہیں ملتی جو لابروے کے ایسیز کی بنیادی خصوصیت ہے۔ ویسے بھی ان ادبیات میں، جن سے سرسید واقف تھے یعنی عربی، فارسی اردو میں ایسی کوئی روایت نہیں ملتی۔ بیکن نے بھی اپنے ایسیز (Essays) میں کردار نگاری نہیں کی بلکہ قول مقولے (Aphorisms) ہی رقم کیے ہیں اور سرسید نے بھی اس کام کو وضاحت سے کیا ہے۔ سرسید خاص طور پر ''لنڈن کے پیغمبروں اور سویلیزیشن کے دیوتاؤں سر رچرڈ اسٹیل اور مسٹر ایڈیسن'' [۱۴۸] کا ذکر کرتے ہیں اور ان سے سب سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں۔ ان کے اخبار ''اس پیک ٹیٹر اور ٹیٹلر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

> ''عمدہ عمدہ اخلاق و آداب اس میں لکھے جاتے تھے۔ خویش و اقارب کے ساتھ سلوک کرنے کے عمدہ قاعدے اس میں بیان ہوتے تھے۔ اس بات کا کہ انسان اپنی اس قوت کو، جس کا نام شوق ہے کس طرح دیکھ بھال اور سوچ بچار کر کے کس بات میں صَرف کرے، نہایت عمدگی سے ذکر ہوتا تھا اور ہر ایک مضمون نہایت خوبی اور بُردباری اور عجیب و غریب مذاق سے بھرا ہوتا تھا۔'' [۱۴۹]

سرسید نے اپنے مضامین کو اسی انداز پر ڈھالنے کی کوشش کی۔ وہ ایڈیسن کے اہم ادبی مقصد سے واقف ہیں اور اس کو اردو میں اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ایڈیسن نے ''اس پیک ٹیٹر'' میں ایک دفعہ لکھا تھا کہ میں اخلاق میں خوش طبعی کی جان ڈالوں گا اور خوش طبعی کو اخلاق سے ملاؤں گا تا کہ جہاں تک ممکن ہو اس کے پڑھنے والے دونوں باتوں میں نصیحت پاویں۔'' [۱۵۰] سرسید نے اپنے کچھ مضامین میں خود اس پر عمل بھی کیا ہے اور ''بحث و تکرار'' یا ''طریقہ تناولِ طعام'' میں ذکاوت و خوش طبعی سے کام لیا ہے مگر یہ ان کا مخصوص میدان نظر نہیں آتا۔ خود ایڈیسن نے بھی اپنے اس مخصوص مزاج و رنگ سے تمام مضامین میں کام نہیں لیا ہے۔ اس کے مضامین کی کافی تعداد ایسی ہے جن میں وہ نہایت درجہ سنجیدہ نظر آتا ہے اور اخلاقی نکات کی تحلیل و وضاحت کرتا ہے۔ سرسید کے مضامین بھی اسی راستے پر چلتے ہیں۔ سرسید نے اور دوسرے رسائل کی بھی فہرست دی ہے جو ایڈیسن کے تتبع میں اٹھارھویں صدی کے آخری حصے میں شائع ہوئے۔ ان میں ڈاکٹر جونسن کے رسائل کا بھی ذکر ہے۔ سرسید ان سے شاید ہی واقف ہوں مگر وہ لوگ جو جونسن کے مزاج اور تحریروں سے واقف ہیں اس بات کو بھی جانتے ہیں کہ سرسید مصلحِ اخلاق کی حیثیت سے ڈاکٹر جونسن سے زیادہ قریب ہیں۔ ان کے ہاں اخلاق کو

مزاح سے ملانے والا ایڈیسن کا مزاج شامل نہیں ہے۔ وہ ڈاکٹر جونسن کی طرح مذہبی انسان ہیں اور اپنی رائے کو پوری قوت اور دلائل کے ساتھ پیش کرنے کی پوری صلاحیت رکھتے ہیں۔ ایڈیسن کی مصلحت سے زیادہ ان کے مضامین میں جونسن کی جرأت و بے باکی نمایاں ہے۔ اسی طرح ان کے مضامین کا دائرہ اتنا وسیع نہیں ہے جتنا مونتین و بیکن کا ہے، جو زندگی کے ہر موضوع کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتے ہیں۔ سر سید کا دائرہ کار زیادہ تر تہذیب و شائستگی، رسم و رواج اور دوسرے سماجی موضوعات تک محدود رہتا ہے مگر وہ ایک اور موضوع کو بھی شامل کیے بغیر نہیں رہ سکتے جو ان کی ضرورت بھی ہے اور ان کی مجبوری بھی۔ اس کے تعلق سے سر سید لکھتے ہیں کہ:

> ''اسٹیل اور ایڈیسن کو اپنے زمانے میں ایک بات کی بہت آسانی تھی کہ ان کی تحریر اور ان کے خیالات جہاں تک کہ تھے تہذیب و شائستگی و حسنِ معاشرت پر محدود تھے۔ مذہبی مسائل کی چھیڑ چھاڑ ان میں کچھ نہیں تھی۔ ہم بھی مذہبی خیالات سے بہت بچنا چاہتے ہیں مگر ہمارے ہاں تمام رسمیں اور عادتیں مذہب سے ایسی مل گئی ہیں کہ بغیر مذہبی بحث کے ایک قدم بھی تہذیب و شائستگی کی راہ میں نہیں چل سکتے۔ جس بات کو کہو کہ چھوڑو۔ فوراً جواب ملے گا کہ مذہباً ثواب ہے اور جس بات کو کہو کہ سیکھو اسی وقت کوئی بولے گا کہ مذہباً منع ہے۔ بس ہم مجبور ہیں کہ تہذیب و شائستگی اور حسنِ معاشرت سکھانے میں ہم کو مذہبی بحث کرنی پڑتی ہے۔'' [۱۵۱]

ایڈیسن کی طرح سر سید بھی اپنے مضامین موضوع کو ہی اہم سمجھتے ہیں اور اس میں مذہب کو بھی شامل رکھتے ہیں۔ اسی لیے ان کے بہت سے مضامین مذہبی بحثیں بن کر رہ گئے ہیں۔ پھر ایڈیسن اور اسٹیل کے برخلاف سر سید ''عملی انسان'' بھی تھے اور ان کے عمل کی تان اصلاحِ احوال و اخلاق کے ساتھ تعلیم پر ٹوٹتی ہے اور اس لیے تعلیم بھی ان کا مخصوص موضوع بن گیا ہے جو کبھی ''ادب'' کے دائرے سے نکل کر ''علم'' کے دائرے میں آ جاتا ہے اور کبھی ''تعلیم و تربیت'' جیسے مضامین میں عام فہم درجہ پر رہ کر ادبی ہو جاتا ہے۔

سر سید کے مضامین تین طرح کے ہیں۔ ایک وہ جن کو علمی کہا جا سکتا ہے۔ دوسرے وہ جن کو ''ادبی'' کہا جا سکتا ہے اور تیسرے وہ جو مذہبی موضوعات کے ذیل میں آتے ہیں۔ جیسے سر سید مونتین سے زیادہ واقف نہیں ہیں ویسے ہی وہ انگریزی ادب کے رومانی دور کے مضمون نگاروں مثلاً لیمب، ہیزلٹ اور اسٹی ون سن سے بھی واقف نہیں ہیں۔ اپنے قریب کے ہم عصروں میں وہ خود لارڈ میکالے کا نام لیتے ہیں۔ میکالے کے مضامین فنِ مضمون نگاری کے سلسلے میں یہ اہمیت رکھتے ہیں کہ اس نے علمی موضوعات پر طویل مضامین لکھے جن کو علمی مضامین یعنی ''مقالہ نگاری'' کی بنیاد کہا جا سکتا ہے۔ سر سید کے مضامین کا ایک حصہ اسی طرح کا ہے۔ میکالے مورخ تھا۔ اس کے مضامین جیسے ''کلائیو'' اور ''وارن ہیسٹنگز'' اسی طرح تاریخی ہیں جیسے سر سید کے

مضامین ''اسباب بغاوتِ ہند'' اور ''سرکشی ضلع بجنور'' وغیرہ۔ میکالے نے تنقیدی اور فلسفیانہ مضامین بھی لکھے جیسے سرسید کا مقالہ ''غزالی'' ہے۔ پھر سرسید کیوں کہ ایک رسالے (تہذیب الاخلاق) کے ایڈیٹر بھی تھے جو سیاسی و تعلیمی امور سے بھی تعلق رکھتا تھا اس لیے ان کے بہت سے مضامین اسی ذیل میں آتے ہیں۔ ان مضامین اور تحریروں سے اردو میں ''جدید صحافت'' کا آغاز ہوتا ہے اور اس لیے ان کو آج بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ علمی مضامین لکھتے ہوئے وہ اس رنگ و مزاج کو شامل کرتے ہیں جسے تاویل و تفہیم و تجزیہ (Exposition & Illustration) کہا جاتا ہے اور صحافیانہ مضامین میں اس رنگ و مزاج کو سامنے لاتے ہیں جسے تشریح و تحلیل (Explanation & Discussion) کہا جاتا ہے۔ انگریزی مضمون نگاری میں یہ دو خصوصیات ڈرائڈن نے شامل کی تھیں جنھیں میکالے، کارلائل، رسکن نے مضمون نگاری کا جزو بنادیا تھا۔ مضمون کی یہ خصوصیات ادبی سے زیادہ صحافیانہ ضرور ہیں لیکن سرسید نے اپنے مضامین میں جس طرح انھیں شامل کیا ہے وہ سراسر ادبی ہیں اور اس لیے ان کے مضامین میں ادبی رنگ نمایاں رہتا ہے۔

اب اگر سرسید کے ان مضامین کو دیکھا جائے جو پوری طرح ''ادبی'' ہیں تو محسوس ہوگا کہ وہ انگریزی کے کلاسیکل مضمون نگار ایڈیسن واسٹیل سے متاثر ہیں اور زیادہ تر انھیں کی طرح سے لکھتے ہیں۔ کئی مضامین ایڈیسن واسٹیل کے مضامین کے آزاد ترجمے ہیں یا ان کے خیالات کو اپنے انداز سے سرسید نے اردو میں لکھ دیا ہے یا ان سے اختلاف کر کے اپنا نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔ ایڈیسن اور اسٹیل کی طرح ہی ''عقل'' او ر ''خارجیت'' ان کے مضامین میں نمایاں ہے مگر کچھ مضامین ایسے بھی ہیں جو رومانی مضامین کی طرح اگر بالکل ذاتی نہیں تو ''جذباتی'' ضرور ہیں جیسے ''آدم کی سرگذشت''، ''سراب حیات'' اور سب سے زیادہ ''امید کی خوشی''۔ ان کے علاوہ سرسید اپنے بہت سے ''خارجی'' رنگ کے مضامین میں بھی ''داخلیت'' شامل کردیتے ہیں اور اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے اپنے ذاتی تجربات اور مشاہدات کو بھی مضمون میں داخل کردیتے ہیں۔ اس تنوع کو دیکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ سرسید کے ہاں ''مضمون نگاری'' کے بیشتر رنگ موجود ہیں۔

سرسید نے جب مضمون نگاری شروع کی تو ان سے پہلے جو کام اس سلسلے میں ہو چکا تھا اس سے بھی استفادہ کیا۔ کلکتہ سے شائع ہونے والا اردو کا پہلا اخبار ''جام جہاں نما'' (۱۸۲۲ء)، دہلی سے شائع ہونے والا مولوی محمد باقر کا ''اردو اخبار'' (۱۸۳۷ء) خود ان کے بھائی سید محمد کا ''سید الاخبار''، ماسٹر رام چندر کا اخبار ''فوائد الناظرین'' (۱۸۴۵ء) اور ماہنامہ ''خیر خواہِ ہند'' (۱۸۴۷ء)، جس کا نام بدل کر بعد میں ''محبِ ہند'' کردیا گیا تھا، ان سب کی تحریریں ان کے سامنے تھیں۔ ماسٹر رام چندر کئی معنی میں سرسید کے پیش رو تھے۔ ماسٹر رام چندر بھی، سرسید کی طرح، ''اِس پیک ٹیٹر'' سے بہت متاثر تھے۔ انھوں نے سرسید سے پہلے مختلف موضوعات پر ''اِس پیک ٹیٹر'' کے رنگ میں مختلف موضوعات پر مضامین لکھے۔ اسی قسم کے موضوعات پر بعد میں سرسید نے بھی قلم اُٹھایا۔ ان اثرات کے علاوہ وہ غالب کے اردو خطوط سے بھی متاثر ہوئے۔ بیکن نے

لیتے (Essay) کی بنیاد قدیم لاطینی ادب میں سسرو کے خطوط کو بتایا ہے۔ سرسید کی تحریروں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے خطوطِ غالب کی نثر کا اثر بھی قبول کیا ہے مگر بحیثیت مجموعی اردو خطوطِ غالب اور نثرِ سرسید کا مزاج جدا ہے۔ سرسید نے خطوطِ غالب سے اگر کچھ سیکھا ہے تو وہ نثر نگاری کا طرز و اسلوب ہوسکتا ہے۔ ماسٹر رام چندر کے مضامین ادبی خوبی سے خالی ہیں اور محض علم و معلومات بہم پہنچاتے ہیں۔ سرسید بھی علم و معلومات بہم پہنچاتے ہیں لیکن ان کا مقصد اس سے آگے تھا یعنی اصلاح کی غرض سے نثر کے ذریعے اپنے پڑھنے والوں کو سمجھانا اور متاثر کرنا۔ ان کی نثر کا انداز اسی لیے سمجھانے کا انداز ہے۔ وہ اخلاقی غلطیوں کے نقصان اور اخلاقی خوبیوں کے فوائد بتاتے ہیں اور اکثر زندگی کے حالات و عوامل سے مثالیں پیش کرتے ہیں، قصے اور تمثیلیں بیان کرتے ہیں اور اپنے بیان میں ادبی رنگ پیدا کرنے کے لیے کلاسیکی ''عقل'' کو رومانی ''جذبات'' اور ''تخیل'' سے ملا دیتے ہیں اور اسی لیے مضمون نگاری کی جو جو صورتیں اب تک اردو نثر میں آئیں اور مقبول ہوئیں ان سب کی بنیادیں اور آثار سرسید کے مضامین میں ملتے ہیں۔

(ب) مضامینِ سرسید کی عام خصوصیات:

مضامینِ سرسید پڑھتے ہوئے چند ایسی خصوصیات، تواتر کے ساتھ، سامنے آتی ہیں جو اس دور کے کسی اور مصنف کے ہاں نہیں ملتیں۔

(ا) سرسید کے مضامین، بیکن کے مضامین کی طرح، تہہ دار اور گہرے خیالات کی بناء پر اہم ہیں۔ وہ زندگی کے مختلف پہلوؤں پر، اپنی مخصوص نظر سے، ایسے اقوال (Aphorisms) پیش کرتے ہیں جو اپنی سچائی کی بناء پر دل میں اُتر جاتے ہیں۔ اقوال سے سرسید کی دلچسپی اس لیے بھی تھی کہ ان سے تعلیم و تربیت کا کام لیا جاسکتا ہے۔ ۱۸۵۸ء میں، جب وہ مراد آباد میں تھے، انھوں نے ''پنچایتی مدرسہ مراد آباد'' کے طلبہ کی تعلیم و تربیت کے لیے ''صد پندِ لقمان'' کے طرز پر فارسی زبان میں ایک کتاب بھی مرتب کی تھی جو کم از کم دو بار ان کی زندگی میں شائع ہوئی۔ اصلاح و تربیت کے لیے اقوال کا استعمال ان کے تخلیقی مزاج کا حصہ تھا اسی لیے ان کے مضامین میں ایسے چست فقرے (اقوال) اکثر سامنے آتے ہیں۔ یہ خصوصیت بیکن اور سرسید میں مشترک ہے مثلاً

''انسانوں کی بدبختی کی جڑ دنیوی مسائل کو دینی مسائل میں شامل کر لینا ہے۔''

''کفر سے بھی بداخلاقی زیادہ بدتر ہے۔''

''حسد کا منشا صرف وہ اوصافِ حمیدہ ہوتے ہیں جو محسود میں ہیں اور حاسد ان کا خواہاں ہے مگر وہ اس میں نہیں ہیں اور نہ ہوسکتے ہیں۔''

سرسید اکثر دوسروں کے اقوال کا بھی اقتباس کرتے ہیں اور انھیں موجود صورتِ حال پر منطبق کر کے اصلاحِ

احوال کا درس دیتے ہیں۔

(۲) مضامینِ سرسید کی دوسری خصوصیت ''تبلیغی جوش'' ہے۔ یہ ایڈیسن کے ہاں بھی ہے اور جونسن کے ہاں بھی مگر یہ دونوں سرسید سے اس لیے پیچھے رہ جاتے ہیں کہ سرسید کی مضمون نویسی کا پہلا مقصد ''اصلاح'' ہے اسی لیے اکثر محسوس ہوتا ہے کہ وہ وعظ کر رہے ہیں۔ واعظانہ رجحان ان کے اکثر مضامین پر غالب رہتا ہے۔

(۳) اسلامی جوش اور ہر نیکی کو، صحت کے ساتھ، اسلام سے وابستہ کرنا ان کے مضامین کی خاص صفت ہے مثلاً ''عورتوں کے حقوق'' میں لکھتے ہیں:

> ''جس قدر قدر و منزلت عورتوں کی مذہب اسلام میں کی گئی ہے اور ان کے حقوق اور ان کے اختیارات کو مردوں کے برابر کیا گیا ہے اس قدر آج تک کسی تربیت یافتہ ملک میں نہیں ہے۔ انگلینڈ، جو عورتوں کی آزادی کا بڑا حامی کار ہے جب اس کے قانون پر، جو عورتوں کے باب میں ہے، نظر کی جاتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان لوگوں نے عورتوں کو نہایت حقیر اور لایعقل اور لاشے سمجھا ہے۔''

(۴) تبلیغ کے ساتھ بحث و استدلال کا عنصر بھی سرسید کے مضامین میں نمایاں ہے۔ وہ جو بات کہتے ہیں اس پر بحث کر کے دلیل سے ثابت بھی کرتے ہیں۔ جیسے اپنے مضمون ''تربیتِ اطفال'' میں۔

(۵) سرسید کے مضامین کی ایک اور خصوصیت ندرتِ فکر ہے۔ جب ہم کسی مضمون کو پڑھتے ہوئے اس کے موضوع پر آتے ہیں تو خیال کرتے ہیں کہ اس میں فلاں فلاں خیالات ملیں گے مگر جب اسے پڑھتے ہیں تو بالکل نئے خیالات اور نئے پہلوؤں سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ اس طرح غیر متوقع خیال کا وجود ان کے مضامین میں دلچسپی پیدا کرتا ہے مثلاً ان کے مضمون ''ہمدردی'' کو پڑھیے تو اس میں عام ہمدردی کے بجائے یہ خیالات ملتے ہیں:

> ''کیا دھوکے کی چیز ہے۔ کیا بھلاوے میں پڑے ہیں جو سمجھتے ہیں کہ دوسروں کی مصیبت میں مدد کرنا ہمدردی کرنا ہے کیا قدرت کا کوئی کام بے فائدہ ہے؟ نہیں۔ گو ہم بہتوں کے سمجھنے سے عاجز ہیں۔ کیا ہم اس فائدے میں شریک نہیں۔ نہیں بے شک واسطہ یا بلا واسطہ یا واسطہ در واسطہ شریک ہیں۔ پھر دوسرے کی مدد کرنا کہاں رہا بلکہ اپنی آسائش کے کسی وسیلے سے اپنی مدد آپ کرنا ہوا۔ اس لیے جو لوگ ہمدردی کرتے ہیں وہ حقیقت میں اپنی مدد آپ کرتے ہیں اور جو نہیں کرتے وہ خود اپنی آسائش کے وسیلے کو نقصان پہنچاتے ہیں۔''

(۶) مضامینِ سرسید کا غالب عنصر ''مفکرانہ سنجیدگی'' ہے۔ وہ غور و فکر اور دلائل و براہین کی مدد سے حقایق کو واضح کرتے ہیں لیکن اکثر مضمون خشک، غیر دلچسپ اور بے اثر ہو جاتا ہے مگر ساتھ ہی ان کے بہترین مضامین وہ ہیں جن میں گہری سنجیدگی صفائی خیال کے ساتھ آتی ہے اور ان کے خیالات ہمارے چراغ ذہن کو روشن

کردیتے ہیں اور ہم بھی غور وفکر پر مائل ہو جاتے ہیں۔ باتیں بظاہر عام سی ہوتی ہیں مگر ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اب تک ہماری نظروں سے اوجھل تھیں۔ بات نئی نہ ہونے کے باوجود ہم اس پہلو سے اسے دیکھنے لگتے ہیں اور یہی سرسید کے مضامین کی کامیابی ہے۔ ان کے مضامین ''ریا'' اور ''خوشامد'' اسی نوعیت کے ہیں۔

(۷) سرسید کے مضامین میں ''نیچر'' پر بہت زور ہے مگر یہ نیچر کلاسیکی نیچر ہے، رومانی نہیں۔ زندگی یا نیچر کے تخیلی اور جذباتی پہلوؤں کا ان کے ہاں کوئی ذکر نہیں ہے۔ وہ صرف اس نیچر سے تعلق رکھتے ہیں جو اعمالِ انسانی اور شہر کی اجتماعی زندگی اور شائستہ لوگوں کی تقلید سے سروکار رکھتی ہے۔ وہ ''نیچر'' جو انگریزی زبان کے معروف شاعر ورڈز ورتھ کے ہاں ملتی ہے وہ سرسید کے دائرۂ فکر سے خارج ہے۔ وہ تخیل جس سے نیچر تعلق رکھتی ہے اور جو قدرتی مناظر، انسان کی بنیادی فطرت، محبت، عشق و عاشقی اور کائنات کے پراسرار اصولوں اور آفاق کی پہنائیوں میں نمایاں ہوتی ہے وہ بھی سرسید کے دائرۂ فکر و عمل سے باہر ہے۔ کلاسیکیوں کی طرح ''اصول بندی'' ان کے لیے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ''نیچر'' اور ''عقل'' دونوں سرسید کے ہاں ایک ہی چیز ہے۔ یاد رہے کہ عقل کی بالادستی (Supermacy of Reason) سرسید کا مسلک ہے۔

(۸) اس کلاسیکی دائرے سے نکل کر وہ اگر کہیں آتے ہیں تو ان چند مضامین میں جیسے ''امید کی خوشی''، ''گذرا ہوا زمانہ''، ''سرابِ حیات''، ''آدم کی سرگذشت'' وغیرہ۔ یہاں بھی وہ اس حد تک ''رومانی'' ہیں کہ وہ ایک موڈ کے تحت اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں مگر ''داخلیت'' اور ''مطالعۂ خودی'' (Study of Self) کا وہ عنصر جو چارلس لیمب، ولیم ہیزلٹ اور اسٹی ون سَن کے مضامین میں ملتا ہے سرسید کے ہاں اس طور پر نہیں آتا۔ یہی مضامین ان کے ہاں سب سے زیادہ موثر ہیں اور ان مضامین پر ان کی مضمون نگاری کے دوام کا مدار ہے۔ مجھے ڈاکٹر احسن فاروقی کی اس رائے سے اتفاق ہے کہ ''امید کی خوشی'' کو اسی طرح اردو ادب کا بہترین مضمون کہہ سکتے ہیں جیسے چارلس لیمب کے ''ڈریم چلڈرن (Dream Children) کو انگریزی کا بہترین مضمون (Essay) کہا جاتا ہے۔[۱۵۲]

(۹) سرسید کے مضامین کا ادبی کیف اسی لیے ''کلاسیکی'' ہے اور کلاسیکی مضمون نگاروں کی طرح ہی وہ ذکاوت، طنز اور خوش طبعی سے بھی کام لیتے ہیں۔ وہ کہیں کہیں ایڈیسن کی خوش طبعی کی پیروی ضرور کرتے ہیں اور یہ اثرات ان کے مضامین مثلاً ''بحث وتکرار'' اور طریقۂ تناول طعام'' میں خاص طور پر نمایاں ہیں۔ سرسید اپنے مضمون ''بحث وتکرار'' کو اس طرح شروع کرتے ہیں:

> ''جب کتے آپس میں مل کر بیٹھتے ہیں تو پہلے تیوری چڑھا کر ایک دوسرے کو بُری نگاہ سے آنکھیں بدل بدل کر دیکھنا شروع کرتے ہیں، پھر تھوڑی گونجیلی آواز ان کے نتھنوں سے نکلنے لگتی ہے۔ پھر تھوڑا سا جبڑا کھلتا ہے اور دانت دکھائی دینے لگتے ہیں اور حلق سے آواز نکلنی شروع ہوتی ہے۔ پھر باچھیں چر کر کانوں سے جا لگتی ہیں اور ناک سٹ کر ماتھے پر چڑھ

جاتی ہے۔ ڈاڑھوں تک دانت باہر نکل آتے ہیں۔ منہ سے جھاگ نکل پڑتے ہیں اور عنیف آواز کے ساتھ اُٹھ کھڑے ہوتے ہیں اور ایک دوسرے سے چمٹ جاتے ہیں......
[۱۵۳]

اس کے بعد وہ انسانوں کی طرف آتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ''نامہذب آدمیوں کی مجلس میں بھی آپس میں اسی طرح تکرار ہوتی ہے۔'' اور پھر وہ اس تکرار کا طنز و مزاح سے پُر نقشہ کھینچتے ہیں مگر محسوس ہوتا ہے کہ طنز میں وہ بہت سخت ہو گئے ہیں اور وہ نرم طنز، استہزا یا درانتی جو ایڈیسن اپنی تحریر میں استعمال کرتا ہے ان کے ہاتھ میں نہیں ہے بلکہ ایک تیز چھرا یا بڑی قینچی ہے جس سے وہ بے تکان کاٹ چھانٹ کر رہے ہیں۔ اسی طرح ''طریقہ تناولِ طعام'' میں وہ، ہمارے کھانا کھانے کے طریقے سے، گھن دلانے میں کامیاب ہیں:

''اس ایک دستر خوان پر کوئی تو فیرنی کلمۂ شہادت کی انگلی سے اور کوئی دست بخیر چاروں انگلیوں سے چاٹ رہا ہے، کوئی پلاؤ میں اروی کا سالن ملا ملا کر کھا رہا ہے، کسی نے سالن میں ملا ہوا پلاؤ کھا کر نان ابی سے لتھڑا ہوا پنجۂ مبارک پونچھ کر روٹی کو سالن میں ڈبو ڈبو کر کھانا شروع کیا ہے۔ کسی نے بورانی کے پیالے کو منہ سے لگا کر سڑ پا بھر، یہ کہہ کر، واللہ بڑی تیز ہے اوہ اوہ کرنا شروع کیا ہے۔ تمام جھوٹے برتن اور نیم خوردہ کھانا اور چچوڑی ہوئی ہڈیاں اور روٹی کے ٹکڑے اور سالن میں کی نکالی ہوئی مکھیاں سب آگے رکھی ہوئی ہیں......'' [۱۵۴]

مگر عموماً وہ اس رنگ طنز پر شروع سے آخر تک قائم نہیں رہتے جیسے کہ ایڈیسن کی اس رنگ کی تحریروں میں نظر آتا ہے بلکہ ''مقصد'' کی طرف لوٹ کر ''اصلاح'' سے آ ملتے ہیں۔

تربیت و اصلاح کے عمل میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے وہ اکثر حکایت کا استعمال بھی کرتے ہیں مثلاً ''وحشیانہ نیکی'' میں وہ دو حسین لڑکوں کی نقل بیان کرتے ہیں جنھوں نے رقابت میں آ کر نہ صرف اپنی محبوبہ کو مار ڈالا بلکہ خود کو بھی ہلاک کر ڈالا۔ اس حکایت میں وہ ہندوستانیوں کی وحشیانہ نیکیوں کا مقابلہ کر کے تربیت یافتہ ماحول میں رہنے کے فوائد بیان کرتے ہیں۔ اپنے مضمون ''طریقہ زندگی'' میں وہ مزگرے کا مصری ملکہ کے ساتھ کھانا کھانے کا قصہ بیان کرتے ہیں اور اسے بھی حکایت کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ یہ عمل تسلسل کے ساتھ ان کے مضامین میں سامنے آتا ہے۔

(۱۰)　ان مضامین میں وہ کہیں کہیں انسانی نفسیات کا جائزہ بھی لیتے ہیں لیکن کردار نگاری جو ایڈیسن اور خصوصاً لا بروے سے جس کا ذکر سر سید نے اپنے ایک مضمون میں کیا ہے، مخصوص ہے، ان کے دائرۂ عمل سے باہر رہتی ہے۔ سر سید بھی کردار نگاری کر سکتے تھے لیکن جوشِ اصلاح نے ان کی ادبی صلاحیتوں کو دبا دیا اور وہ اپنے مضامین میں ایک مصلح کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ یہی ان کی تحریروں کا مقصد تھا اور وہ اسی کی

طرف لوٹ جاتے ہیں۔

ان اثرات کا مطالعہ کرنے کے بعد، جن کی مدد سے سرسید نے مضمون نگاری کی صنف کو اردو میں جنم دیا اور ان خصوصیات کا جائزہ لینے کے بعد، جو ان کے مضامین میں نمایاں ہیں، جب بحیثیت مجموعی ہم ان کے مضامین کو دیکھتے ہیں تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کم و بیش ہر قسم کے مضامین کی کامیاب مثالیں ان کے ہاں موجود ہونے کے باوجود ان کا تخلیقی رجحان کلاسیکیت کی طرف ہے اور اس میں بھی وہ جونسن کی طرح، زیادہ تر سنجیدہ مبلغ کی حیثیت میں نمایاں ہوتے ہیں۔ ان کے مضامین ایک طرف علم و معلومات کو اپنے دامن میں سمیٹتے ہیں اور دوسری طرف ''صحافت'' سے قریب ہو جاتے ہیں۔ ادبی لحاظ سے ان کے وہی مضامین اہمیت رکھتے ہیں جن میں انھوں نے درمیانی راہ نکالی ہے۔ ان کے متعدد مضامین میں سے کم و بیش چالیس پچاس مضامین ایسے ضرور منتخب کیے جا سکتے ہیں جو اردو میں مضمون نگاری کے لحاظ سے ہمیشہ اہم رہیں گے۔ سرسید کے ہاں مضمون نگاری کی کم و بیش ساری فنی صفات موجود ہیں۔ وہ مختصر ہیں۔ اپنے موضوع کے کسی یا چند پہلوؤں کو سامنے لا کر پڑھنے والے کی فکر کو مہمیز دیتے ہیں اور اپنے مقصد کو ''خارجی'' طریقہ سے پورا کر لیتے ہیں۔ اُن کے بعد کے مضمون نگاروں نے ''داخلی'' مضمون نگاری کی طرف زیادہ توجہ دی مگر یہاں بھی اولیت کا سہرا سرسید ہی کے سر بندھتا ہے۔ جب بھی زمانۂ حال یا مستقبل میں ''مضمون'' (Essay) لکھا جائے گا اس کا سرا سرسید سے جا ملے گا۔

سرسید ایک ایسے دور کے فرد اور ایک ایسے دور کے بانی تھے جب قوم کو بیدار کرنے کے لیے اس کا رُخ ایک طرف سے ہٹا کر دوسری طرف کرنا ضروری تھا۔ یہ رُخ ادب میں اُس ''ادبیت'' کی زیادتی کا قاطع تھا جو ساری حدوں کو پار کر کے ایک ایسا نشہ بن کر رہ گیا تھا جس میں ''معنویت'' باقی نہیں رہی تھی۔ انیسویں صدی کے نصف آخر کی شاعری اور نثر اسی تخریبی رجحان کی ترجمانی کرتی ہے۔ سرسید کے مضامین اس دور میں نثر کی طرف رجحان پیدا کرتے ہیں اور ادب کو محض لطف و تفریح سے ہٹا کر ''افادیت'' کے دائرے میں داخل کرتے ہیں اور مقصدی و افادی ادب کی بنیاد رکھتے ہیں۔ یہ نئے دور کا جدید ترین رجحان تھا اور ضرورتِ وقت کے مطابق مقبول ہو رہا تھا۔ سرسید کے ساتھ انگریزی تہذیب و ادب کے اثرات ہماری تہذیب و ادب میں شامل ہو کر اُسے ایک نئے راستے پر ڈال دیتے ہیں جس پر ہم اور ہمارا ادب آج تک گامزن ہے۔ سرسید سے پہلے اردو ادب میں اس کی کوئی مثال نہیں ملتی۔ انگریزی ادب سے وہ بہت کچھ لیتے ہیں اور پھر اُس میں اپنی طرف سے بہت کچھ ملا کر اُسے ایک نئی صورت دے دیتے ہیں جس سے جدید رجحانات جڑ پکڑ لیتے ہیں۔ سرسید نے اردو میں مضمون نگاری کا علم بلند کیا، اس کے قلعے کی فصلیں تیار کیں اور اب اس میں نئی نئی عمارتیں بنانا اور شجرکاری کرنا آنے والوں کا کام ہے۔ سرسید کی آواز آج بھی ہماری جدید تہذیب، ہمارے کلچر اور ادب کی ممتاز و نمایاں آواز ہے جو پوری طرح ہمارے تہذیبی و فکری وجود میں شامل ہے۔

(ج) سرسید کا اسلوبِ بیان/طرز ادا:

سرسید کی نثر کی کچھ خصوصیات پچھلے صفحات میں، مضمون نگاری کے ذیل میں، بیان کی جا چکی ہیں۔ اب ہم ان کی نثر اور طرز ادا کی چند اور خصوصیات اِن سطور میں بیان کریں گے۔

سرسید کی نثر کو، اردو نثر کی تاریخ میں، نثر کے ایک مخصوص رنگ کا بانی کہنا چاہیے۔ اردو نثر کا وجود سرسید سے پہلے بھی تھا مگر وہ نثر بات چیت کی سطح کی نثر تھی جو ہمیں میر امن کی ''باغ و بہار'' میں نظر آتی ہے اور مرزا غالب کے خطوط میں بھی ملتی ہے۔ روزمرہ کی بات چیت کی سادگی اور بے ساختہ پن سرسید اور ان لوگوں کی نثر میں مشترک ہے مگر غور کیا جائے تو بات چیت کی اس نثر میں روزمرہ کے واقعات یا داستانیں ضرور بیان کی جاسکتی ہیں لیکن سرسید کی نثر تحریری ہے یعنی بات چیت کی طرح سیدھی سادی ہونے کے باوجود ایک قاعدے اور اصول کی پابند رہتی ہے۔ یہ نثر ادائے مطلب کا ایسا ذریعہ ہے جہاں مطالب عام بات چیت کے موضوعات سے زیادہ اہم ہیں اور اس لیے زبان و بیان بھی عام سطح سے بلند رہتا ہے۔ یہاں الفاظ، تراکیب اور جملوں کی ساخت میں ایک رکھ رکھاؤ نظر آتا ہے جس سے محسوس ہوتا ہے کہ بات چیت سمجھ بوجھ کے ساتھ ہو رہی ہے اور اسی لیے زبان بھی تربیت یافتہ ہوگئی ہے۔ ایک قسم کی سنجیدگی اور بنا سنوراپن ہر جگہ نمایاں رہتا ہے۔ میر امن یا غالب کے اردو خطوط کی نثر کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ مصنف ''بول'' رہا ہے، سرسید کی نثر پڑھتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے کہ مصنف ''لکھ'' رہا ہے۔ سرسید کی نثر کو محض سادہ یا بے ساختہ کہنے کے معنی یہ ہیں کہ ہم نے اس کی مخصوص نثریت کو نظر انداز کر دیا ہے۔ ایڈیسن کی انگریزی نثر بھی سادہ ہے مگر بات چیت کی زبان سے اس کا مقابلہ کیا جائے تو اس کی سادگی بنائی ہوئی محسوس ہوگی۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ اس بات کا دھیان رکھ کر نثر لکھی جارہی ہے کہ وہ سادہ رہے اور اسی لیے اس کا طرز ادا ''سادہ'' سے زیادہ خوش ادا و نفیس (Elegant) ہو جاتا ہے۔ سرسید کی نثر بھی سادگی کے ساتھ نفاست کا اثر قائم کرتی ہے اور اسی لیے ہم اسے ''حقیقی نثر'' کا نام دے سکتے ہیں۔ بول چال کی نثر کی بنیاد جذبات و تخیل کی رو پر قائم ہوتی ہے۔ حقیقی نثر وہ ہے جس پر ''عقل'' (Reason) حاوی ہوتی ہے۔ سرسید کی نثر اسی ذیل میں آتی ہے اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ شاعری اور نثر کے طرز کا فرق کرتے ہوئے کہا جاتا ہے کہ شاعری کا محرک تخیل ہوتی ہے اور نثر کا محرک عقل (Reason) ہوتی ہے۔ سرسید کی نثر وہ نثر ہے جو سلجھی ہوئی نثر کے دائرے میں آتی ہے اور اسی لیے ان کو جدید اردو نثر کا بانی کہنا چاہیے۔

نثر کے لیے کہا جاتا ہے کہ وہ کوئی بات کہنے یا تجربہ بیان کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے جب کہ نظم کے لیے یہ بات صحیح ہے کہ وہ معمولی سے معمولی بات کو دلکش بنا کر پیش کیے جانے کے لیے ہوتی ہے۔ سرسید کی نثر میں خیالات و مطالب زیادہ اہمیت رکھتے ہیں اور ان کو پُر اثر طریقے سے بیان کرنے کے لیے جو جامہ پہنایا گیا ہے وہ صاف و سادہ ہے۔ یہ سادگی خیال کی قوت میں اضافہ کرتی ہے اور مطالب کے بیان کو پُر اثر بنا دیتی

ہے۔ سرسید کی نثر پڑھتے ہوئے دھیان زبان یا بیان کی طرف نہیں جاتا بلکہ مطالب اور خیالات ذہن میں بیٹھتے چلے جاتے ہیں مثلاً ان کے مضمون "تعصب" کا یہ اقتباس دیکھیے :

> "تعصب انسان کو ہزار طرح کی نیکیوں کے حاصل کرنے سے باز رکھتا ہے۔ اکثر دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ انسان کسی کام کو نہایت عمدہ اور مفید سمجھتا ہے مگر صرف تعصب سے اس کو اختیار نہیں کرتا اور دیدہ و دانستہ برائی میں گرفتار اور بھلائی سے بیزار رہتا ہے۔"

ان جملوں کو پڑھ کر ہمیں تعصب سے نقصان کا خیال آتا ہے اور ہم اس خامی پر غور کرنے لگتے ہیں۔ یہ نہیں دیکھتے کہ اس بات کے کہنے میں الفاظ کی بھی کوئی خوبی ہے یا نہیں۔ "دیدہ و دانستہ برائی میں گرفتار اور بھلائی سے بیزار" فقرے میں توازن ہے اور ہم قافیہ الفاظ گرفتار اور بیزار آئے ہیں مگر یہ محسوس نہیں ہوتا کہ یہ صنائع زبان کے حسن کے لیے برتے گئے ہیں۔ یہاں سرسید تعصب کے دو پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں یعنی بھلائی اور برائی کی طرف دو مختلف رُخوں کی تفسیر کرتے ہیں۔ یہ زبان و بیان بات چیت کی زبان سے مختلف ہے مگر ساتھ ہی وہ بناوٹی زبان بھی نہیں ہے۔ یہاں خیال یا مطلب نے جو شکل اُسے دی اس نے اختیار کر لی اور خیال و بیان ایک دوسرے سے پیوست ہو گئے۔ کسی حد تک یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ محض بات چیت سے ہٹ کر "تقریر" کے دائرے میں آتی ہے مگر اس میں "مقرری" نہیں بلکہ "معلمی" ہے جس کا مقصد مرعوب کرنا نہیں بلکہ علم و مطلب کے مختلف پہلوؤں سے آگاہ کرنا ہے۔ یہاں بول چال کی زبان اور اس کے بیان میں اس لیے زیادہ وقعت ہے کہ جو بات کہی جا رہی ہے یا جو خیال یا مطلب ادا کیا جا رہا ہے وہ عام سطح کی نہیں بلکہ وعظ و پند کے دائرے میں آتا ہے۔

اس نثر کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ یہاں نثر میں، جملوں کی ساخت، خیال کی رَو پر مبنی ہے۔ خیال یا مطلب کا پاٹ جب وسیع ہوتا ہے تو جملے بھی طویل اور مرکب ہو جاتے ہیں اور مختلف فقروں پر مشتمل اجزا کی ترتیب، خیال کی منطق کے مطابق، ہو جاتی ہے مثلاً یہ طویل و مرکب جملہ دیکھیے :

> "تعصب اگر کسی غلطی میں پڑتا ہے تو اپنے تعصب کے سبب اس غلطی سے نکل نہیں سکتا کیوں کہ اس کا تعصب اس کے برخلاف بات کو سننے اور سمجھنے اور اس پر غور کرنے کی اجازت نہیں دیتا اور اگر وہ کسی غلطی میں نہیں ہے بلکہ سچی اور سیدھی راہ پر ہے تو اس کے فائدے اور اس کی نیکی کو پھیلنے اور عام ہونے نہیں دیتا کیوں کہ اس کے مخالفوں کو اپنی غلطی پر متنبہ ہونے کا موقع نہیں ملتا۔"

یہ طویل جملہ کئی فقروں پر مشتمل ہے۔ اس کے مختلف فقرے ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ "خیال" قدرتی طور پر بل کھاتا ہوا چلا جا رہا ہے اور ہمارا دھیان بات کے پورا کرنے کی طرف لگا ہوا ہے۔ ایڈیسن ایسے طویل جملے کو چھوٹے چھوٹے جملوں میں تقسیم کر دیتا ہے اور اس طرح اپنے طرزِ ادا کی

نفاست کا اثر قائم رکھتا ہے۔ سرسید زبان کی خوبی کی طرف سے بے نیاز ہیں مگر یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ یہاں بھی خیال کا الفاظ پر قابو ہاتھ سے نہیں جاتا اور مطلب جس نوعیت سے سمجھ میں آنا چاہیے اسی طرح پیش ہو جاتا ہے۔ ایسے طویل جملے اس وقت آتے ہیں جب خیال کی رَو تیز ہو جاتی ہے ورنہ سرسید چھوٹے چھوٹے جملوں ہی سے کام لیتے ہیں۔ اکثر مضامین اور پیراگراف کے شروع میں وہ ایسے چھوٹے چھوٹے جملے لکھتے ہیں جو دل میں اُتر جاتے ہیں مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

(۱) ''دل کی جس قدر بیماریاں ہیں ان میں سب سے زیادہ مہلک خوشامد کا اچھا لگنا ہے۔''

(۲) ''رنجش اور ناراضگی اکثر باہمی مشاورت میں خلل واقع ہونے سے ہوتی ہے۔''

(۳) ''ضد و نفسانیت انسان کے بہت بڑے دشمن ہیں۔''

(۴) ''نجاتِ ابدی جو نتیجہ سچے مذہب یا سچے دین کا ہے وہ دنیا کے ساتھ لازم و ملزوم نہیں ہے۔''

سرسید حسبِ ضرورت اپنی بات کو پُر اثر بنانے کے لیے گاہ گاہ رنگینیٔ اظہار کا سہارا بھی لیتے ہیں۔ رنگینی دراصل نظم کا میدان ہے لیکن اردو نثر نے شعوری طور پر نثر میں رنگینی پیدا کر کے اُسے شاعری سے قریب رکھا ہے، جس کی مثال رجب علی بیگ سرور کی تصنیف ''فسانۂ عجائب'' ہے۔ نثر میں رنگینی پیدا کرنا سرسید کے زمانے تک عام و مقبول اندازِ بیان تھا۔ خود سرسید کی تحقیقی تصنیف ''آثار الصنادید'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۴۷ء) کی نثر رنگین ہے لیکن ۱۸۵۴ء کے ایڈیشن میں وہ نثرِ رنگین کو سادہ نثر میں ڈھال دیتے ہیں۔ سرسید نے، جیسا کہ ہم ''تہذیب الاخلاق'' کے ذیل میں لکھ آئے ہیں، نثر کی رنگینی کو رد کیا ہے اور سرسید کی نثر جسے ہم نے ''حقیقی نثر'' کا نام دیا ہے، عقل (Reason) کے ساتھ پیوست رہتی ہے اور اس کا مقصد خیال کو روشن و دل نشین کرنا ہوتا ہے۔ سرسید کے ہاں رنگینی صرف لطفِ بیان کے لیے نہیں بلکہ وضاحت و اثر کے لیے ہوتی ہے۔ سرسید نے اپنی نثر میں وضاحت کے لیے تشبیہات سے بھی کام لیا ہے۔ یہ تشبیہات کسی قسم کی جذباتی سنسنی پیدا کرنے کے لیے نہیں ہوتیں بلکہ وہ تشبیہ کو عام طور پر مثال کے لیے استعمال کرتے ہیں تاکہ مطالب پڑھنے والے کی سمجھ میں آ جائیں اور بات کا اثر بھی بڑھ جائے مثلاً:

> ''وہ عجب قوت، جس کو ہم یاد کہتے ہیں، ہمیشہ پیچھے دیکھتی رہتی ہے۔ جب کوئی موجودہ چیز ہم کو شغل کے لیے نہیں ملتی تو وہ قوت پچھلی باتوں کو بلا لاتی ہے اور اس کے ذکر یا خیال سے ہمارے دل کو بہلائے رکھتی ہے۔ اس کی مثال جگالی کرنے والے جانوروں کی ہے کہ وہ پہلے تو گھاس دانہ سب کھا لیتے ہیں اور جب ہو چکتا ہے تو ایک کونے میں بیٹھ کر پھر اُسی کو پیٹ سے نکال کر چبائے جاتے ہیں۔''

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

> ''اگر ہم اس بات کا خیال کریں کہ انسانوں کے عیوب مثل کالے بادلوں کے جمع ہو کر ہم ہی

پر برستے ہیں تو دنیا سے انسانوں کے عیوب بہت ہی کم ہو جاویں۔"

سرسید کے ہاں جہاں بھی رنگینی کا اثر محسوس ہوتا ہے وہاں معلوم ہوگا کہ یہ رنگینی ایک طرف وضاحت کرتی ہے اور ساتھ ہی ادبی رنگ پیدا کر کے تحریر کے سپاٹ پن کو بھی دور کرتی ہے۔ سرسید کی نثر میں رنگینی اظہار پر غالب نہیں آتی بلکہ اظہارِ بیان کے حسن واثر میں اضافے کا سبب بنتی ہے۔

سرسید کی نثر میں عام طور پر "تراکیب" نہیں ہوتیں۔ وہ روزمرہ کی عام زبان کو بڑے سے بڑا خیال پیش کرنے کے لیے اس سلیقے سے استعمال کرتے ہیں کہ نئی نثر کے خدوخال نمایاں ہو جاتے ہیں اور ان کی نثر اس دور کی نثر سے الگ ہو جاتی ہے۔ نثر کا یہی الگ پن ان کی انفرادیت ہے، ان کا امتیاز ہے۔ سرسید تراکیب کی کثرت سے اپنا دامن بچاتے ضرور ہیں لیکن جہاں عام طور پر استعمال ہونے والی تراکیب کی ضرورت پڑتی ہے وہ انھیں اسی صورت میں اپنے اظہارِ بیان میں ٹانک دیتے ہیں مثلاً

"انسان قواعدِ قدرت کے مطابق مدنی الطبع پیدا ہوا ہے۔ وہ تنہا اپنے حوائج ضروری کو مہیا نہیں کر سکتا۔"

یا

"اکثر قوموں نے قدیم زمانے میں طریقۂ زندگی بمقتضائے آب وہوا ہر ایک ملک کے، اختیار کیا ہے۔"

سرسید کی نثر کی خاص صفت متانت اور سنجیدگی ہے۔ وہ ٹھوس بات کہتے ہیں اور اس کو طرح طرح سے سمجھاتے ہیں۔ بحث چھیڑتے ہیں۔ وعظ کرتے ہیں اور اپنے خلوص سے زورِ بیان میں اضافہ کرتے ہیں۔ ان کے مضامین پڑھنے کے لیے پوری توجہ کی ضرورت پڑتی ہے۔ ان کے اظہار بیان میں متانت کے ساتھ واعظانہ جوش موجود ہے جو اکثر شدید ہو جاتا ہے اور سنجیدگی کو بے مزہ نہیں ہونے دیتا۔ سرسید کی سنجیدگی میں ایک ایسی ذہانت ہے جو اپنی چمک سے ٹھوس بات کو روشن کر دیتی ہے اور خلوص کا جوش بات کو سنے جانے پر مجبور کرتا ہے۔

کئی مضامین سرسید کے ہاں ایسے بھی ملتے ہیں جن میں ذکاوت اور خوش طبعی جوت جگاتی ہے اور جس کی بہترین مثال "بحث وتکرار" ہے مگر یہ ان کا خاص رنگ نہیں ہے۔ ان کا یہ مضمون خوش طبعی، مزاح اور طنز کا ایک ایسا نمونہ ہے جو اس سے پہلے اردو نثر میں نظر نہیں آتا۔ خوش طبعی ومزاح ان کی نثر کو کسی بے ڈھنگے پن کا شکار نہیں ہونے دیتی۔ ان کے ہاں وہ ذکاوت نہیں ہے جو فقرہ بازوں اور خصوصاً "اودھ پنچ" کے مصنفین نے برتی ہے اور وہ اس لیے کہ یہ ٹھٹھول، یہ تمسخر، یہ استہزا ان کے مزاج میں نہیں ہے وہ "مصلح" ہیں اور اپنے مقصدِ حیات کو ہر دم ساتھ رکھتے ہیں۔

سرسید کی نثر کی ایک اور خصوصیت ہمہ گیری ہے۔ سرسید نے اردو نثر کو طرح طرح کے موضوعات کے لیے استعمال کیا ہے اور یہ ان کی بڑی اہم خدمت ہے۔ انھوں نے سنجیدگی وخوش طبعی دونوں کے لیے موزوں نثر ایجاد کی۔ ان کے ہاں بحث کا طرز الگ ہے اور وضاحت کا الگ ہے۔ نثر سے جو جو کام انھوں نے

لیے ان کی رنگا رنگ مثالیں ان کی تحریروں میں موجود ہیں۔ صحافیانہ نثر، علمی نثر، کلاسیکی نثر، منطقی و فلسفیانہ نثر، خوش طبعی کی حامل مزاحیہ نثر، ادبی اور تنقیدی نثر سب کی مثالیں ان کے مضامین اور دوسری تحریروں سے فراہم کی جاسکتی ہیں۔ جس طرح انھوں نے موضوعات کے لحاظ سے کوئی ایسی بات نہیں چھوڑی جو ان کی اپنی قوم کی اصلاح سے تعلق رکھتی ہو اور کہی نہ گئی ہو، اسی طرح اردو نثر کو، سادگی اور متانت کی سطح پر لا کر، اس میں ہر قسم کی نثر لکھنے کی قوت و صلاحیت پیدا کر کے مثالی سانچا بھی مہیا کر دیا۔

سرسید کی نثر، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، بیشتر کلاسیکی اور مفیدِ عام ہے مگر چند مضامین (Essays) ایسے بھی ہیں جو رومانی نثر کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ اہم و دلچسپ مضمون ''امید کی خوشی'' ہے۔ اس مضمون میں جذباتی و تخیلی رنگ کی وہ شان ہے جو اردو کے کسی اور مضمون میں مشکل سے ملے گی۔ سارا مضمون ''صنعتِ خطاب'' (Apostrophe) میں ڈوبا ہوا ہے۔ اس مضمون میں سرسید ''امید'' کی تجسیم کر کے اسے سامنے لاتے ہیں اور پھر تخیل سے گذر کر نا موجود کو موجود کر کے اس سے خطاب کرتے ہیں۔ پہلے سرسید دھنک سے اور پھر قدرت کی مختلف اشیاء مثلاً آسمان کے تارے، بلند پہاڑ اور درخت وغیرہ سے مخاطب ہوتے ہیں۔ ہر شے کا رنگ روپ ہماری نگاہوں کے سامنے کھل جاتا ہے۔ یہاں بھی زبان سادہ ہے مگر محسوس ہوتا ہے کہ اس پر ایک سحر طاری ہے۔ علم بدیع و معانی کے رنگ اس سحر میں اور اضافہ کرتے ہیں۔ امید سے خطاب کرتے ہوئے سرسید شاعر ہو جاتے ہیں اور تخیل و جذبات سے اپنی نثر میں رنگ بھرتے ہیں:

''او نورانی چہرے والے یقین کی اکلوتی، خوب صورت بیٹی: امید۔''

اس سطر میں شاعری کی خصوصیات موجود ہیں۔ یہاں بھی ایک راگ سا سنائی دیتا ہے اور اس جملے کے بعد جو عبارت آتی ہے وہاں بھی راگ کی یہ آواز سنائی دیتی ہے اور نثر کا آہنگ اپنا جادو جگاتا ہے:

> ''یہ خدائی روشنی تیرے ہی ساتھ ہے۔ تو ہی ہماری مصیبتوں کے وقتوں میں ہم کو تسلی دیتی ہے۔ تو ہی ہمارے آڑے وقتوں میں ہماری مدد کرتی ہے۔ تیری ہی بدولت نہایت دور دراز خوشیاں ہم کو نہایت ہی پاس نظر آتی ہیں۔ تیرے ہی سہارے سے زندگی کی مشکل مشکل گھاٹیاں ہم طے کرتے ہیں۔ تیرے ہی سبب سے ہمارے خوابیدہ خیال جاگتے ہیں۔ تیری ہی برکت سے خوشی کے لیے نام آوری، نام آوری کے لیے بہادری، بہادری کے لیے فیاضی، فیاضی کے لیے محبت، محبت کے لیے نیکی، نیکی کے لیے تیار ہے۔ انسان کی تمام خوبیاں اور ساری نیکیاں تیری ہی تابع اور تیری ہی فرماں بردار ہیں......''

یہاں چھوٹے چھوٹے جملے لہروں کی طرح بہتے ہوئے راگ سا پیدا کرتے ہیں اور آخری بڑے جملے میں لفظوں کی تکرار اس راگ کو ایک لَے میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اس کے بعد وہ تلمیحات سے قدیم تاریخ کی طرف جاتے ہیں اور امید کا سحر آفریں راگ ہر پیغمبر کے تعلق سے جگاتے ہیں۔ پھر واقعیاتی زندگی میں واپس

آ کر ایک ماں اور بچہ کی کہانی سناتے ہیں۔ اس حصے میں بیان کی سادگی اور صفائی موجود ہے لیکن ہر فقرہ میں درد کا احساس جادو کا سا اثر رکھتا ہے۔ امید کی ایک تصویر کے بعد دوسری تصویر سامنے آتی ہے اور رزم و بزم اور زندگی کے مختلف شعبوں کی تصویریں ایک کے بعد ایک آتی ہیں اور جب وہ قومی بھلائی کے اپنے خاص موضوع پر آتے ہیں تو یہاں راگ میں ایک تبدیلی سی محسوس ہوتی ہے مگر لے اسی طرح قائم رہتی ہے اور اس طرح بیان کی سادگی وصفائی کے ساتھ شاعرانہ نثر کا بھی حق ادا ہو جاتا ہے۔

حالی نے سرسید کی نثر کو ''نیچرل طرز بیان'' کہا ہے اور اس کی تین خصوصیات بتائی ہیں: ایک سادگی، دوسری بے تکلفی و بے ساختگی اور تیسری مدعا نویسی۔ لیکن میرے خیال میں اس میں ایک چوتھی خصوصیت ''روانی'' بھی شامل کی جانی چاہیے۔ اس روانی میں ہچکولے بھی آتے ہیں، بھنور بھی بنتے ہیں مگر روانی میں فرق نہیں آتا۔ سرسید کی نثر سے اردو نثر نگاری کے دائمی اصول متعین ہو جاتے ہیں۔ اس نثر میں عقل اور فن اور بات چیت کے لہجے کی آمیزش وہ اجزاء ہیں جو نثر کو جدید نثر بناتے ہیں اور اردو نثر کے لیے بڑا راستہ تیار کرتے ہیں جس میں اور بڑا بننے کی گنجائش موجود ہے۔ جیسے جیسے زمانہ گزرتا جائے گا نثر کے اس راستے کو زیادہ پختہ، زیادہ ہموار اور زیادہ بہتر بنانے کا سامان مہیا ہوتا جائے گا مگر راستہ یہی رہے گا۔ یہی وہ راستہ ہے جس کی دریافت کا سہرا سرسید کے سر بندھتا ہے۔

سرسید کا مقام:

سرسید نے اپنی جدید فکر اور قوتِ عمل سے ہند مسلم کلچر پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ایسے اثرات جو وقت کے ساتھ بڑھتے اور پھیلتے جاتے ہیں اور اسی لیے آج سرسید کی شخصیت، تاریخ کے بڑے دھارے پر بہنے کی وجہ سے عظیم تر ہو گئی ہے۔ یاد رہے کہ سرسید واحد رہنما اور مصلح ہیں جن کی شخصیت کے پھیلنے اور عظیم تر ہونے کا عمل آج بھی جاری ہے۔ ان کی ہمہ جہت فکر اور شخصیت نے قوم کو وہ سب کچھ دیا جس کی ضرورت تھی اور زندگی کے ہر شعبے مثلاً علم و ادب، تعلیم و تربیت، اخلاق و مذہب، معاشرت و سیاست میں دوسرے دانشوروں اور مفکروں کو متاثر کر کے انھیں مختلف راہوں پر لگایا۔ مولانا محمد علی جوہر نے اس کا اعتراف اس طرح کیا ہے:

سکھایا تھا تمھیں نے قوم کو یہ شور و شر سارا　　　جو اس کی انتہا ہم ہیں تو اس کی ابتدا تم ہو

سرسید اپنی قوتِ فکر و عمل کے ساتھ اس وقت سامنے آئے جب زمانہ کروٹ بدل رہا تھا اور زندگی کے قافلے کو نئے طور پر ترتیب دینے کی ضرورت تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب پرانی روایات واقدار بے جان و مردہ ہو چکی تھیں۔ نئی نئی ایجادات اور طرز فکر سے تبدیلی کا راستہ ہموار ہو رہا تھا۔ مسلمان اس وقت بھی ''عظمت رفتہ'' کے نشے میں چور تھے اور نیا حاکم انگریز ان کی سرکوبی کر رہا تھا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد جو کچھ ہوا اس کا مداوا

ضروری تھا۔ سرسید نے انگریزوں سے سمجھوتا کر کے قوم کو بیدار کرنے کا راستہ اختیار کیا اور انھیں عظمتِ رفتہ کی دلدل سے نکال کر، جدید فکر اور عہدِ حاضر کے تقاضوں کے مطابق، بیدار و باشعور کرنے کے لیے دن رات ایک کر دیا۔

سرسید نے جب اپنے اس مشکل کام کا آغاز کیا تو کوئی ان کے ساتھ نہ تھا۔ قوم نے ان کی سخت مخالفت کی مگر وہ اپنے مقاصد کو حاصل کرنے کے عمل میں لگے رہے اور پھر سب نے دیکھا کہ ایک فرد کے ایثار، خلوص اور قوتِ عمل نے ایک ایسے کارواں کو ترتیب دیا جس کا سفر آج بھی جاری ہے۔ سرسید نے جالندھر میں ۴ر فروری ۱۸۸۴ء کو اپنی تقریر میں کہا کہ ''تہذیب الاخلاق'' کا پرچہ ابتدا میں اسی واسطے جاری کیا گیا تھا کہ ہندوستانیوں کے دل، جو مردہ ہو گئے ہیں، ان میں کچھ تحریک لائی جاوے۔ ہندوستان کی حالت ایک بند پانی کی سی ہو گئی تھی جس سے طرح طرح کے نقصان اور مضرت کا اندیشہ تھا، اس کے واسطے ایک چپو کی ضرورت تھی کہ وہ اس کو ہلاوے۔ اس نے اپنا کچھ کام کیا۔ اب تحریک پیدا ہو گئی ہے۔ ہندوستانیوں کی زبانوں اور قلموں سے قومی ترقی اور ہمدردی کے الفاظ نکلنے لگے ہیں۔ اخباروں میں قومی بھلائی اور قومی ترقی کے الفاظ بلکہ آرٹیکل نظر آنے لگے۔'' [۱۵۵] دس برس بعد مولوی نذیر احمد نے، جو سرسید سے بہت سی باتوں میں اختلاف رکھتے تھے، ''تہذیب الاخلاق'' کی خدمات کے بارے میں اپنے لیکچر میں کہا: یہ ''تہذیب الاخلاق'' کے تصرفات تھے کہ الفاظ قوم، قومی ہمدردی، قومی خیر خواہی ہمارے روزمرہ میں داخل ہو گئے...... مسلمان آپ اپنی عزت کرنے لگے...... اردو لٹریچر جھوٹ، مبالغہ، خوشامد اور ابتذال سے پاک ہو گیا...... ایشیائی شاعری کے ناپاک خیالات کی جگہ نیچرل شاعری نے رواج پایا...... علوم کی قدر ہونے لگی...... لوگوں کو اپنے خیالات، آزادی کے ساتھ، ظاہر کرنے کی جرأت ہوئی ...... دلوں میں تحقیق کا شوق پیدا ہوا...... مسلمان میں قوتِ اجتماعی کی تحریک پیدا ہوئی...... تہذیب الاخلاق اگر بند نہ کر دیا گیا ہوتا تو میرا خیال یہ ہے کہ وہ اب تک ملک میں اور خاص کر اسلامی دنیا میں، بجائے خود ایک پوری طاقت ہوا ہوتا۔''

سرسید نے قوم کی بیداری کا جب یہ کام شروع کیا تو ان کی ایسی مخالفت ہوئی کہ کوئی دوسرا ہوتا تو ہمیشہ کے لیے توبہ کر لیتا مگر سرسید چٹان کی طرح اپنی جگہ جمے رہے اور الحاد و ارتداد، کفر کے فتووں اور گالیوں سے بے مزہ نہ ہو کر اسے قوم کی ناسمجھی پر محمول کرتے رہے۔ [۱۵۶] انھوں نے ''تہذیب الاخلاق'' اس لیے بند کیا تھا کہ وہ سمجھتے تھے کہ جو کام اس پرچے کو کرنا تھا وہ کر چکا ہے۔ اب ان کے اگلے منصوبے اینگلو اورینٹل محمڈن کالج کو مخالفت سے بچانا چاہیے۔ مولوی عبدالعلی خاں نے بھی اپنی حمایت کے لیے یہ شرط لگائی کہ تم اگر ''تہذیب الاخلاق'' بند کر دیں گے یا مذہبی موضوعات پر مضامین شائع نہ
میں ان کا ساتھ دیں گے۔ اس طرح وہ تمام
پوری قوم کے
لیا کہ ان کے رنگ و مزاج میں

مستقل مزاج آدمی تھے۔ ان کے عزم کو کوئی طاقت نہ توڑ سکی اور ان کا عمل ایک حقیقی اور صحیح راستے پر چل کر مستقبل کی ایک اہم گذرگاہ بنا گیا جس پر آج تک سر سید کی ساری قوم اعتماد کے ساتھ چل رہی ہے۔

سر سید کی تصنیفات اردو ادب کو ایک نیا ذہن عطا کرتی ہیں۔ مادیت، عقلیت، افادیت، اجتماعیت، حقیقت نگاری، دنیاوی امور پر زور، آزادیِ رائے اور ان سب سے پیدا ہونے والی روشن خیالی پر جو عمارت انھوں نے بنائی اس سے نہ صرف ان کے زمانے کا ادب متاثر ہوا بلکہ آج کا ادب اور آج کا ذہن بھی متاثر ہے۔ سر سید نے اپنی فکرِ جدید سے نئے دروا کر دیے۔ مذہب میں تقلید کی جگہ تحقیق کا آ جانا، آزادانہ فکر کا رائج ہونا، ادب میں رومانیت کی جگہ حقیقت کی روایت کا اُبھرنا، فکری و تنقیدی رجحان کا پیدا ہونا اور زندگی کا مقصد متعین ہو جانا، ان کی تصنیفی سرگرمیوں ہی کا نتیجہ تھا۔ ادب، جو اب تک ایک محدود دائرے میں کام کر رہا تھا، سر سید نے اسے زندگی سے وابستہ کر کے فرد و معاشرہ کے درمیان ایک رشتہ قائم کر دیا۔ علی گڑھ مذہبی، سیاسی، سماجی، علمی، فکری، تہذیبی و تعلیمی تحریک کا وہ مرکز ٹھہرا جہاں سے شبلی، حالی، نذیر احمد، ذکا اللہ خان، چراغ علی، محسن الملک وغیرہ نے اپنے افکار اخذ کیے اور اس دَور کو ''دوراں'' بنا دیا۔

سر سید کی تصانیف کا ایک اہم پہلو مذہب ہے اور اس سلسلے کی تمام تصانیف چاہے وہ ''تفسیر القرآن'' اور ''تبیین الکلام'' ہو یا ''خطبات احمدیہ'' اور ان کی متفرق تحریریں ہوں، وہ آج بھی دینی ادب و فکر کو متاثر کر رہی ہیں۔ انھوں نے زندگی کی مختلف سطحوں پر اُن رجحانات کو جنم دیا جو آج بھی مفید اور معقول ہیں۔ تحریکِ سر سید کے سلسلے میں چراغ علی اور امیر علی بہت نمایاں ہیں۔ یہ دونوں سر سید کے مقلد و موئید تھے اور دونوں کی تحریروں اور تصانیف سے مذہب میں جدید رجحانات کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔ محسن الملک بھی سیاسی تعلیمی و علمی کاموں میں سر سید کا خلوصِ دل سے ہاتھ بٹاتے رہے اور اس کام کو سر سید کے بعد بھی وہ آگے بڑھانے میں پیش پیش رہے۔ نذیر احمد انگریز پرستی میں سر سید سے اختلاف رکھتے تھے جن کا اظہار انھوں نے اپنے ناول ''ابن الوقت'' میں کیا ہے مگر اس کے باوجود نئی زندگی کے عام اصولوں میں سر سید کے راستے پر ہی چلتے نظر آتے ہیں اور ان کے ناول سر سید کے اصولوں کو عوام و گھریلو زندگی میں رائج کرنے کا کام کرتے ہیں۔ شبلی نعمانی، سر سید کے برخلاف، وجدان پر زور دیتے ہیں مگر وہ بھی فی الحقیقت سر سید ہی کے پیرو ہیں اور ان کی تاریخ نویسی سر سید کے تصورِ تاریخ سے واضح طور پر متاثر ہے۔ مولانا شبلی نعمانی نے سر سید کی ''عقلیت'' کو ''وجدان'' سے ملا کر اسے مسلمانوں میں سب سے زیادہ قابلِ قبول بنایا۔ خود سر سید نے اپنی تصنیفی زندگی کا آغاز مورخ کی حیثیت سے کیا تھا لیکن دوسری مصروفیات میں لگ کر وہ اس راستے پر پوری طرح سے نہ چل سکے۔ شبلی نے سر سید کا یہ ''نظریۂ تاریخ'' سامنے رکھا کہ ''تاریخ میں کوئی بات محسوسات، اصول مسلمہ اور مشاہدہ کے خلاف نہ ہو۔'' اسی تصورِ تاریخ کو مولانا ذکا اللہ خاں ... نے آگے بڑھایا۔ تاریخ کے اس شعبے کو جسے سوانح چور سے اور نیا ... ہوئی۔ شبلی اور

حالی سرسید کے جذبۂ خدمت سے بہت متاثر تھے۔ تاریخی ناول، جسے عبدالحلیم شرر نے جنم دیا، سرسید کے قومی جذبہ کے زیرِ اثر وجود میں آیا۔ صحافت کے میدان میں جو راہ سرسید نے نکالی تھی سارے ہندوستان کے چھوٹے بڑے شہروں کی صحافت پر اثر انداز ہوئی۔ شاعری میں بھی وہ اس تحریک کے بانی ٹھہرے جسے حالی نے اُٹھایا تھا اور جسے آگے چل کر اقبال نے اوجِ کمال پر پہنچایا۔ مسدسِ حالی سرسید کی تحریک پر لکھی گئی اور اس سے جو رجحان پیدا ہوا وہ آج تک زندہ ہے۔ الطاف حسین حالی کا ''مقدمہ شعر و شاعری'' سرسید ہی کی جدید فکر و خیالات کی ترجمانی کرتا ہے اور ادب میں تنقید کا ایک نیا باب کھولتا ہے۔ مضمون نگاری اور مقالہ نگاری سرسید کا اہم ترین و پسندیدہ مشغلہ تھا اور آج بھی متعدد ادیب اس کام میں اپنے اپنے طور پر مصروف ہیں۔ مہدی افادی نے کہا تھا کہ سرسید کے بعد کی ''نئی نسل تمام تر ''تہذیب الاخلاق'' کی پروردہ ہے۔'' [۱۵۷]

اس پورے دور پر سرسید چھائے ہوئے ہیں اور آج بھی ان کے اثرات ہمارے خون کے ساتھ گردش کر رہے ہیں۔ سرسید اور ان کے ساتھیوں نے اردو ادب کو محدود دائرے سے نکال کر ایک قومی چیز بنا دیا اور ادب کو مقصد سے مالا مال کر کے زندگی سے اس کا اَن مِٹ رشتہ جوڑ دیا۔ اُن کے ساتھ ہی ادب کا سماجی و اجتماعی دور شروع ہوتا ہے۔ ترجمے کے کام پر مولوی عنایت اللہ دہلوی کو سرسید ہی نے، جیسا کہ ان کے خطوط سے بھی معلوم ہوتا ہے، لگایا اور اردو میں ترجمے کے کام کو ایک اعتبار کا درجہ دیا۔ سرسید کے زمانے سے لے کر آج تک ہم سرسید کے دور ہی میں زندہ ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ مولانا محمد علی، مولانا شوکت علی، مولانا ظفر علی خان اور مولانا حسرت موہانی ادب و سیاست کے میدان میں سرسید کے سیاسی و ادبی نقطۂ نظر کو آگے بڑھاتے اور پھیلاتے ہیں۔ آج تک ادب، تعلیم، سیاست میں جو کچھ ہو رہا ہے، اس کی بنیادیں سرسید کے افکار پر قائم ہیں۔ وہ تحریکیں جو بیسویں صدی کی پہلی چوتھائی میں سامنے آئیں جیسے رومانوی تحریک وہ بھی ان معنی میں سرسید کی پیدا کردہ ہیں کہ یہ تحریک بھی سرسید کی کلاسیکیت، مقصدیت و افادیت کے ردِعمل کے طور پر وجود میں آئی۔ اسی طرح نئی نسل نے، اُس کمی کو پورا کرنے کے لیے جو انھیں سرسید کی فکر میں نظر آئی، ردِعمل کے طور پر، جو کچھ شامل کیا جیسے مہدی افادی نے ''جمالیات'' یا سجاد انصاری نے انانیت و رومانیت کو شامل کیا ہے وہ سب سرسید کے اُٹھائے ہوئے میلانات کا نتیجہ تھیں۔ اسی طرح ۱۹۳۶ء میں جب ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تو ڈاکٹر عبدالعلیم نے اغراض و مقاصد کا مینی فیسٹو پیش کرتے ہوئے اس کا رشتہ سرسید احمد خاں ہی سے جوڑا تھا۔ غرض کہ سرسید ان تمام رجحانات پر حاوی ہیں جو ایسے ایسے راستوں پر جاتے ہیں جن کی خود سرسید کو خبر نہ تھی مگر یہ سب راستے کسی نہ کسی طرح اس مقام سے نکلتے ہیں جہاں سرسید کھڑے ہیں۔ سرسید ایک چشمۂ فیض ہیں جو آج تک جاری ہے۔ سرسید کے لگائے ہوئے پیڑ سے شاخیں تو بہت پھوٹیں لیکن ان شاخوں کو سرسید کے چشمۂ فیض ہی نے سیراب کیا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ سرسید نے اپنے مخالفوں کو بھی اس طرح متاثر کیا کہ ان کے رنگ و مزاج میں

بھی سرسید کا اثر نظر آتا ہے۔ دیوبند کے دارالعلوم سے اُٹھنے والی تحریک بھی اس اسپرٹ (Spirit) کو لیے ہوئے ہے جسے سرسید نے اپنی قوم کے لیے ابھارا تھا۔ ان کے سب سے زیادہ زبان دراز مخالف لکھنؤ والے تھے اور اس لیے تھے کہ اپنی قوم کی جن تخریبی و منفی صفات کو سرسید نے مسترد کیا تھا وہ سب لکھنؤ کے دل و دماغ میں رچی ہوئی تھیں۔ ''اودھ پنچ'' اس مخالفت میں پیش پیش تھا لیکن اس کے بہترین مصنفوں کی تحریروں پر سرسید تحریک کا اثر واضح طور پر نظر آتا ہے۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار لکھنوی تہذیب کے پروردہ اور اس کے پرستار اور ترجمان تھے لیکن جب ''فسانۂ آزاد'' کی دوسری جلد کے بعد کے آزاد سامنے آتے ہیں تو آزاد پورے طور پر سرسید کے مشن سے متاثر نظر آتے ہیں اور خود سرشار پر واعظانہ ذہنیت غالب آ جاتی ہے۔ مولانا عبدالحلیم شررؔ تو سرسید کے پیروؤں میں تھے ہی لیکن مرزا رُسوا نے اپنے ناول ''شریف زادہ'' میں مرزا عابد حسین کو سرسید کے نظریے کے مطابق تعمیر کیا ہے۔ ایک جگہ پر خود اُن کی بیوی نے انھیں نیچریا کہہ کر طعنہ دیا ہے۔ نذیر احمد کے ناول ''ابن الوقت'' میں سرسید نمایاں طور پر نظر آرہے ہیں۔ غرض کہ سرسید کے اثرات، ایک پراسرار روح کی طرح اردو ادب کے اس دور پر غالب ہیں جسے ہندوستان میں انگریزی نشاۃ الثانیہ کا دور کہنا چاہیے جو ''تہذیب الاخلاق'' کے اجراء ۱۸۷۰ء سے شروع ہوتا ہے اور شکلیں بدلتا نہ صرف بیسویں صدی میں بلکہ اکیسویں صدی میں بھی واضح طور پر نظر آتا ہے۔ برصغیر کی مسلم قوم جیسے جیسے بیدار ہوتی جاتی ہے سرسید کے اثرات قبول کرتی جاتی ہے۔

سرسید کو برصغیر پاک و ہند میں بسنے والی مسلمان قوم کا لیڈر کہا جاتا ہے لیکن سرسید یہ بھی چاہتے تھے کہ برصغیر کے ہندو اور مسلمان دونوں مل کر ساتھ چلیں اور اسی لیے وہ ہندو مسلمانوں کو، ہندوستان کی دلہن کی خوب صورت اور رسیلی دو آنکھیں کہتے تھے۔ یہ ان کی بنیادی فکر تھی لیکن سرسید کے دورِ حیات ہی میں ہندوؤں کی اردو زبان کی مسلسل مخالفت نے انھیں یقین دلا دیا تھا کہ اب یہ دونوں قومیں ایک ساتھ نہ رہ سکیں گی اس لیے ان کی تصانیف کا رُخ بھی مسلمانوں کی طرف ہو جاتا ہے۔ اسلام کو عیسائیوں کے حملوں سے بچانا، قوم کو مذہبی توہمات سے نکالنا، عمل صالح کی تبلیغ کرنا تمام تر مسلمانوں ہی کے لیے تھا۔ ان کے اکثر اخلاقی مضامین ایسے ہیں جو ہر فرد و بشر کو ہدایت بہم پہنچاتے ہیں اور اکثر مضامین میں انھوں نے اپنے ''ہم وطنو'' کو مخاطب بھی کیا ہے مگر ان کا اصل رُخ مسلمانوں ہی کی طرف رہتا ہے۔ جیسے اسلام بنی نوع انسان کے لیے آیا تھا مگر آگے بڑھ کر وہ عرب قوم کا ہو کر رہ گیا جو خود کو مسلمان کہتے ہیں۔ سرسید بھی اسلام کو قومی سطح پر ہی دیکھتے ہیں اور دوسری قوموں کے مقابلے میں اس کی حفاظت کرتے اور اس کی برتری ثابت کرتے ہیں۔ مذہب ہو یا سیاست ہر پھر کر وہ مسلمانوں ہی کے مصلح اور رہنما کے روپ میں سامنے آتے ہیں اور برصغیر پاک و ہند میں مسلم قومیت کے بانی ٹھہرتے ہیں۔

سرسید اگر عینیت پسند ہوتے تو وہ بنی نوع انسان کی بات کرتے اور کسی ایک قوم کے ہو کر نہ رہ

جاتے مگر فطرتاً وہ واقعیت پسند تھے اور انھوں نے دیکھ لیا تھا کہ مسلمانوں کو دوسری قوم کے برابر لانے کے لیے الگ سے ان کی اصلاح کی ضرورت ہے اور اسی طرزِ فکر و عمل نے انھیں ہندوستان کے مسلمانوں کا لیڈر بنا دیا تھا۔ حقائقِ زندگی ان کے لیے سب سے زیادہ اہم تھے اور اسی لیے گرتی ہوئی حالت میں مسلمانوں کا پوری طرح خیال کرنا ان کی حقیقت پسندی تھی اور اس دور میں وہ اسی دائرے میں رہ کر کامیاب ہو سکتے تھے اور انھوں نے یہی کیا۔ ''نیچر'' ان کے لیے ایک عینی تصور ضرور تھا جس کے مطابق وہ ساری کائنات کو چلتا ہوا دیکھ رہے تھے۔ ان کے نزدیک اس نیچر کا سب سے اہم ترجمان اسلام تھا اور اسی لیے وہ اسلام سے اپنا رشتہ نہیں توڑ سکتے تھے۔ اسی واقعیت پسندی نے انھیں اور ان کی فکر کو اسلام اور مسلمانوں کے دائرے میں رکھا۔ اپنی حدیں مقرر کر کے اپنے دائرۂ عمل کو متعین کرنا اس دور کا تقاضا تھا۔ اس لیے جب ہم انھیں عیسائیوں اور ہندوؤں کے مقابل دیکھتے ہیں تو سمجھ میں آتا ہے کہ تنگ دل وہ عیسائی تھے جنھوں نے اسلام پر حملے کیے تھے اور جن کا سرسید نے کھلے دل سے دلائل و براہین کے ساتھ جواب دیا تھا اور تنگ نظر وہ ہندوستانی تھے جو ہندوستان کے مشترک سرمائے کو پسند نہیں کرتے تھے جس میں مسلم عناصر پوری طرح گھلے ملے اور شامل تھے۔

ادیب کی حیثیت سے بھی وہ واقعیت پسند تھے۔ ایک طرف وہ موضوع کے لحاظ سے ان امور کی طرف نظر کرتے جو اصلاح کے قابل تھے اور ساتھ ہی وہ اصلاحی جوش سے کبھی خالی نظر نہیں آتے۔ ''عقل'' ان کی راہنما تھی۔ حسن و عشق چاہے وہ قدرت، آفاق یا انسانوں میں ہو ان کے دائرۂ عمل سے خارج تھا۔ فطرتاً وہ ''کلاسیکی'' تھے اور عام طور پر وہ ''روحانیت'' کی طرف نہیں آتے۔ یہ کہنا غلط ہوگا کہ وہ رومانیت کے راستے پر چلنے کے اہل نہیں تھے۔ رومانیت سے گریز کی وجہ یہ تھی کہ وہ سمجھتے تھے کہ ان کی قوم کو حد سے زیادہ رومانیت ہی نے خراب کیا تھا۔ اس لیے رومانیت سے خود کو قطع کرنا ان کا عقلی فیصلہ تھا۔ وہ کبھی اپنی انفرادیت سے الگ یا دور نہیں ہوتے۔ جس بات کا انھیں یقین ہوتا اس پر نہایت استقلال سے قائم رہتے۔ حق کا انھیں ہمیشہ احساس رہتا اور اس سے وہ کبھی نہیں ہٹتے، اسی لیے ان کی باتوں اور تحریروں میں بے پناہ زور نظر آتا ہے۔ سرسید اسی زور کو سب کچھ سمجھ لیتے ہیں لیکن اس دور کو وہ کبھی فن کے تحت نہیں لاتے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو زورِ طبع کا حامل ادیب تو سب مانتے ہیں لیکن فن کار نہیں مانتے۔ سرسید میں فنکارانہ صلاحیتیں ضرور تھیں۔ وہ ہر رنگ کے گل بوٹے کھلا سکتے تھے مگر یہاں بھی انھوں نے انتخاب سے کام لیا اور اس ادب کو، جو فن کی راہ پر چل کر بے جان ہو گیا تھا، زورِ خیال سے تازہ دم کر دیا۔ جیسا ادب والٹیر کے بعد سے ہمیں یورپ میں ملتا ہے اور جس کا اہم ترین نمائندہ گوئٹے ہے، ویسے ہی ادب کے سرسید بانی ہیں اور ان ہی کے زیرِ اثر اس قسم کے ادب کو اقبالؔ کمال پر پہنچاتے ہیں۔ فن کاری کے راستے سے بھی انھوں نے اس لیے منھ موڑا کہ ایک اس سے بھی زیادہ اہم راستہ یعنی زندگی کا راستہ ان کے سامنے تھا جس پر وہ جدید اردو ادب کو لانا چاہتے تھے۔ ۱۸۷۹ء میں جب ''مسدسِ حالی'' مکمل ہوئی تو سرسید نے کہا کہ ''اگر اس مسدس کی بدولت فن شاعری کی تاریخ جدید قرار دی جاوے تو

بالکل بجا ہے...... تعجب ہوتا ہے کہ ایسا واقعی مضمون جو مبالغہ، جھوٹ، تشبیہاتِ دور از کار سے، جو مایۂ نازِ شعرا و شاعری ہے، بالکل مبرا ہے، کیوں کر ایسی خوبی و خوش بیانی اور موثر طریقے پر ادا ہوا ہے...... (نظم میں) پرانی شاعری کا خاکہ کہ نہایت لطف سے اُڑایا ہے یا ادا کیا ہے۔"[۱۵۸] سرسید ہی کے زیرِ اثر اردو ادب اس نئے راستے پر آیا۔ غرض کہ جب ہم ان کی ذہنی صلاحیتوں اور ان کے کردار پر نظر کرتے ہیں تو وہ عظیم آفاقی انسان اور "ہیرو" نظر آتے ہیں۔ ایسے لوگ جو زندگی کا رُخ بدل دیتے ہیں، جن کے اندر خود بینی کی جگہ جہاں بینی اور خدا بینی ہوتی ہے اور اس طرح وہ ہر آفاقی انسان کے ساتھ کھڑے کیے جاسکتے ہیں لیکن ساتھ ہی ہر ہیرو کو ایک انتخاب بھی کرنا پڑتا ہے۔ اس کے بغیر قومی مفکر محض عینیت پسند رہ جاتا ہے اور عمل کی راہ پر نہیں آپاتا۔ سرسید کا انتخاب ان کی قوم تھی۔ اس کے لیے انھیں دنیا اور عقبیٰ کی ہر بات پر نظر رکھنی ہوتی تھی چنانچہ انھوں نے مذہب، تہذیب، سیاست و معاشرت، ادب و علم، طور اطوار گھریلو باتیں سب کے بارے میں لکھا اور راستہ دکھایا۔ ان کی قوم کی ہر چیز بگڑی ہوئی تھی لہٰذا ان سب پہلوؤں کی اصلاح ضروری تھی۔ اصلاح کے لیے صرف "عقل" کی آواز کی ضرورت تھی اور اسی کو انھوں نے رہنمائے حیات بنایا اور ہر قسم کی کجی کو دور کرنے میں لگے رہے۔ تاریخ گواہ ہے کہ کوئی بھی شخص ایسا نہیں ہوا جو اپنی زندگی میں اپنے سارے مقاصد میں پوری طرح کامیاب ہوگیا ہو۔ کامیابی صرف اس میں ہے کہ اندازِ فکر و نظر بدل کر قوم کی زندگی کا رُخ بدل دیا جائے تاکہ پھر قوم، جیسے بھی ہو، اس پر چلتی رہے۔ سرسید کو اس کام میں کامیابی حاصل ہوئی۔ مولانا حالی نے اسی لیے انھیں "کوہ وقار شخص" کہا ہے اور لکھا ہے کہ "جس قدر زیادہ زمانہ گزرتا جائے گا اسی قدر سرسید کے کاموں کی زیادہ قدر اور ان کے حالات کی زیادہ چھان بین ہوتی جائے گی، متعدد لوگ ان کی بائیوگرافی لکھنے پر قلم اُٹھائیں گے اور صدیوں تک اس ہیرو کا راگ ہندوستان میں گایا جائے گا۔"[۱۵۹]

حواشی:

[۱] بیاض نمبر ۱۳۸۹ (مخطوطہ) مخزونہ اسٹیٹ سنٹرل لائبریری حیدرآباد دکن بہ حوالہ ''شہر آشوب'' از نعیم احمد ص ۲۸۱ مطبوعہ مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۶۸ء، یہ اشعار ظفر کے نام ہی سے درج ہیں۔

[۲] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۵۶، مسلم یونی ورسٹی انسٹی ٹیوٹ، علی گڑھ، بار سوم ۱۹۲۲ء

[۳] ایضاً، ص ۶۰

[۴] مقالاتِ سرسید، حصہ پانزدہم، مرتبہ محمد اسمٰعیل پانی پتی، مضمون ''ہندو اور مسلمانوں میں ارتباط'' ص ۴۱-۴۲، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۳ء

[۵] حیاتِ جاوید بحولہ بالا، ص ۹۷

[۶] مکتوباتِ سرسید، جلد اول، مرتبہ محمد اسمٰعیل پانی پتی، ص ۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۷] حیاتِ جاوید، بحولہ بالا، ص ۶۵

[۸] مکاتیب سرسید، جلد اول، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۸۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۹] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۱۱، مسلم یونی ورسٹی انسٹی ٹیوٹ، علی گڑھ ۱۹۲۲ء

[۱۰] مقالاتِ سرسید، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، جلد ۱۶، سیرتِ فریدیہ، ص ۶۸۹-۶۹۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۱] ایضاً، ص ۶۹۱

[۱۲] ایضاً

[۱۳] مقالاتِ سرسید، بحولہ بالا، جلد ہفتم، ص ۳-۳۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۱۴] مقالاتِ سرسید، جلد ۱۶، ص ۷۸۴-۸۵۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۱۵] ایضاً، ص ۷۵-۹۶

[۱۶] حیاتِ جاوید، بحولہ بالا، ص ۷۲-۷۶

[۱۷] ایضاً، ص ۸۰

[۱۸] سرکشی ضلع بجنور، سید احمد خاں مرتبہ ڈاکٹر معین الحق، سلمان اکیڈمی کراچی ۱۹۶۲ء

[۱۹] حیاتِ جاوید، بحولہ بالا، ص ۸۷

[۲۰] ایضاً، ص ۵۵

[۲۱] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۵۶، علی گڑھ ۱۹۲۲ء، بار سوم

[۲۲] ایضاً، ص ۵۶

[۲۳] ایضاً، ص ۵۸

[۲۴] حیاتِ جاوید، ص ۵۸

[۲۵] مقالاتِ سرسید احمد خان، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۵۰۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[۲۶] حیاتِ جاوید، بحولہ بالا، ص ۷۹-۸۰، علی گڑھ بار سوم ۱۹۲۲ء

[۲۷] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۸۰

[۲۸] ایضاً، ص ۸۲

[۲۹] ایضاً، ص ۸۳-۸۴

[۳۰] ایضاً، ص ۸۷

[۳۱] ایضاً، ص ۸۹

[۳۲] ایضاً، ص ۹۰

[۳۳] ایضاً، ص ۹۰-۹۱

[۳۴] ایضاً، ص ۹۱

[۳۵] ایضاً، ص ۹۳

[۳۶] ایضاً، ص ۹۳

[۳۷] ایضاً، ص ۹۳-۹۴

[۳۸] مکتوبات سرسید، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۱۰۳-۱۰۴ (خط مورخہ ۲۹ر اپریل ۱۸۷۰ء) مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۵۹ء

[۳۹] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۹۴

[۴۰] ایضاً، ص ۹۶

[۴۱] ایضاً، ص ۹۸

[۴۲] مکتوبات سرسید، جلد اول شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۴۴۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۴۳] ایضاً، ص ۴۵۴

[۴۴] ایضاً، ص ۴۴۸-۴۴۹

[۴۵] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۱۱۶-۱۱۷

[۴۶] ایضاً، ص ۱۱۷-۱۱۸

[۴۷] ایضاً، ص ۱۱۹

[۴۸] ایضاً، ص ۱۱۹

[۴۹] ایضاً، ص ۱۴۹

[۵۰] حیاتِ جاوید، محولہ بالا، ص ۴۳۵-۴۳۶

[۵۱] خطبات سرسید مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۵۱ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

۲] ایضاً، ص ۵۲

تیات جاوید، محولہ بالا، ص ۱۸۶

تِ جاوید، محولہ بالا، ص ۲۰۱

۲۰۳-۲۰۴

[۵۶] ایضاً، ص ۲۰۷

[۵۷] سرسید احمد خاں، عتیق صدیقی، ص ۳۰۸، مکتبہ جامعہ ملیہ نئی دہلی ۱۹۷۷ء

[۵۸] مقالات سرسید، جلد ۱۶، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۲۹۱، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۵ء

[۵۹] حیاتِ جاوید، بحولہ بالا، ص ۲۸، علی گڑھ ۱۹۲۲ء (بار سوم)

[۶۰] حیاتِ جاوید، بحولہ بالا، ص ۴۲۳

[۶۱] ایضاً، ص ۴۰۰

[۶۲] ایضاً، ص ۴۳۹

[۶۳] ایضاً، ص ۵۳۳

[۶۴] مکاتیب سرسید بنام منشی سراج الدین، ص ۲۳۶، طبع ثانی مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۶۵] حیاتِ جاوید، بحولہ بالا، ص ۵۴۰

[۶۶] مکاتیب سرسید، بحولہ بالا، ص ۵۲۷

[۶۷] ایضاً، ص ۲۵۱-۲۵۲

[۶۸] حیاتِ جاوید، بحولہ بالا، ص ۴۷۹

[۶۹] مکاتیب سرسید، بحولہ بالا، ص ۴۵۲

[۷۰] آثار الصنادید (۱۸۴۷ء) سرسید احمد، مطبوعہ سرسید اکیڈمی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، زیرنگرانی ڈاکٹر اصغر عباس، ص ۴۲۵، علی گڑھ ۲۰۰۷

[۷۱] آثار الصنادید (۱۸۵۴ء) دوسرا ایڈیشن، زیرنگرانی ڈاکٹر اصغر عباس، سرسید اکیڈمی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ص ۴۴۳، علی گڑھ ۲۰۰۷ء

[۷۲] آثار الصنادید (۱۸۴۷ء ایڈیشن) سید احمد خاں، ص ۴۲۷، مطبوعہ سرسید اکیڈمی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۲۰۰۷ء

[۷۳] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۳۹، بحولہ بالا

[۷۴] آثار الصنادید (۱۸۵۴ء) سرسید احمد، تمہید، ص ۴-۵، مطبوعہ سرسید اکیڈمی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ ۲۰۰۷ء

[۷۵] مقالات سرسید (مذہبی واسلامی مضامین) حصہ اول، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۷۶] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۴۰، بحولہ بالا

[۷۷] ایضاً

[۷۸] ایضاً

[۷۹] ایضاً

[۸۰] قصائد و مثنویات فارسی میرزا اسداللہ خاں غالب، ص ۰۷، مجلس یادگار غالب، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۸۱] حیاتِ جاوید، بحولہ بالا، ص ۶۳-۶۸

[۸۲] حیاتِ جاوید، ص ۶۸-۶۹، بحولہ بالا

[۸۳] حیاتِ جاوید، بحولہ بالا، ص ۱۵۳-۱۵۴

[۸۴] ایضاً ص ۱۵۴

[۸۵] مکتوبات سرسید مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۴۸۰-۵۲۴، مجلس ترقی ادب لاہور طبع ثانی ۱۹۷۶ء

[۸۶] حیات جاوید، بحولہ بالا، ص ۳۵۷

[۸۷] مکاتیب سرسید، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۳۵۲، (طبع ثانی) مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۸۸] مقالات سرسید، جلد پنجم، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۱۹-۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۸۹] ایضاً، ص ۱۳۳

[۹۰] مقالات سرسید، جلد ۱۶، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۶۸۷-۶۸۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۹۱] حیات جاوید، بحولہ بالا، ص ۳۰۷-۳۰۹،

[۹۲] مکاتیب سرسید (جلد اول، طبع ثانی، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۳۳۱، لاہور، ۱۹۷۶ء

[۹۳] حیات جاوید، بحولہ بالا، ص ۳۰۷-۳۰۹

[۹۴] مکاتیب سرسید (جلد اول-طبع ثانی) مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۴۳۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۹۵] مقالات سرسید، جلد سوم، ص ۲۸۳، مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۶۱ء

[۹۶] مقالات سرسید، جلد سوم، ص ۱۶، ایضاً

[۹۷] مکاتیب سرسید، جلد اول، طبع ثانی، ص ۴۸۳-۴۸۵، بحولہ بالا

[۹۸] مکاتیب سرسید، ایضاً ص ۴۸۵

[۹۹] ایضاً، ص ۴۸۸-۵۰۲

[۱۰۰] تفسیر القرآن، سرسید احمد، جلد ۲، ص ۱۷

[۱۰۱] مقالات سرسید، جلد پنجم، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۲۵۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۱۰۲] مقالات سرسید، ایضاً ص ۲۵۶، بحولہ بالا

[۱۰۳] حجۃ اللہ البالغہ، شاہ ولی اللہ، جلد اول، ص ۴، نور محمد تاجر کتب

[۱۰۴] برصغیر میں اسلامی جدیدیت از عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور ۱۹۸۹ء

[۱۰۵] سرکشی ضلع بجنور، سید احمد خاں، مرتبہ ڈاکٹر سید معین الحق، سلمان اکیڈمی، کراچی ۱۹۶۲ء

[۱۰۶] "اسباب بغاوت ہند" سرسید احمد، مقدمہ ڈاکٹر محمود حسین، ص ۹-۱۰، کراچی ۱۹۵۵ء

[۱۰۷] مکتوبات سرسید، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۴۷۴، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۵۹ء

[۱۰۸] مکتوبات سرسید، ص ۴۳۷، بحولہ بالا

[۱۰۹] حیات جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۹۴، مطبع مسلم یونی ورسٹی انسٹی ٹیوٹ، علی گڑھ ۱۹۲۲ء

[۱۱۰] خطبات سرسید، جلد دوم، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۲۷۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۱۱۱] مقالات سرسید، جلد ہشتم، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۱۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۱۱۲] مقالات سرسید، ایضاً ص ۱۰۴

[۱۱۳] خطبات سرسید، جلد دوم، ص ۲۷۴، بحولہ بالا

[۱۱۴] ایضاً، ص ۲۷۶-۲۷۷

[۱۱۵] برصغیر میں اسلامی جدیدیت، عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۷، ادارہ ثقافت اسلامیہ لاہور ۱۹۸۹ء

[۱۱۶] مقالات سرسید، جلد دہم، ص ۳۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۲ء

[۱۱۷] ایضاً

[۱۱۸] ایضاً، ص ۳۷

[۱۱۹] ایضاً، ص ۳۸

[۱۲۰] ایضاً، ص ۴۹-۵۰

[۱۲۱] ایضاً، ص ۳۶

[۱۲۲] ایضاً

[۱۲۳] ایضاً، ص ۴۷

[۱۲۴] ایضاً، ص ۴۷

[۱۲۵] ایضاً، ص ۴۸

[۱۲۶] ایضاً، ص ۴۸

[۱۲۷] ایضاً

[۱۲۸] ایضاً، ص ۴۹

[۱۲۹] ایضاً، ص ۵۶

[۱۲۹] ایضاً، ص ۶۲

[۱۳۰] ایضاً، ص ۶۱

[۱۳۱] ایضاً، ص ۷۵-۷۶

[۱۳۲] ایضاً، ص ۹۹

[۱۳۳] ایضاً، ص ۱۱۲

[۱۳۴] ایضاً، ص ۱۱۴

[۱۳۵] ایضاً، ص ۱۱۵-۱۱۶

[۱۳۶] ایضاً، ص ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹

[۱۳۷] مقالات سرسید جلد دہم، ص ۱۲۰-۱۲۱، بحولہ بالا

[۱۳۸] ایضاً، ص ۱۲۱-۱۲۲

[۱۳۹] مقالات سرسید، جلد پنجم، ص ۲۱-۳۲، بحولہ بالا

[۱۴۰] ایضاً، ص ۳۳۰

[۱۴۱] مقالات سرسید، جلد ۱۵، ص ۱۳۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۴۲] مقالات سرسید، جلد پنجم، بحولہ بالا، ص ۳۳۷

[۱۴۳] ایضاً، ص ۳۳۵

[۱۴۴] ایضاً، ص ۲۳۵

[۱۴۵] ایضاً، ص ۱۸

[۱۴۶] ایضاً، ص ۲۵۶

[۱۴۷] مقالاتِ سر سید، جلد اول، ص ۲۱۹-۲۲۰، بحولہ بالا

[۱۴۸] ایضاً، ص ۲۳۳-۲۳۴

[۱۴۹] مقالاتِ سر سید، جلد دہم، ص ۱۱۵-۱۱۶، بحولہ بالا

[۱۵۰] ایضاً، ص ۴۰

[۱۵۱] ایضاً، ص ۴۱

[۱۵۲] ایضاً، ص ۴۳

[۱۵۳] ایضاً، ص ۴۹-۵۰

[۱۵۴] برگِ گل: اردو کالج کراچی کا سر سید نمبر، مضمون ڈاکٹر احسن فاروقی بعنوان ''سر سید کا طرز ادا'' ص ۱۳۹، کراچی ۱۹۵۴-۵۵

[۱۵۵] مقالاتِ سر سید، جلد پنجم، بحولہ بالا، ص ۱۵۹

[۱۵۶] ایضاً، ص ۲۶۴

[۱۵۷] خطباتِ سر سید، جلد اول، مرتبہ محمد اسمٰعیل پانی پتی، ص ۵۵۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۱۵۸] ایضاً، ص ۵۵۸

[۱۵۹] افاداتِ مہدی، مضمون اردو ادب کے عناصر خمسہ، ص ۲۱۷، ناشر شیخ مبارک علی، لاہور، ۱۹۴۹ء

[۱۶۰] مکتوباتِ سر سید، خط بنام حالی، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۴۸، مجلس ترقی ادب لاہور (طبع ثانی) ۱۹۷۶ء

[۱۶۱] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۶، علی گڑھ ۱۹۲۲ء

خواجہ الطاف حسین حالی

تمہید: حالاتِ زندگی، تصانیف

سرسید تحریک کو ادبی تحریک بنانے والے مولانا حالی تھے۔ حالی نے شعبۂ ادب کو لیا اور اس میں وہ تبدیلی پیدا کر دی جو فکرِ سرسید سے مطابقت رکھتی تھی۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں ادب اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے اور یہی زندگی ادب کو مواد فراہم کرتی ہے۔ حالی نے آنے والے وقت کو دیکھا اور وہ نئے رجحانات قبول کیے جن کے محرک سرسید تھے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ''دیکھا ایک خدا کا بندہ...... ایک دشوار گزار راستے میں رہ نورد ہے۔ بہت سے لوگ جو اس کے ساتھ چلے تھے تھک کر پیچھے رہ گئے ہیں، بہت سے ابھی اس کے ساتھ افتاں و خیزاں چلے جاتے ہیں...... لیکن وہ اولوالعزم آدمی جوان سب کا رہنما ہے، اسی طرح تازہ دم ہے...... جس کی طرف آنکھ اُٹھا کر دیکھتا ہے، وہ آنکھیں بند کر کے اس کے ساتھ ہو لیتا ہے۔ اس کی ایک نگاہ ادھر بھی پڑی اور کام کر گئی۔'' [۱] حالی نے سرسید کا اثر پوری طرح قبول کیا۔ دونوں پر قوم کی زبوں حالی کا گہرا اثر تھا اور دونوں، قوم کو اس دلدل سے نکالنے کا ذریعہ، جدید خیالات کو ٹھہراتے تھے۔ یہی وہ جدید خیالات تھے جن کی بنا پر انگریز قوم حکومت اور ترقی کرتی ہوئی انھیں نظر آ رہی تھی۔ اس کے برخلاف ان کی قوم پرانے خیالات میں جکڑی ہوئی پس ماندہ اور اخلاقی کمزوریوں کا شکار تھی۔ سرسید نے قوم کو اس قعرِ مذلت سے نکالنے اور عزت کی راہ پر لگانے کی کوشش کی۔ حالی نے اس تعلق سے شاعر کا کام انجام دیا اور قوم میں نیا ولولہ پیدا کرنے کے لیے شاعری کو استعمال کیا۔ حالی نے لکھا ہے کہ ''زمانے کا نیا ٹھاٹھ دیکھ کر پرانی شاعری سے دل سیر ہو گیا تھا اور جھوٹے ڈھکوسلے باندھنے سے شرم آنے لگی تھی...... ہر چند لوگ بہت کچھ لکھ چکے تھے...... مگر نظم، جو کہ بالطبع سب کو مرغوب ہے، قوم کے بیدار کرنے کے لیے اب تک کسی نے نہیں لکھی'' [۲] اس طرح قومی و ملی مسائل میں حالی سرسید کے ہم نوا ہو کر ادب کو اس مقصد کے لیے استعمال کرنا چاہتے تھے۔

اگر حالی کی زندگی پر نظر ڈالی جائے تو وہ پرانے خیالات کے آدمی نظر آتے ہیں اور شاعر ہونے کے ناتے زیادہ عینیت پسند اور کم واقعیاتی دکھائی دیتے ہیں۔ انھوں نے زندگی کی عام باتوں کو بدلنے کی طرف کم توجہ دی اور قوم کے مزاج، اس کی روح، اس کے فکر و نظر کو بدلنے کے لیے ادب و شعر کو وسیلہ بنایا۔ حالی کی نظر میں یہ کام انگریزوں کی نقل سے زیادہ اپنی پرانی روایت میں واپس جانے سے ہو سکتا

تھا۔ سرسید نے انگریزی نشاۃ الثانیہ کو منزل بنایا تھا اور انگریزوں کی طرح ہو جانے کا درس دیا تھا۔ حالی نے ''مسدس'' میں دکھایا کہ اپنی ترقی کے زمانے میں مسلمان قوم بھی ایسی ہی تھی جیسی آج انگریز قوم ہے اور انھوں نے اس طرح انگریزی نشاۃ الثانیہ کو اسلامی نشاۃ الثانیہ کا رُخ دے دیا۔ حالی نے ''مسدس'' سرسید کی فرمائش پر ضرور لکھی تھی مگر اس کا موضوع ''مدوجزر اسلام'' ہے جو اس بات کی تلقین کرتی ہے کہ اگر مسلمان اپنے پرانے طریقوں پر چلنے لگیں تو اس سے فلاح حاصل ہوگی۔ نشاۃ الثانیہ کے سلسلے میں عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ شروع میں وہ بیرونی اثرات کا نتیجہ ہوتی ہے مگر پھر رفتہ رفتہ قومی تحریک میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ حالی نے اس نئی روشنی کو اس طرح قومی بنایا کہ قوم نے ان کے اندازِ نظر کو قبول کر لیا۔ سرسید کا راستہ ایک انقلابی کا راستہ تھا۔ حالی کا راستہ اعتدال کا راستہ تھا۔ ان کی قوم اسی اندازِ نظر کی طرف جھک گئی۔ حالی نے بتایا کہ ہمیں انگریزوں کی کامیابی سے متاثر ہونے کے ساتھ ساتھ ان کے عیوب پر بھی نظر رکھنی چاہیے۔ قوم کی ترقی انگریزوں کی ریس سے ہٹ کر بھی ہو سکتی ہے۔ مسدس میں انھوں نے اپنی قومی وملی روایات کو اُبھارا اور اس دور کی خوبیوں کے ساتھ خرابیوں کا بھی احساس دلایا۔ سرسید نے زیادہ تر انگریزوں کے اخلاق کے نقشے پیش کیے۔ حالی نے مسلمانوں کی عظمتِ رفتہ کا شعور پیدا کیا۔ انھوں نے انگریزیت کی مخالفت نہیں کی بلکہ اس پر زور دیا کہ جن اصولوں سے انگریزوں نے ترقی کی تھی، وہ اصول، اس سے بہتر طریقہ پر مسلمانوں میں بھی موجود تھے۔ اس اندازِ نظر سے مسلمانوں میں سوچنے کا ایک نیا ڈھنگ پیدا ہوا۔ اب تک مسلمان رسمی اور صوفیانہ طریقوں کو اسلام کی امتیازی صفت سمجھتے تھے۔ اب وہ یہ بھی دیکھنے لگے کہ نئے اور زندگی کو آگے بڑھانے والے طور اطوار، جو اسلام کے تصورِ حقیقت میں پہلے سے موجود تھے، وہ اصولِ زندگی ہیں جو قومی انحطاط وسیاسی زوال کے باعث دب کر نظروں سے اوجھل ہو گئے تھے اور ان کی جگہ رسمی وصوفیانہ طریقوں نے لے لی تھی اور یہ وہ طریقے تھے جو اصل اسلام سے دور تھے۔ حالی ابتدائے اسلام کی مادی ترقی پر زور دیتے ہیں اور اس کو بھی اصل اسلام ٹھہراتے ہیں۔ حالی چوں کہ ادب وشعر کے آدمی تھے اس لیے انھوں نے یہ بھی بتایا کہ انگریزی شاعری کے اصول بھی وہی ہیں جو عرب کی شاعری کے تھے۔ وہ تفریحی وبناوٹی شاعری، جو اردو میں عام ہے، ایک جھوٹی چیز ہے جو مشرق ومغرب دونوں کے اصولوں سے غلط ہے۔ جیسے سچا اسلام ہندوستان کی رسموں اور ایران کے تصوف سے مل کر مسخ ہو گیا تھا، اسی طرح سچی شاعری بھی ان اثرات سے پراگندہ ہو گئی ہے۔ حالی کے اس رویے کی بھی مخالفت کی گئی اور اسے بھی سرسید کے انقلابی طریقہ کا حصہ سمجھا گیا مگر غور سے دیکھیے تو وہ ایک اندرونی انقلاب تھا جو پرانی قدروں کو رد نہیں کرتا تھا اور اسی لیے آہستہ آہستہ قبول کیا جا رہا تھا۔ اسی کے زیرِ اثر دوسرے شعرا بھی اسلام کی پرانی عظمت کے گیت اسی طرح گانے لگے جس طرح حالی نے الاپے اور گائے تھے۔ آج بھی حالی کی قوم کا ذہن، جو ہر خوبی وترقی کو اسلام سے وابستہ کرتا ہے، حالی کے زیر

اثر ہے۔ اس طرح حالی بھی اس نئے دور کے بانی اور اس کو مستحکم کرنے والے دانشور ہیں۔

حالی کے مزاج و کردار کی سب سے اہم صفت ''قبولیت'' (Acceptance) ہے۔ ان کے حالاتِ زندگی سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ہر بات کو عام طور پر ماننے کے لیے تیار رہتے ہیں مگر اس خصوصیت میں بھی وہ ان بے کردار، ڈھل مل یقین آدمیوں سے مختلف ہیں جو کسی بات پر رائے قائم نہیں کر سکتے اور اسی لیے ہر بات کو مان لیتے ہیں۔ یہ توازن کا وہ اعلیٰ ترین درجہ ہے جس پر پہنچنے کے باعث حالی کے ہاں گہری متانت، عالمگیر محبت اور وسیع انسانیت نظر آتی ہے۔ وہ سنجیدہ مزاج اور پُر سوز دل کے حامل تھے اور ہر بات میں حق و حقیقت کا پہلو تلاش کر لیتے تھے اور اسی لیے وہ خود کو قابو میں رکھتے ہوئے بے پناہ توازن کا ثبوت دیتے ہیں۔ انھوں نے زندگی میں جتنا علم حاصل کیا اور جتنا زندگی کے مسائل پر غور کیا، ان میں سے بہترین عنصر کو اپنا لیا اور اسی لیے وہ اپنی قوم کی روایات اور نئے انگریزی رجحانات کا امتزاج کر سکے۔ حالی ہر بات میں غیر جانب داری اور تعمیری رجحان کا پتا دیتے ہیں۔ وہ زیادہ تر عربی و فارسی ادبیات سے واقف تھے اور یہاں بھی انھوں نے فطری اور بناوٹی کا فرق کر لیا تھا۔ جب انھیں انگریزی ادب سے واقف ہونے کا موقع ملا تو ان کے سامنے ایک وسیع دنیا آئی اور انھوں نے اس کی خوبیوں کو بھی اپنا لیا اور اخلاقی و سماجی موضوعات کو شعر کا جامہ پہنایا جس کا اظہار انھوں نے لاہور کی انجمنِ پنجاب کے مشاعروں میں کیا اور پُر اثر انداز میں نئے نئے موضوعات پر نظمیں لکھیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ان کی خاموش و متین فطرت میں قدرت نے ایک ایسی نظر ودیعت کی تھی جو علوی چیزوں کو دیکھ کر انھیں اپنانے اور تخلیق کا جامہ پہنانے کی بڑی صلاحیت رکھتی تھی۔ اسی لیے حالی اردو ادب کی تاریخ میں ایک رہبر شخصیت کی طرح، بلند منبر پر کھڑے، دور ہی سے نظر آ جاتے ہیں۔

اپنے راضی بہ رضا رجحان کی وجہ سے حالی میں وہ عالمگیر محبت تھی جو ہر نیکی اور ہر انسانیت کی بنیاد ہے۔ ان کی انسانی ہم دردی میں بے پناہ درد تھا جو ایک طرف انھیں ہر انسان کے غم پر رُلاتا تھا اور ساتھ ہی غم سے نکال کر صحیح راستہ بھی دکھاتا تھا۔ حالی نے اپنی ''ذات'' کو فراموش کر دیا تھا۔ کسی سے ناراض نہ ہوتے اور ہر شخص کے کام کی داد دیتے اور کبھی کسی کام کا صلا نہ چاہتے تھے۔ ''مسدسِ حالی'' اپنے دور میں بھی بے حد مقبول کتاب تھی جب ان کی توجہ دلائی گئی کہ سارے ہندوستان کے مختلف مطبع اسے مصنف کی اجازت کے بغیر چھاپ رہے ہیں تو انھوں نے اس کے چھاپنے کی سب کو اجازت دے دی اور کسی سے کوئی معاوضہ طلب نہیں کیا۔ ''حیاتِ سعدی'' بھی اپنے دور کی مقبول کتاب تھی۔ جب ہر سال اس کے چھپنے کی نوبت آئی تو انھوں نے اس کتاب کو ''مدرسۃ العلوم'' کو دے دیا تا کہ اس کی آمدنی سے مدرسہ کی مدد ہو سکے۔ یہ حالی کا عام رویہ تھا۔ جب انھیں شمس العلماء کا خطاب ملا جس کے باعث ہر سرکاری تقریب میں شرکت ضروری سمجھی جاتی تھی تو انھیں بہت الجھن ہوئی۔ وہ حساس طبیعت کے مالک

تھے۔ انھوں نے زندگی کے ہر پہلو کی اصلاح کے بجائے ''جذبات'' کی اصلاح کا کام کیا۔ ان کی شاعری دلوں کو گرمانے، امید کا چراغ روشن کرنے اور صحیح راہ کا لطف اُٹھانے کا کام کرتی ہے۔ خلوص و انسانیت نے انھیں تصنع سے دور کر دیا تھا۔ ان کی شاعری بھی ہر بناوٹ سے دور ہے۔ ابتدا میں انھوں نے روایتی شاعری کی مگر یہاں بھی وہ خلوص دل پر اثر کرتا ہے جو ان کے دوسرے ہم عصروں میں نہیں تھا۔ انھوں نے غزل اور نظم دونوں کا مزاج بدل کر اُسے نئی وسعتوں سے آشنا کیا۔ اسی تخلیقی خلوص سے وہ اردو شاعری کو ایک نیا ادراک دیتے ہیں۔ یہی خلوص، یہی جذبۂ اصلاح حالی کی نثر میں، جذبات اُبھارنے کے بجائے، ذہن کو صاف اور فکر و خیال کی پُر اثر وضاحت کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہاں ایک ایسا توازن بھی نظر آتا ہے جو ہر فرد و بشر کو متاثر کرتا ہے۔

خواجہ الطاف حسین حالیؔ تقریباً ۱۲۵۳ھ مطابق ۱۸۳۷ء بمقام پانی پت میں پیدا ہوئے [۳] اُن کے جدِ اعلیٰ خواجہ ملک علی، جو پیر ہرات شیخ الاسلام خواجہ عبداللہ انصاری کی اولاد میں سے تھے، سلطان غیاث الدین بلبن کے زمانۂ حکومت (۱۲۶۶ء۔۱۲۸۶ء) میں واردِ ہندوستان ہوئے اور سلطان بلبن نے چند دیہات پرگنہ پانی پت بطور مدد مُعاش کے اُنھیں دیے اور منصب قضا و صدارت، تشخیصِ نرخ بازار، تولیتِ مزارات ائمہ اور خطابت عیدین اُن کے سپرد کی۔ پانی پت میں جو اب تک ایک محلہ انصاریوں کا مشہور ہے وہ انھیں بزرگ کی اولاد سے منسوب ہے [۴] خواجہ الطاف حسین حالیؔ (۱۸۳۷ء۔۱۹۱۴ء) بھائی بہنوں میں سب سے چھوٹے تھے۔ پیدا ہوئے تو والدہ کا دماغ مختل ہو گیا اور جب نو سال کے ہوئے تو اُن کے والد خواجہ ایزد بخش انصاری بھی وفات (۱۲۶۲ھ/۱۸۴۶ء) پا گئے۔ اُن کے بڑے بھائی خواجہ امداد حسین (متوفی ۱۳۰۳ھ/۸۶۔۱۸۸۵ء) اور بڑی بہن نے انھیں اپنے بچوں کی طرح پالا اور ساری عمر اولاد کی طرح چاہتے رہے۔ جب تعلیم کی عمر کو پہنچے تو پہلے انھیں حفظِ قرآن کرایا گیا۔ حالیؔ ذہین تھے، اور تعلیم کا شوق رکھتے تھے۔ سید جعفر علی سے جو میر ممنونؔ دہلوی کے بھتیجے اور داماد تھے، فارسی کی ابتدائی کتابیں پڑھیں۔ حالیؔ نے لکھا ہے کہ اُن کی صحبت میں فارسی لٹریچر سے ایک نوع کی مناسبت پیدا ہو گئی [۵] جب عربی کا شوق پیدا ہوا تو حاجی ابراہیم حسین انصاری سے صرف و نحو پڑھی۔ ابھی وہ سترہ سال کے تھے اور تعلیم بھی پوری نہ ہوئی تھی کہ بڑے بھائی اور بہن کے مجبور کرنے پر اسلام النساء سے ۱۸۵۴ء میں شادی کر دی گئی۔ سب نے نوکری کی تلاش کرنے کے لیے کہا لیکن تعلیم کے شوق میں وہ بغیر بتائے ہوئے دلّی آ گئے۔ یہاں وہ کم و بیش ڈیڑھ برس رہے اور مولوی نوازش علی سے صرف و نحو اور منطق کی ابتدائی کتابیں پڑھیں۔ اس زمانے میں جدید انگریزی تعلیم کے تعلق سے دہلی کالج کی دھوم تھی، مگر جس معاشرے میں حالیؔ نے پرورش پائی تھی، وہاں علم صرف عربی اور فارسی زبان پر منحصر تھا۔ انگریزی تعلیم کو سرکاری نوکری کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا اور انگریزی مدرسوں کو مجہلے (جہالت کی جگہ) کہا جاتا تھا۔ دلّی میں بھی سب مدرس و طلبہ کالج کے تعلیم یافتہ لوگوں کو جاہل محض سمجھتے تھے۔ اس زمانے میں مولوی

ذکاء اللہ، مولوی نذیر احمد، مولوی محمد حسین آزاد وغیرہ دہلی کالج میں زیرِ تعلیم تھے۔ ابھی خواجہ الطاف حسین حالی شرح مُسلم، ملاحسن اور بیذی پڑھ ہی رہے تھے کہ عزیزوں اور بزرگوں کے دباؤ سے ۱۸۵۵ء میں دلّی چھوڑ کر پانی پت واپس آگئے اور ڈیڑھ برس تک یہیں رہے اور خود کتابوں کا مطالعہ کر کے اپنے علم کو ترقی دیتے رہے۔ ۱۸۵۶ء میں ضلع حصار کے کلکٹر کے دفتر میں ایک قلیل تنخواہ کی نوکری انھیں مل گئی اور ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں جب حصار کے حالات قابو سے باہر ہونے لگے اور سرکاری عمل داری بھی اُٹھ گئی تو وہ جان بچا کر پانی پت آگئے۔ اور قریب چار سال پانی پت میں بے کاری و بے روزگاری میں بسر کیے۔ اس عرصے میں مولوی عبدالرحمٰن، مولوی محب اللہ اور مولوی قلندر علی سے منطق، فلسفہ اور حدیث و تفسیر پڑھتے رہے اور جب ان اساتذہ میں سے کوئی پانی پت میں نہ ہوتا تو وہ اپنے شوق سے خاص طور پر علم ادب کی کتابیں پڑھتے۔ اسی شوق سے انھوں نے وہ علم حاصل کیا جو کم لوگوں کو میسر آتا ہے۔ کبھی کبھی اسی زمانے جب جی چاہتا اپنے شوق سے عربی نظم و نثر بھی لکھتے۔ قیامِ دہلی (۱۸۵۴ء۔ ۱۸۵۵ء) کے زمانے میں نوجوان حالی گاہ گاہ مرزا غالب کی خدمت میں حاضر ہوتے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ''اکثر اُن کے اُردو اور فارسی دیوان کے اشعار سمجھ میں نہ آتے تھے، ان کے معنی اُن سے پوچھا کرتا تھا اور چند فارسی قصیدے اُنھوں نے اپنے دیوان میں سے مجھے پڑھائے بھی تھے [۶] اسی زمانے میں انھوں نے اُردو فارسی میں شعر کہنا شروع کیے۔ حالی لکھتے ہیں کہ ''مرزا غالب کی عادت تھی کہ وہ اپنے ملنے والوں کو اکثر فکرِ شعر کرنے سے منع کیا کرتے تھے مگر میں نے جو ایک آدھ غزل اُردو یا فارسی کی لکھ کر ان کو دکھائی تو انھوں نے مجھ سے کہا کہ اگرچہ میں کسی کو فکرِ شعر کی صلاح نہیں دیا کرتا لیکن تمہاری نسبت میرا یہ خیال ہے کہ اگر تم شعر نہ کہو گے تو اپنی طبیعت پر سخت ظلم کرو گے مگر اس زمانے میں ایک دو غزل سے زیادہ دلّی میں شعر کہنے کا اتفاق نہیں ہوا۔ [۷]

۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے بعد جب کئی برس بے کاری کی حالت میں گزر گئے تو وہ فکرِ معاش میں گھر سے نکلے اور حُسنِ اتفاق سے دلّی میں ان کی ملاقات نواب مصطفیٰ خان شیفتہ سے ہوگئی۔ یہ ۱۸۶۲ء ہوسکتا ہے۔ وہ سات آٹھ برس تک شیفتہ کے مصاحب کے طور پر اُن کے ساتھ رہے۔ شیفتہ کی صحبت کا ان کے ذہن پر اچھا اثر پڑا۔ شیفتہ پہلے مومن خاں مومن سے مشورۂ سخن کرتے تھے۔ اُن کی وفات کے بعد وہ مرزا غالب سے مشورہ کرنے لگے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ شیفتہ خود الگ تھلگ زندگی گزار رہے تھے۔ زیادہ وقت عبادت اور معمولات میں گزرتا تھا۔ حالی کے آنے سے اُن کا پرانا شعر و سخن کا شوق، جو مدت سے افسردہ ہو رہا تھا، دوبارہ تازہ ہوگیا۔ حالی نے لکھا ہے کہ شیفتہ کی ''صحبت میں میرا میلانِ طبعی بھی، جو اب تک مکروہات کے سبب اچھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا چمک اُٹھا، اِسی زمانے میں اُردو اور فارسی کی اکثر غزلیں نواب صاحب مرحوم کے ساتھ لکھنے کا اتفاق ہوا۔ انھیں کے ساتھ میں بھی جہانگیر آباد سے اپنا کلام مرزا غالب کے پاس بھیجتا تھا، [۸] اور اعتراف کیا ہے کہ ''درحقیقت مرزا کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا جو نواب

صاحب مرحوم کی صحبت سے ہوا۔ وہ مبالغہ کو ناپسند کرتے تھے، اور حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کرنا اور سیدھی سادی اور سچی باتوں کو محض حسنِ بیان سے دل فریب بنانا، اس کو منتہائے کمال شاعری سمجھتے تھے۔ چھچھورے اور بازاری الفاظ و محاورات اور عامیانہ خیالات سے شیفتہ اور غالب دونوں متنفر تھے۔ ان کے خیالات کا اثر مجھ پر بھی پڑنے لگا اور رفتہ رفتہ ایک خاص قسم کا مذاق پیدا ہو گیا[۹] حالؔی کی جدید شاعری کی پہلی کونپل شیفتہ کی صحبت و مذاقِ سخن کی شاخ ہی سے پھوٹتی ہے۔ اس طرح شیفتہؔ کی صحبت حالؔی کی پہلی تربیت گاہ تھی۔ شیفتہؔ حج کے بعد ہی سے نماز روزہ اور وظائف کے پوری طرح پابند ہو گئے تھے۔ حالی پر بھی ان کا گہرا اثر پڑا۔ غالب کو وہ دیکھتے تھے کہ وہ نماز نہیں پڑھتے اور فسق و فجور میں مبتلا ہیں۔ حالؔی لکھتے ہیں کہ "یہ وہ زمانہ تھا کہ ہم مذہبی خود پسندی کے نشے میں سرشار تھے۔ خدا کی مخلوق میں سے صرف مسلمانوں کو اور مسلمانوں کے تہتر فرقوں میں سے اہلِ سنت کو اور اہلِ سنت میں سے صرف حنفیہ کو اور ان سے بھی صرف ان لوگوں کو جو صوم و صلواۃ اور دیگر احکام ظاہری کے نہایت تقید کے ساتھ پابند ہیں۔ نجات و مغفرت کے لائق جانتے تھے[۱۰] ایک روز جب حالؔی نواب شیفتہؔ کے ساتھ دلّی آئے ہوئے تھے محبت و خلوص دل سے "نماز پنج گانہ کی فرضیت و تاکید پر ایک لمبا چوڑا لیکچر لکھ کر اُن کے (مرزا غالب) کے سامنے پیش کیا۔ مرزا کو یہ تحریر سخت ناگوار گزری۔ شاید اسی روز جب کہ یہ گفتگو ہو چکی تھی اور مرزا صاحب کھانا کھا رہے تھے۔ چٹھی رساں نے ایک لفافہ لا کر دیا کہ اسے کھول کر پڑھو۔ سارا خط دشنام و فحش سے بھرا ہوا تھا۔ مجھے اس کے اظہار میں تامل ہوا۔ فوراً میرے ہاتھ سے لفافہ چھین کر فرمایا کہ شاید آپ کے کسی معنوی شاگرد کا لکھا ہوا ہے[۱۱] دوسرے روز غالبؔ نے ایک غزل لکھ کر حالؔی کو بھیجی جس میں اشاروں میں طعن و تعریض کیا گیا تھا۔ اس کے جواب میں حالؔی نے مرزا کے کمالِ شاعری کی نسبت جو خیالات مکنون تھے ان کو کسی قدر شکایت کے ساتھ ایک قطعہ میں بیان کر کے بھیجا جس کے جواب میں غالب نے شیفتہ کے نام چار شعر کا ایک قطعہ بھیجا۔ اس قطعہ پر ایک اور قطعہ لکھ کر حالؔی نے روانہ کیا اور اپنے اخلاص و عقیدت کا اظہار کیا۔ جب یہ قطعہ مرزا کے پاس پہنچا تو اس پر "بس اب بیت بحثی موقوف" لکھ کر میرے پاس بھیج دیا۔ حالی اور غالب کے یہ سب قطعات فارسی میں ہیں اور حالی نے "یادگارِ غالب" میں نقل کر دیے ہیں۔ ان قطعات کو پڑھتے ہوئے حالؔی کی فارسی گوئی متاثر کرتی ہے۔ ۱۲۸۶ھ مطابق ۱۸۶۹ء میں شیفتہ بھی وفات پا گئے۔ حالؔی بے سہارا و بے روزگار ہو گئے اور جہانگیر آباد سے دلّی آ گئے۔ ۱۸۷۲ء تک وہ دلّی میں رہے۔ جوانی کا زمانہ تھا۔ خود پسندی وانا مزاج میں موجود تھی۔ ۱۸۷۲ء میں بازار سیتا رام کے مشاعرے کے لیے بڑے دعوے کے ساتھ تین غزلیں لکھیں اور ۷۵ شعر کا ایک قصیدہ بھی تیار کیا جس کی تمہید فخر و تعلّی سے مملو تھی[۱۲]

۱۸۷۲ء ہی میں انھیں لاہور میں پنجاب گورنمنٹ بک ڈپو میں ملازمت مل گئی جہاں انگریزی سے اُردو میں ترجمہ کی ہوئی کتابوں کی عبارت کی درستی اور ان کی نظرِ ثانی کا کام ان کے ذمے تھا۔ چار برس تک وہ

یہ کام کرتے رہے اور بہت سی انگریزی کتابیں ترجمہ کی صورت میں ان کی نظر سے گزریں۔ ان کتابوں کے مطالعے سے وہ مغربی خیالات سے متعارف ہوئے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ان ترجموں سے ''انگریزی لٹریچر کے ساتھ فی الجملہ مناسبت پیدا ہوگئی اور نامعلوم طور پر آہستہ آہستہ مشرقی اور خاص کر عام فارسی لٹریچر کی وقعت دل سے کم ہونے لگی'' [۱۳] قیام لاہور ہی کے زمانے میں کرنل ہالرائڈ کے ایما سے ۱۸۷۴ء میں محمد حسین آزاد نے ایک مشاعرے کی بنیاد ڈالی جس میں مصرعِ طرح کے بجائے شاعروں کو موضوع دیا جاتا تھا۔ حالی نے اس نئے قسم کے مشاعرے کے لیے چار مثنویاں: برکھا رت، اُمید، انصاف اور حبِ وطن کے موضوعات پر لکھیں جو جدید اُردو شاعری کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ امکان ہے کہ انگریزی ادب سے متعارف ہو کر حالؔی کو خیال آیا ہوگا کہ اب اُردو زبان و ادب کو بھی انھیں خطوط پر استوار کرنے کی ضرورت ہے۔ پرانی شاعری اب بے معنی و بے اثر ہو چکی ہے۔ اب تک حالؔی اور سرسید کا براہِ راست تعلق قائم نہیں ہوا تھا۔ البتہ ''تہذیب الاخلاق'' کے صفحات ان کے خیالات میں ہم آہنگی پیدا کرنے کا سبب ضرور بن چکے تھے۔ یکم محرم ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء کے ''تہذیب الاخلاق'' میں سرسید نے لکھا کہ ''مولوی خواجہ الطاف حسین حالؔی، اسسٹنٹ ٹرانسلیٹر محکمہ ڈائریکٹر پنجاب کی مثنوی نے تو ہمارے دلوں کے حال کو بدل دیا ہے۔ ان کی مثنوی حُبِ وطن اور مثنوی مناظرۂ رحم و انصاف درحقیقت ہمارے علم ادب میں ایک کارنامہ ہے'' گویا سرسید حالؔی سے اور حالؔی سرسید سے ''تہذیب الاخلاق'' کے ذریعے قریب آ رہے تھے۔ قیام لاہور ہی کے زمانے میں حالؔی نے عورتوں کی تعلیم کے لیے ''مجالس النساء'' لکھی جس پر نہ صرف حالؔی کو وائسرائے ہند نے اپنے ہاتھ سے چار سو روپے کا انعام دیا بلکہ یہ کتاب پنجاب کے مدارسِ نسواں میں برسوں شاملِ نصاب بھی رہی۔ لاہور کی آب و ہوا حالی کو موافق نہیں آئی تھی اور وہ جلد از جلد دہلی واپس ہو جانا چاہتے تھے۔ ۱۸۷۴ء میں انھیں دہلی کے اینگلو عربک اسکول میں مدرسی مل گئی اور وہ دہلی واپس آ گئے۔ دہلی آ کر ۱۸۷۶ء میں انھوں نے ''مسدس مدوجزر اسلام'' لکھا۔ [۱۴] اور کئی مضامین بھی لکھے جو ''علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ'' اور ''تہذیب الاخلاق'' میں شائع ہوئے۔ ۱۸۷۵ء میں جب مدرسۃ العلوم علی گڑھ میں تعلیم شروع ہوئی تو حالؔی نے ایک نظم ''مبارک باد'' کے عنوان سے لکھ کر سرسید کو بھیجی۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں صاحب اس نظم کو حالی کی قومی شاعری کی بنیاد قرار دیتے ہیں۔ [۱۵] ۱۸۷۷ء میں انھوں نے سرسید کی مدح میں ایک قصیدہ لکھا جس کے تیرہ شعر کلیاتِ حالی میں موجود ہیں۔

۱۸۷۹ء میں مُسدس مدوجزر اسلام شائع ہوا۔ جس نے سارے ہندوستان میں دھوم مچا دی۔ سرسید اسے پڑھ کر اتنے خوش ہوئے کہ مسدس کو ''فنِ شاعری کی تاریخ جدید قرار دیا۔'' [۱۶] اور لکھا کہ ''بے شک میں اس کا محرک ہوا اور اس کو میں اپنے ان اعمالِ حسنہ میں سے سمجھتا ہوں، کہ جب خدا پوچھے گا تو کیا لایا، میں کہوں گا کہ حالؔی سے مسدس لکھوا لایا ہوں اور کچھ نہیں۔'' [۱۷] اس بار کم و بیش بارہ سال حالی دلّی میں

رہے۔ یہاں دہلی عربک اسکول میں درس و تدریس معاش کا ذریعہ تھی اور باقی وقت لکھنے پڑھنے اور قومی زندگی کو سدھارنے، سنوارنے میں لگایا۔ متعدد نظمیں، مضامین، تبصرے اسی دور کی یادگار ہیں۔ ۱۸۸۴ء میں انھوں نے اپنی نظم ''مناجاتِ بیوہ'' لکھی۔ ۱۸۸۶ء میں ایک سانحہ پیش آیا۔ مولانا حالؔی کے بڑے بھائی خواجہ امداد حسین، جنھوں نے اُن کی پرورش کی تھی، شدید بیمار ہو گئے اور حالؔی انھیں علاج کے لیے دلی لے آئے۔ یہیں ۱۳۰۳ھ مطابق ۱۸۸۶ء میں انھوں نے وفات پائی۔ حالی کا لکھا ہوا مرثیہ کلیاتِ نظم حالی میں محفوظ ہے۔ ۱۸۸۶ء میں ''حیاتِ سعدی'' شائع ہوئی اور اسی سال حالی کو پھر دہلی چھوڑ کر اتالیق کی حیثیت سے لاہور جانا پڑا۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''میرا حال یہ ہے کہ اکتوبر ۱۸۸۶ء میں حسب الطلب صاحب ڈائریکٹر سررشتۂ تعلیم پنجاب ایچی سن کالج میں مسلمان سردارزادوں کی اتالیقی پر مقرر ہو کر لاہور گیا تھا۔ آٹھ مہینے وہاں رہا اور آخر کار چند موانع کے سبب واں سے پھر بدستور عربی اسکول دہلی میں چلا آیا۔''[۱۸] اس بار حالی لاہور میں آٹھ ماہ رہے اور جون ۱۸۸۷ء میں پھر دہلی واپس آ گئے۔ ۱۸۸۷ء ہی میں نواب آسمان جاہ وزیرِ اعظم حیدرآبادی، علی گڑھ آئے، حالؔی بھی وہاں موجود تھے۔ سرسید نے حالی کا تعارف کرایا اور نواب نے ریاست حیدرآباد سے ۷۵ روپے ماہوار وظیفہ مقرر کر دیا۔ ۱۸۸۹ء میں جب یہ وظیفہ ملنے لگا تو انھوں نے عربک اسکول سے علیحدگی اختیار کر لی اور ساری عمر قومی خدمت کرتے ہوئے اسی وظیفے پر گزار دی۔ اسی زمانے سے حالؔی کی صحت بھی گوناگوں امراض کی وجہ سے خراب رہنے لگی تھی۔ اب وہ سرسید کے کاموں میں شریک تھے اور محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے جلسوں میں سرسید کے ساتھ عام طور پر شریک ہونے اور اپنی قومی نظموں سے حاضرین کے دل کو گرمانے لگے۔ ۱۸۸۹ء میں وہ دہلی چھوڑ کر اپنے بیٹے کے بنوائے ہوئے مکان میں اُٹھ آئے اور حسب موقع علی گڑھ اور دوسرے مقامات پر آنے جانے لگے لیکن بیماری کا سلسلہ جاری رہا۔ ۱۸۹۱ء میں حالی سرسید کے ساتھ حیدرآباد کے لیے روانہ ہوئے اور وہاں سے اکتوبر میں واپس ہوئے۔ قیامِ حیدرآباد کے زمانے ہی میں وزیرِ اعظم نے ان کا وظیفہ سو روپے ماہوار کر دیا۔ ۱۸۹۳ء میں وہ علی گڑھ آئے اور اپنا دیوان مع ''مقدمہ'' شائع کرنے کا انتظام کیا اور مقدمہ کو یہیں آخری شکل دی۔ اسی سال دیوانِ حالی مع مقدمہ چھپ کر سامنے آیا۔ یہ دیوانِ حالؔی مطبع انصاری دہلی میں اور سرورق نامی پریس کان پور میں چھپا۔ ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کتاب ۳ فروری ۱۸۹۴ء تک انھیں نہیں پہنچی تھی۔[۱۹] لیکن سرورق پر ۱۸۹۳ء ہی درج ہے۔ اسی سال انھوں نے سرسید کی سوانح لکھنے کا ارادہ کیا۔ اس وقت وہ علی گڑھ میں مقیم تھے۔ ۱۸۹۴ء میں حالؔی نے سرسید کی سوانح عمری لکھنے کا ذکر اپنے ایک خط مورخہ ۲۰ جون ۱۸۹۴ء میں کیا ہے کہ ''میں ایک مہینے سے سید صاحب کی لائف لکھنے میں نہایت سرگرمی کے ساتھ مصروف تھا۔[۲۰] ۱۸۹۵ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں ''سید صاحب کی لائف لکھنی شروع کر دی تھی مگر طبیعت کا رنگ دیکھتا ہوں تو اس کا ختم کرنا ایک پہاڑ معلوم ہوتا ہے۔[۲۱] ۱۸۹۷ء میں ''یادگارِ غالب'' پہلی بار شائع ہوئی۔ ۲۷ مارچ ۱۸۹۸ء کو سرسید وفات پا گئے۔ حالؔی نے

ایک پُرسوز و پُر اثر مرثیہ لکھا۔ ۲۴ اگست ۱۹۰۰ء کو ان کی اہلیہ اسلام النساء وفات پا گئیں اور ایک بھائی محمد علی بھی ۱۲ اگست ۱۹۰۰ء کو اللہ کو پیارے ہو گئے۔ ۱۹۰۱ء میں ''حیاتِ جاوید'' بھی چھپ گئی۔ ۱۹۰۴ء میں حالی کو شمس العلماء کا خطاب ملا۔ ۱۹۰۵ء میں چندہ جمع کر کے پانی پت میں لائبریری قائم کی۔ دسمبر ۱۹۰۵ء میں حالی کو نظام دکن کی چالیس سالہ سالگرہ کے جشن میں شرکت کے لیے دعوت نامہ ملا۔ جہاں سے وہ ۷ جون ۱۹۰۶ء کو واپس ہوئے۔ بیماریوں کا سلسلہ جاری تھا کہ دائیں آنکھ میں پانی اُترنے لگا۔ مئی ۱۹۰۷ء میں آنکھ بنوانے پٹیالہ گئے۔ ۱۹۰۷ء میں محسن الملک وفات پا گئے۔ دسمبر ۱۹۰۷ء میں مولانا حالی آل انڈیا محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے اکیسویں سالانہ جلسہ کی صدارت کے لیے کراچی آئے اور خطبہء صدارت پیش کیا، اور اس میں سندھ کی خراب تعلیمی حالت کا اظہار کیا۔ ۱۹۱۲ء میں انھیں خیال آیا کہ فارسی و عربی کلام بھی چھپوا دیا جائے۔ انھوں نے اسے مرتب کیا جو وفات سے چند ماہ پہلے اگست ۱۹۱۴ء میں شائع ہوا۔ بیماریوں کی یورش سے ان کے قویٰ مضمحل ہو گئے تھے۔ ادھر ترکی کے خلاف بلقان کی ریاستوں نے اعلانِ جنگ کر دیا تھا۔ وحشت اثر خبریں آ رہی تھیں، جن سے حالی بہت متاثر اور فکر مند تھے۔ ایک قطعہ جو انھوں نے اس موقع پر کہا تھا، اُن کی روح کی ترجمانی کرتا ہے۔

عمر کے آخری حصے میں لکھنے پڑھنے کا کام نہ ہونے کے برابر رہ گیا تھا۔ ان کے اعصاب شل ہو گئے تھے اور وہ مسلسل بیمار رہنے لگے تھے۔ اسی حالت میں ۳۱ دسمبر ۱۹۱۴ء کو پانی پت میں وفات پائی اور حضرت بوعلی قلندر پانی پتی کی درگاہ کے صحن میں مدفون ہوئے۔ ہمیشہ رہے نام اللہ کا۔ حالی ساری عمر قومی زندگی کے باطن میں سرگرم سفر رہے۔ وہ اپنے دور کے ترجمان بھی ہیں اور اس کے بنانے والے یعنی عہد ساز بھی۔ انھوں نے اپنے دور کی تصویر کشی ہی نہیں کی بلکہ اُسے سدھارنے بہتر مستقبل کے امکانات پیدا کرنے اور جہت دے کر قوم کے لیے راستہ ہموار کرنے کا کام ذہنی و فکری سطح پر اس طرح انجام دیا کہ ان کے کاموں کو دیکھ کر ہم اُنھیں ادبِ جدید کا امام کہہ سکتے ہیں۔ اس کام کی اُن کے اپنے زمانے میں بھی داد ملی اور رجعت پسند طبقے کی طرف سے ایسی مخالفت بھی ہوئی کہ سرسید کے بعد حالی ہی دوسرے آدمی تھے۔ منشی سجاد حسین کے اودھ پنچ لکھنؤ اور احمد علی شوق قدوائی کے اخبار ''آزاد'' نے یہ معمول بنا لیا تھا کہ ہر پرچے میں حالی کی ٹانگ ضرور کھینچی جاتی۔ اس کا ایک سبب یہ تھا کہ ''مقدمہ'' میں حالی نے لکھنوی شاعری اور اس کے رنگِ سخن کو مسترد کیا تھا اور اُردو ادب کو نئی شاعری کا راستہ دکھانے کی کوشش کی تھی۔ اس مخالفت کا اندازہ ان اشعار سے بھی ہو سکتا ہے جو وردِ زبان ہو گئے تھے اور آج بھی ہم تک پہنچے ہیں:

سید کی بات حضرتِ حالی سے پوچھیے　　بدھومیاں کی بات ڈفالی سے پوچھیے

ابتر ہمارے حملوں سے حالی کا حال ہے　　میدانِ پانی پت کی طرح پائمال ہے

ان کے برخلاف اقبال حالی کے پرستار اور بڑے مداح تھے۔ ڈاکٹر وحید قریشی نے محولہ بالا دو شعروں کے علاوہ

اقبالؔ کی ایک غیر مطبوعہ رباعی بھی دی ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کلامِ حالؔی کو کیا درجہ دیتے تھے:

مشہور زمانے میں ہے نامِ حالی معمور مئے حق سے ہے جامِ حالی
میں کشورِ شعر کا نبی ہوں گویا نازل ہے مرے لب پہ کلامِ حالؔی [۲۲]

حالؔی نے بیک وقت نظم ونثر دونوں کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا، اور دونوں میں تخلیقی وفکری سطح پر نہ صرف اپنا لوہا منوایا بلکہ اُردو ادب کو نئی فکر، نئی جہت دے کر روایت شکنی کا راستہ بھی دکھایا اور ساتھ ہی مغربی فکر ونظر کو ہماری روایتی فکر ونظر سے ملا کر ایک نئی صورت دی۔ آج بھی اُردو ادب حالؔی کے بنائے ہوئے راستے پر گامزن ہے۔ الطاف حسین حالؔی کی چھوٹی بڑی متعدد تصانیف ہیں۔ اپنے پہلے قیام دہلی میں انھوں نے ایک چھوٹا سا رسالہ عربی زبان میں لکھا تھا جو نواب صدیق حسن خاں کی تائید میں لکھا گیا تھا جسے اُن کے اُستاد نے یہ کہہ کر پھاڑ دیا کہ یہ وہابیوں کی تائید میں لکھا گیا ہے۔ اُردو نثر و نظم میں ان کی دوسری تصانیف یہ ہیں:

الطاف حسین حالی کی تصانیف:

(الف) نثر

(۱) ''مولود شریف'' حالؔی نے ۱۸۶۴ء۔۱۸۷۰ء کے درمیان اُردو میں لکھا جو اُن کی زندگی میں کبھی شائع نہیں ہوا اور ان کی وفات کے ۹ سال بعد ۱۹۲۳ء میں ان کے بیٹے سجاد حسین نے اسے پہلی بار شائع کیا۔ اس میں اصلاحِ قوم کا رنگ ومزاج شامل ہے۔ نثر سادہ، رواں اور روایات عام طور پر صحیح ہیں۔ یہ حالؔی کی پہلی تالیف ہے۔

(۲) ''تریاقِ مسموم'' یہ کتاب نو عیسائی پادری عماد الدین کی کتاب ''ہدایت المسلمین'' کے رد میں لکھی گئی تھی۔ مولانا حالؔی نے لکھا ہے کہ سب سے پہلے غالباً ۱۸۶۷ء میں ایک کتاب ''تریاقِ مسموم'' ایک نیٹو کرسچن کی کتاب کے جواب میں، جو میرا ہم وطن تھا اور مسلمان سے عیسائی ہوگیا تھا، لکھی تھی جس کو اسی زمانے میں لوگوں نے مذہبی میگزینوں میں شائع کر دیا تھا۔[۲۳]

(۳) ''مبادی علم جیولوجی'' ۱۳۸ صفحات پر مشتمل یہ کتاب ۱۸۸۳ء میں اسی نام سے شائع ہوئی۔ سرورق پر لکھا ہے کہ ''جس میں طبقاتِ ارضی کی ساخت کا بیان ہے اور جس کو مولوی الطاف حسین صاحب حالؔی پانی پتی مدرس اول، زبانہائے مشرقیہ اینگلو عربک اسکول دہلی نے ایک رسالہ عربی سے جو فرانسیسی سے ترجمہ کیا گیا تھا، اُردو میں ترجمہ کیا۔ ۱۸۸۳ء بہ منظوری جناب صاحب رجسٹرار پنجاب یونی ورسٹی مطبع انجام پنجاب میں نظام الدین پرنٹر کے اہتمام سے چھپی۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ اس کا کاپی رائٹ (حق تصنیف) بغیر کسی معاوضہ کے پنجاب یونی ورسٹی کو دے دیا۔ چناں چہ ڈاکٹر لائٹز کے زمانے میں اس کو یونی ورسٹی نے چھاپ کر شائع

کردیا تھا مگر اول تو وہ اصل کتاب پچاس ساٹھ برس پہلے کی لکھی ہوئی تھی جب کہ جیولوجی (علم طبقات الارض) کا علم ابتدائی حالت میں تھا، دوسرے مجھ کو اس فن سے محض اجنبیت تھی، اس لیے اصل اور ترجمہ دونوں غلطیوں سے خالی نہ تھے۔[۲۴]

(۴) ''اصول فارسی'' مولانا حالی نے فارسی زبان کی قواعد اُردو زبان میں لکھی ہے۔ ۱۸۶۸ء میں گورنمنٹ پنجاب نے بوعدۂ انعام ایک اشتہار جاری کیا کہ ''زبان فارسی کے اصول اُردو زبان میں بعبارت روشن واضح کیے جائیں۔ حالی نے اس اشتہار کے جواب میں ''اصولِ فارسی'' کے نام سے یہ کتاب لکھی ''تمہید مطالب کتاب'' میں حالی نے لکھا ہے کہ ''اس رسالے میں چند خصوصیتیں ایسی ہیں، کہ اصولِ فارسی کی اگلی کتابوں میں سے کسی خاص کتاب میں شاید نہ پائی جائیں۔ ایک یہ کہ اگلی کتابوں میں لوگوں نے جو زبان فارسی کے قواعد لکھے ہیں، ان میں صرف ونحو کے اصول کو باہم ایسا مخلوط کیا ہے کہ صرف کے مسائل نحو کے مسائل سے ہرگز ممتاز نہیں ہو سکتے۔ اس کتاب میں صرف کی بحث نحو کے فن سے بالکل جدا ہے۔ دوسرے اس رسالے میں رعایت ترتیب کی بہت ملحوظ رہی ہے۔ تیسرے مطالب نحو کو جمع کرنے میں قصور نہیں کیا۔ چوتھے اصول کا لفظ کئی فنون کو شامل ہے۔ صرف۔ نحو۔ معانی۔ بدیع سو جب تک کتاب میں یہ سب فنون بیان نہ کیے جائیں کتاب ناتمام ہے حالاں کہ اگلی کتابوں میں کوئی رسالہ ایسا نہیں دیکھا گیا جو ان پانچوں فنون کو شامل ہو۔ اس رسالے میں یہ پانچوں فن اپنے نزدیک اچھی طرح بیان کئے گئے ہیں۔ پانچویں اکثر اُستادوں کے شعر جو بطور سند کے لائے جاتے ہیں بعض ان میں سے دقیق ہوتے ہیں۔ خاکسار نے ایسے شعروں کا ترجمہ کر کے اس کا مطلب روشن اور واضح کر دیا ہے۔ چھٹے ہر فن کے آخر میں تھوڑے تھوڑے سوال اُسی فن کے لکھ دیے ہیں اور ان کا جواب نہیں لکھا تاکہ پڑھنے والوں کو ان کے دیکھنے سے بصیرت حاصل ہو۔ اُن کے امتحان میں بھی کام آئیں''[۲۵] ''اصولِ فارسی'' کے مسودۂ حالی میں تمہید ۹ صفحات پر، علم صرف ۱۲۴ صفحات پر اور علم نحو ۱۲۶ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ اس طرح مسودہ کتاب کے کل ۲۵۹ صفحات ہیں۔ یہ کتاب حالی کی زندگی میں بھی شائع نہیں ہوئی۔ وفاتِ حالی (۱۹۱۴ء) کے بعد ان کے بیٹے خواجہ سجاد حسین کے پاس یہ مسودہ محفوظ تھا۔ ۱۹۴۶ء میں اُن کا بھی انتقال ہو گیا۔ اور ۱۹۴۷ء کے فسادات میں ذخیرۂ حالی کا کیا حشر ہوا اور سب مسودات اور کتابیں کہاں گئیں، معلوم نہیں ہوا۔ اب صرف تمہید اور فہرست کتاب محفوظ رہ گئی ہے۔ جس کی نقل محمد اسماعیل پانی پتی کے پاس تھی جو فوت ہو چکے ہیں ''اصولِ فارسی'' کے پانچ ابواب ہیں۔ پہلا باب علم صرف کے بیان میں، دوسرا باب علمِ نحو کے بیان میں، تیسرا باب علم معانی کے بیان میں، چوتھا باب علم بیان میں، پانچواں باب علم بدیع کے بیان میں، حالی نے باب کے بجائے ''حصہ'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ اس مسودہ کو تلاش کیا جانا چاہیے۔

(۵) ''مجالس النساء'' حالی نے ۱۸۷۴ء میں قیامِ لاہور کے دوران ''ایک کتاب عورتوں کی تعلیم کے لیے

قصہ کے پیرایہ میں موسوم بہ مجالسِ النساء لکھی تھی جس پر کرنل ہالرائڈ نے ایک ایجوکیشنل دربار میں بہ مقام دہلی مجھے لارڈ نارتھ بروک (وائسرائے ہند) کے ہاتھ سے چار سو روپیہ کا انعام دلوایا تھا اور جو اودھ و پنجاب کے مدارس نسواں میں مدت تک جاری رہی اور شاید اب بھی کہیں کہیں جاری ہو۔'' [۲۶]۔

(۶) ''حیاتِ سعدی'' ۱۸۸۶ء میں سیرت نگاری پر حالی کی پہلی کتاب ''حیاتِ سعدی'' شائع ہوئی اور بہت مقبول ہوئی۔ یہ اُردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے۔ اس کا مطالعہ نثر کے ذیل میں آگے آئے گا۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ ''پھر دلی میں سعدی شیرازی کی لائف اور ان کی نظم و نثر پر ریویو لکھ کر شائع کیا جس کا نام ''حیاتِ سعدی'' ہے اور جس کے دس بارہ ایڈیشن اب سے پہلے شائع ہو چکے ہیں۔'' [۲۷]

(۷) ''سفرنامہ حکیم ناصر خسرو'' یہ ایک دلچسپ و مشہور سفرنامہ ہے جسے حالی نے فارسی زبان ہی میں اپنے عالمانہ مقدمہ اور سوانح ناصر خسرو کے ساتھ مرتب کر کے ۱۸۸۲ء میں شائع کیا۔

(۸) ''مقدمہ (شعر و شاعری)'' اس کا اصل نام صرف ''مقدمہ'' ہے۔ پہلی بار ۱۸۹۳ء میں مطبع انصاری دہلی سے ''دیوانِ حالؔی'' کے مقدمہ کے طور پر شائع ہوا تا کہ دیوان پڑھنے والے مقدمہ میں درج خیالات کی روشنی میں ان کے ''دیوان'' کی شاعری کا مطالعہ کریں۔ بعد میں یہ دیوانِ حالؔی سے الگ کتابی صورت میں شائع ہوتا رہا اور آج تک الگ تصنیف کی حیثیت سے شائع ہو رہا ہے اور ''مقدمہ شعر و شاعری'' کے نام سے معروف ہے۔ حالؔی نے خود بھی یہی لکھا ہے کہ ''شاعری پر ایک مبسوط ایسے (Essay) لکھ کر بطور مقدمہ کے اپنے دیوان کے ساتھ شائع کیا۔'' [۲۸] مقدمہ شعر و شاعری نے قدیم روایت و رنگ شاعری کو بدل کر اُسے نئے تصور شاعری سے آشنا کیا اور اسی لیے یہ کتاب اُردو ادب میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس منفرد تصنیف کا مطالعہ آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۹) ''یادگارِ غالب'' حالؔی کی ایک اور معرکۃ الآراء تصنیف ہے جس نے مطالعہ غالب کے لیے ایسا نیا راستہ بنایا، جس پر اہلِ علم و ادب آج تک چل کر راستے کو کشادہ کر رہے ہیں۔ یہ تصنیف پہلی بار ۹۸-۱۸۹۷ء میں نامی پریس کان پور سے شائع ہوئی۔ حالؔی نے لکھا ہے کہ ''اس کے بعد مرزا غالب کی لائف جس میں اُن کے فارسی اور اُردو نظم و نثر کا انتخاب بھی شامل ہے اور نیز ان کی شاعری پر ریویو بھی کیا گیا ہے ''یادگارِ غالب'' کے نام سے لکھ کر شائع کی۔'' [۲۹] ''مقدمہ'' ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ اس کے بعد ہی وہ ''یادگارِ غالب'' لکھنے میں مصروف ہوئے۔ قیام دہلی کے دوران انھوں نے اس موضوع پر مواد جمع کیا تھا۔ ہوسکتا ہے کہ یادگارِ غالب لکھنے کا خیال وفاتِ غالب ۱۸۶۹ء کے بعد اور مرثیہ غالب لکھنے کے دوران یا فوراً بعد آیا ہو۔ جب ''مقدمہ'' چھپ کر شائع ہوا تو وہ ''حیاتِ جاوید'' پر پہلے ہی کام شروع کر چکے تھے۔ پانی پت میں رہ کر اُنھوں نے ''یادگارِ غالب'' کا مسودہ تیار کیا جو ۹۸-۱۸۹۷ء میں نامی پریس کان پور سے شائع ہوا۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں صاحب کا بھی یہی خیال ہے کہ حالؔی نے ''غالباً'' پانی پت کے قیام میں یادگارِ

غالب مرتب کی۔[۳۰] اس کا مطالعہ آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۱۰) ''حیاتِ جاوید'' یہ سرسید کی مفصل سوانح عمری ہے۔۱۸۹۳ء میں جب مقدمہ چھپ کر شائع ہوا تو انھوں نے ''حیاتِ جاوید'' لکھنے کا کام شروع کر دیا تھا لیکن ۱۸۹۴ء سے اس پر پوری توجہ دی۔ ۱۴ اگست ۱۸۹۸ء کے ایک خط میں حالی لکھتے ہیں کہ ''سرسید کی لائف بہت تیزی سے چھپ رہی ہے اور اگر میں ہمہ تن اس کے مسودہ کی تیاری میں مصروف نہ ہوں تو کام بند ہو جائے اور اس سال کے آخر تک جو اس کے شائع کر دینے کا ارادہ ہے وہ پورا نہ ہو سکے۔ اگست ۱۸۹۹ء تک اس کے صرف سو صفحے چھپے تھے جس کا سبب اپنی بیماری بتائی ہے[۳۱] ایک اور خط میں حالی لکھتے ہیں کہ ''میں نے اپنی طرف سے کوشش کرنے میں کمی نہیں کی اور چھ برس تک اس کام کے سوا دوسری طرف متوجہ نہیں ہوا۔[۳۲] ''حیاتِ جاوید'' ۱۹۰۱ء میں نامی پریس کان پور سے چھپ کر شائع ہوئی۔ یہ آج بھی سرسید کی زندگی اور کاموں پر اہم ترین کتاب اور سرسید کے تعلق سے ایک مستند و بنیادی ماخذ ہے۔ اس کا مطالعہ بھی نثر کے ذیل میں آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۱۱) ''مقالاتِ حالی'' اس کے دو حصے ہیں۔ حصہ اول میں ۳۲ مقالات ہیں اور حصہ دوم میں ۱۲ تقریریں اور لیکچر کے علاوہ ۲۷ کتابوں پر حالی کی لکھی ہوئی تقریظیں شامل ہیں۔ حالی نے اپنی خود نوشت (ترجمۂ حالی) میں لکھا ہے کہ ''اس کے علاوہ تیس بتیس مضمون بھی مختلف عنوانوں پر مختلف اوقات میں لکھے جو ''تہذیب الاخلاق'' علی گڑھ گزٹ اور دیگر اخبارات و رسائل میں شائع ہوئے ہیں۔[۳۳] شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے ''کلیاتِ نثر حالی'' دو جلدوں میں مرتب و مدون کیا جو مجلس ترقی ادب لاہور سے علی الترتیب ۱۹۶۷ء، ۱۹۶۸ء میں شائع ہوا۔ مرتب نے مضامین حالی کو مختلف عنوانات کے تحت حوالوں کے ساتھ، جمع کر دیا ہے۔ مثلاً جلد اول میں مذہبی، اصلاحی، تاریخی، سوانحی، مضامین متعلق سرسید و علی گڑھ کالج وغیرہ شامل کیے ہیں اور حسب ضرورت اکثر مضامین پر تعارفی نوٹ بھی دیا ہے۔ جلد اول میں مضامین کی تعداد ۴۴ ہے اور جلد دوم میں بارہ تقریریں، کتابوں پر لکھی ہوئی چالیس اور رسائل و اخبارات پر بارہ تقریظیں شامل ہیں۔

(۱۲) ''مکتوباتِ حالی: یہ حالی کے لکھے ہوئے خطوط کا مجموعہ ہے جس کے مرتب حالی کے بیٹے خواجہ سجاد حسین ہیں، جنھوں نے ''مکتوباتِ حالی'' کے نام سے ۱۹۲۵ء میں حالی پریس پانی پت سے دو جلدوں میں انھیں شائع کیا۔

(ب) نظم

(۱۳) ''مجموعہ ''نظم حالی'' پہلی بار ۱۸۹۰ء میں شائع ہوا جس میں ''مناجاتِ بیوہ، شکوہ ہند، مثنوی حقوق اولاد اس لیے شامل نہیں کی گئیں کہ وہ بار بار الگ الگ چھپ کر شائع ہوتی رہی ہیں۔

(۱۴)　''دیوانِ حالی'' دیوانِ حالی مقدمہ کے ساتھ ۱۸۹۳ء میں مطبع انصاری دہلی سے پہلی بار شائع ہوا۔ اس کے بعد دیوانِ حالی، مقدمہ کے بغیر مختلف مطبعوں سے شائع ہوتا رہا۔

(۱۵)　''جواہراتِ حالی'' حالی کی وفات کے بعد شیخ محمد اسماعیل پانی پتی نے باقیات حالی جمع کر کے ۱۹۲۲ء میں ایک مجموعہ ''جواہراتِ حالی'' کے نام سے شائع کیا۔

(۱۶)　''مسدسِ حالی'' اس کا اصل نام ''مدوجزر اسلام'' ہے لیکن ''مسدسِ حالی'' کے نام سے ایسی شہرت پائی کہ آج تک اسی نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ''مسدس'' پہلی بار ۱۸۷۹ء میں شائع ہوا اور اس کے بعد اتنی بار مختلف مطبعوں سے مسلسل چھپتا رہا کہ سب کا احاطہ کرنا آج دشوار ہے۔ مسدس اپنے وقت کی مقبول ترین تصنیف تھی اور آج بھی ادب کی تاریخ میں منفرد مقام رکھتی ہے۔

(۱۷)　''کلیاتِ نظمِ حالی'' شیخ اسماعیل پانی پتی ''کلیاتِ نظم حالی'' مرتب کرنا چاہتے تھے جس کی دو جلدیں انھوں نے ۱۹۲۹ء میں شائع کیں۔ ان دونوں جلدوں میں اصناف کے مطابق کلام حالی ترتیب دیا گیا ہے۔ باقی دو جلدیں شائع نہ ہو سکیں۔ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے کلیاتِ حالی کو دو جلدوں میں مرتب کیا جسے مجلس ترقی ادب نے ۱۹۶۸ء اور ۱۹۷۰ء میں شائع کیا۔ ''کلیاتِ حالی'' کی جلد اول میں مرتب نے پہلے ''ترجمہ حالی'' شامل کیا ہے۔ اس کے بعد دیباچہ مسدس مدوجزر اسلام مکتوب سرسید بنام حالی، ضمیمہ مسدس دیباچہ دیوانِ حالی، مجموعہ نظم حالی کے نثری دیباچے شامل کر کے فصل اول میں غزلیات، فصل دوم میں قطعات ورباعیات، فصل سوم میں قصائد ومنظومات مدحیہ فصلِ چہارم میں مراثی، فصل پنجم میں جدید شاعری (درسی اخلاقی نظمیں) اور فصل ششم میں بچوں کی نظمیں شامل ہیں۔ جلد اول و دوم کی فہرست مسلسل ہے اس لیے یہ فصل ہفتم سے شروع ہوتی ہے۔ فصل ہفتم میں ''ہمدردِ نسواں'' کے عنوان کے تحت دو نظمیں ''مناجاتِ بیوہ'' اور ''چپ کی داد'' شامل ہیں۔ فصل ہشتم میں قومی وملی نظمیں شامل ہیں جن میں مسدس مدوجزر اسلام، ضمیمہ مسدس، عرضِ حال، (قصیدہ) اور شکوۂ ہند (ترکیب بند) شامل ہیں۔ فصل نہم میں تعلیمی واصلاحی نظمیں جو علی گڑھ سے متعلق ہیں شامل کی گئی ہیں۔ فصلِ دہم میں منظوم تراجم شامل ہیں۔ فصل یازدہم میں متفرقات ونوادر شامل ہیں اور اسی میں قطعاتِ تاریخ وغیرہ بھی شامل ہیں۔ آخر میں چار ضمیمے شامل ہیں۔ ضمیمہ اول میں دیباچہ ضمیمہ اُردو کلیات نظمِ حالی، ضمیمہ دوم میں کلامِ فارسی جس میں فارسی غزلیات، رباعیات، قصائد، مراثی، قطعات، متفرقات، قطعاتِ تاریخ (مدون وغیر مدون) شامل ہیں۔ ضمیمہ ۳ میں کلام عربی اور ضمیمہ ۴ میں کتابیات شامل ہیں۔ فاضل مرتب نے عام طور پر سنین ہر نظم کے ساتھ دیے ہیں۔ اس کلیات میں کم وبیش سارا کلام حالی آ گیا ہے۔

کلامِ حالی کو ہم دو حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(الف)　حالی کی قومی شاعری (منظومات)

(ب)　حالی کی غزل۔

یہاں پہلے ہم حالی کی ''قومی شاعری'' کا مطالعہ کرتے ہیں۔

(الف) قومی شاعری:۔

الطاف حسین حالی جدید اُردو شاعری کے بانیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ آپ کو یاد ہوگا جیسا کہ ہم لکھتے آئے ہیں کہ ۱۸۷۲ء میں وہ پنجاب گورنمنٹ بک ڈپو میں ملازم تھے جہاں اُردو میں ترجمہ کی ہوئی کتابوں کی عبارت کی درستی اور نظر ثانی کا کام اُن کے سپرد تھا۔ اس زمانے میں متعدد نصابی و غیر نصابی کتابیں بہ صورت ترجمہ اُن کی نظر سے گزریں اور انھیں خیال پیدا ہوا کہ اب اُردو زبان کی نثر و نظم میں بھی ایسا ہی کام ہونا چاہیے۔ ۱۸۷۲ء ہی میں انھوں نے ''جواں مردی کا کام'' کے عنوان سے ایک نظم لکھی اور اس نظم کا ماخذ بیان کرتے ہوئے لکھا کہ ''یہ حکایت ایک انگریزی نثر سے لی گئی ہے اور اس کو اُردو میں بہ اضافہ بعض خیالات نظم کیا گیا ہے۔'' [۳۴] یہ نظم انجمن پنجاب کے مشاعرے سے پہلے کی نظم ہے۔ اس سے آٹھ دس سال پہلے قلق میرٹھی بھی کئی انگریزی نظموں کا اُردو میں ترجمہ کر چکے تھے اور اسماعیل میرٹھی نے بھی قلق کی پیروی میں کئی نظمیں اُردو میں ترجمہ کی تھیں۔ انجمن پنجاب جس کا پورا نام ''انجمن اشاعتِ مطالب مفیدہ پنجاب'' تھا ۲۱ جنوری ۱۸۶۵ء کو انگریزی حکومت کی حکمتِ عملی کے تحت قائم ہوئی۔ کلکتہ اور لکھنؤ میں ایسی انجمنیں پہلے ہی قائم ہو چکی تھیں۔ اس انجمن کا ایک مقصد تعلیم کا فروغ تھا تا کہ نیا تعلیم یافتہ طبقہ حکومتِ وقت کے کارندوں کے طور پر کام میں آسکے۔ اس انجمن کے ذریعے حکومت کو یہ بھی معلوم ہوتا رہتا تھا کہ رعایا کیا سوچ رہی ہے اور ہوائیں کس رُخ پر چل رہی ہیں۔ ۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء کو انجمن پنجاب نے محمد حسین آزاد کی تحریک اور کرنل ہالرائڈ کی تائید سے ایک نئے قسم کے مشاعرے کی بنیاد رکھی [۳۵]۔ اس مشاعرہ کی روحِ رواں محمد حسین آزاد تھے۔ اس مشاعرہ کی خصوصیت یہ تھی کہ اس میں شعرا مصرعۂ طرح کے بجائے نئے موضوعات پر نظمیں لکھتے تھے۔ ۲ مئی ۱۸۷۴ء کو محمد حسین آزاد نے ''شام کی آمد اور رات کی کیفیت'' کے موضوع پر اپنی نظم پڑھی [۳۶] ۸ مئی ۱۸۷۴ء کو آزاد نے ''مثنوی شبِ قدر'' پیش کی اور کرنل ہالرائڈ نے اپنی انگریزی تقریر میں کہا کہ ''نظم اُردو'' جو چند عوارض کے باعث تنزل اور بد حالی میں پڑی ہوئی ہے اس کی ترقی کے سامان بہم پہنچائے جائیں۔ [۳۷] ۳۰ مئی ۱۸۷۴ء کے مشاعرے کا موضوع ''برسات'' تھا۔ الطاف حسین حالی نے اس مشاعرہ میں مثنوی کی ہیئت میں اپنی نظم ''برکھا رُت'' پیش کی جو بہت پسند کی گئی۔ ۱۳ اگست ۱۸۷۴ء کے مشاعرہ کا موضوع ''اُمید'' تھا۔ اس مشاعرے میں حالی نے ''نشاطِ اُمید'' کے نام سے اپنی نظم پڑھی۔ محمد حسین آزاد نے بھی اسی موضوع پر نظم پیش کی۔ یکم ستمبر ۱۸۷۴ء کا موضوع ''حبِ وطن'' تھا جس میں اور شعرا کے ساتھ محمد حسین آزاد اور

مولانا حالیؔ نے بھی اپنی اپنی نظمیں پیش کیں۔[۴۱] نومبر ۱۸۷۴ء کے مشاعرہ کا موضوع انصاف تھا۔ حالیؔ نے اپنی مثنوی ''مناظرہ رحم و انصاف'' پیش کی جس میں رحم و انصاف الگ الگ اپنی برتری جتاتے ہیں اور پھر ''عقل'' آ کر اس گتھی کو سلجھاتی ہے۔ یہی وہ چار نظمیں تھیں جو حالیؔ نے انجمن پنجاب کے مشاعرہ میں پڑھیں۔ یہ سب نظمیں کلیاتِ حالیؔ میں شامل ہیں اور حالی کے مخصوص رنگِ شاعری و طرزِ ادا کی ترجمانی کرتی ہیں۔

محمد حسین آزاد نے لاہور میں ''موضوعاتی مشاعرے'' کی بنیاد رکھ کر اُردو شاعری کو ایک نیا موڑ دیا اور مولانا حالیؔ جو اپنی فطرت کے عین مطابق ایسی ہی شاعری کرنا چاہتے تھے، اُنھیں اُردو شاعری کو نیا موڑ دینے کا پہلا موقع ملا۔ اس زمانے میں حالیؔ انگریزی ادب اور اس کی نظموں سے کسی حد تک متعارف ہو چکے تھے۔ اُن کی نظم ''برکھا رُت'' نیچرل شاعری کی مثال ہے جس میں حالیؔ نے واقعیت و اصلیت کے ساتھ برسات کا منظر پیش کیا ہے۔ اس نظم میں مناظرِ قدرت مبالغے سے پاک پہلی دفعہ واقعاتی رنگ میں پیش ہوئے ہیں۔ طرزِ ادا وہی ہے جو اُن کی غزلوں اور دوسری نظموں میں یکسانیت کے ساتھ ملتا ہے۔ طرزِ ادا کی یہی صورت ان کی باقی تینوں مثنویوں (نظموں) کی ہے لیکن ''حبِ وطن'' اس لیے زیادہ اہم نظم ہے کہ حالیؔ پہلے شاعر ہیں جو وطن اور حبِ وطن کا نظریہ پیش کرتے ہیں۔ اس موضوع پر ''انجمن پنجاب'' کے مشاعرے میں اور شعرا نے بھی نظمیں لکھیں لیکن حالیؔ نے اصلیت کے ساتھ ان پہلوؤں کو اُبھارا جن سے قومی سوچ نمایاں ہوتی ہے۔ اس نظم کو پڑھیے تو حالیؔ حبِ وطن کو ''روایتی شاعری'' کے جذبۂ عشق کا ہم پلہ بنا دیتے ہیں۔ نظم کے شروع میں وہ وطن سے جذباتی تعلق ظاہر کرتے ہوئے اس کی فضا اور اُس کے حُسن کا ذکر کرتے ہیں۔ پھر وطن کی یاد اور اس سے محبت کی مثالیں تاریخ سے پیش کرتے ہیں اور وطن کی محبت کے خاص معنی کو یوں بیان کرتے ہیں۔ جس میں پوری قوم اور اس کی فلاح و بہبود کا تصور واضح طور پر موجود ہے:

بیٹھے بے فکر کیا ہو ہم وطنو　　اُٹھو اہلِ وطن کے دوست بنو
مرد ہو تو کسی کے کام آؤ　　ورنہ کھاؤ پیو، چلے جاؤ
ایک ڈالی کے سب ہیں برگ و ثمر　　ہے کوئی ان میں خشک اور کوئی تر
جاگنے والو! غافلوں کو جگاؤ　　تیرنے والوں ڈوبتوں کو تراؤ
تم اگر چاہتے ہو ملک کی خیر　　نہ کسی ہم وطن کو سمجھو غیر
ہو مسلمان اس میں یا ہندو　　بودھ مذہب ہو یا کہ ہو برہمو
سب کو میٹھی نگاہ سے دیکھو　　سمجھو آنکھوں کی پتلیاں سب کو
ملک ہیں اتفاق سے آزاد　　شہر ہیں اتفاق سے آباد
ہند میں اتفاق ہوتا اگر　　کھاتے غیروں کی ٹھوکریں کیوں کر

قوم جب اتفاق کھو بیٹھی　　اپنی پونجی سے ہاتھ دھو بیٹھی
بھرتے حبِ وطن کا گو دم ہیں　　پر محبِ وطن بہت کم ہیں
علم کو کر دو کُو بہ کُو ارزاں　　ہند کو کر دکھاؤ انگلستاں
قوم کا مبتذل ہے جو انساں　　بے حقیقت ہے گرچہ ہے سلطاں
قوم کی عزت اب ہنر سے ہے　　علم سے یا کہ سیم و زر سے ہے
کوئی دن میں وہ دور آئے گا　　بے ہُنر بھیک تک نہ پائے گا
گر نہیں سنتے قول حالی کا　　پھر نہ کہنا کہ کوئی کہتا تھا

اس شاعری پر یہ اعتراض کیا جاتا رہا ہے کہ یہ نثر سے بہت قریب ہے۔ اس بات کے علاوہ کہ یہ سہل ممتنع ہے اور سہلِ ممتنع اردو شاعری میں کلام کی ایک خوبی سمجھی جاتی ہے، حقیقت یہ ہے کہ یہ طرز ادا حالی کے تصور شاعری کی اصل ضرورت تھی۔ حالی شاعری میں ''جذبات'' کی جگہ ''ذہن'' کو لانا چاہتے تھے جو نثر کا خاص محرک ہے اور اسی لیے حالی کی یہ شاعری نثر سے بے حد قریب ہے لیکن اس میں شاعری کا اثر و تاثیر موجود ہے۔ ان اشعار کو پڑھ کر نہ صرف وطن کا ایک قومی تصور اُبھرتا ہے بلکہ انسانیت کی طرف بھی قاری یا سامع کی توجہ مبذول ہوتی ہے۔ اس میں مسائل بھی بیان کیے گئے ہیں اور ان کا حل بھی اور حل وہ ہے جس سے قوم بنتی ہے، جس سے انسانیت پیدا ہوتی ہے اور رواداری، برداشت، شرافت مزاج کا حصہ بنتے ہیں۔ حالی کی شاعری اسی مثبت رویے کی شاعری ہے اور اُن کے نئے تصور شاعری کی ترجمان ہے۔ اسلوب احمد انصاری نے لکھا ہے کہ ''ان نظموں میں وجدان اور تخیل کے کوندے نہیں لپکتے۔ واقعات کسی کیمیاوی عمل سے نہیں گزرتے۔ خیالات اور کیفیات کی ترتیب، تنظیم اور ان کا ارتقاء ملتا ہے ان میں سپاٹ اور بے رنگ حصے بھی ہیں لیکن بہ حیثیت مجموعی ان میں زندگی کا رس ہے، مشاہدہ کا فیضان ہے، شاعر کے اِردگرد پھیلی ہوئی وسیع کائنات کی پرچھائیاں ہیں۔ چیزیں اپنے نام رکھتی ہیں اور انھیں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ایسی شاعری کو ہم Poetry of Statement کہہ سکتے ہیں۔ یہ نظمیں اردو شاعری میں ایک نئی آواز تھیں۔ حالی غزل سے منہ موڑ کر نظم کی طرف اس لیے متوجہ ہوئے کیوں کہ وہ داخلی جذبہ کی شدت اور گہرائی کو شاعری کے لیے ناکافی سمجھتے تھے۔ وہ انفرادی نفس سے گزر کر اجتماعی زندگی کی نبضوں کو چھونا اور تیز کرنا چاہتے تھے۔ ان کے سامنے ایک بڑا اور واضح مقصد تھا اور وہ تھا اس قوم کی ذہنی اور روحانی چارہ سازی، جو سیاسی بساط کے اُلٹ جانے کی وجہ سے انتشار، بے حسی اور نا اُمیدی کے منجدھار میں گھری ہوئی تھی۔ [۳۸] حالی نے متعدد نظمیں اور قطعات لکھے ہیں جو اخلاقی، تعلیمی، اصلاحی اور قومی و ملی کے ذیل میں آتے ہیں۔ ان سب نظموں اور قطعات میں حالی کا دل دردمند، ان کا خلوص اور تخلیقی شعور اس طرح شامل ہے کہ شاعری پڑھنے یا سننے والے کو متاثر کرتی ہے ''مسدسِ حالی'' جو ۱۸۷۹ء میں لکھی گئی اور جس کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے، حالی کے تمام جدید شعری

رجحانات کو نہ صرف ایک مرکز پر لے آتی ہے بلکہ اُن کی مابعد کی شاعری کا راستہ بھی مقرر کر دیتی ہے۔ ''مسدس'' سے اُنھیں وہ مخصوص نظر اور وہ مخصوص طرز مل جاتا ہے جس سے ان کی انفرادیت جنم لیتی ہے۔ انھوں نے طرح طرح کی نظمیں لکھیں مگر ان سب کا اندازِ نظر اصلاحی و اخلاقی ہے جن سے وہ قوم کو زوال کے ادبار سے نکال کر ترقی کی راہ پر لے جانے کا کام کرتے ہیں۔ یہ نظمیں سرسید کے مضامین کی طرح، مقصدی ہیں۔ مسلم ایجوکیشنل کانفرنس میں جو نظمیں حالؔی نے پڑھیں وہ خاص طور پر توجہ کے لائق ہیں۔ حالؔی ہمارے ہمارے پہلے شعوری شاعر ہیں۔ وہ جو کام کر رہے ہیں اور جس قسم کی شاعری وہ لکھ رہے ہیں۔ اس پر اُنھوں نے پہلے سے غور فکر کر کے لائحۂ عمل طے کیا ہے۔ ان کے ہاں اسی لیے تخلیق و تنقید متوازن طور پر ساتھ چلتی ہیں۔ اپنی نظموں پر وہ تنقیدی نظر سے قاری کے ذہن کو اُس طرف لے آتے ہیں جو ان کی تخلیق و شاعری کا مقصدِ اولین ہے۔ ۱۸۹۱ء کی ایک نظم ترکیب بند کی ہیئت میں ملتی ہے جس کا عنوان ''قوم کا متوسط طبقہ'' ہے۔ اس پر حالؔی نے جو نوٹ لکھا ہے اس کے اقتباس سے تخلیق و تنقید کے ایک ساتھ چلنے کا شعوری عمل سامنے آ جاتا ہے۔

> ''اس نظم میں متوسط درجے کے لوگوں کی حالت کو فقرا اور اغنیا کی حالت سے بہتر بتایا گیا ہے۔ متوسطین سے وہ لوگ مراد ہیں جنھوں نے اپنی ذاتی کوشش اور سیلف ہیلپ سے دولت، عزت، نیک نامی یا علم و فضل میں اپنی حالت سے ترقی کر کے اپنے ہم سروں میں امتیاز حاصل کیا ہو۔ ادنیٰ درجے سے وہ لوگ مراد ہیں جو اپنی پست حالت سے آگے بڑھنا نہیں چاہتے یا چاہتے ہیں مگر نہیں بڑھ سکتے۔ اعلیٰ درجے سے وہ لوگ مراد ہیں جو دولت و عزت کے لحاظ سے ایک ممتاز حالت میں پیدا ہوئے مگر اس حالت سے ترقی کرنے کی ضرورت نہیں سمجھتے اور نیز اس حالت پر قائم رہنے کی فکر اور اس سے تنزل کرنے کا کچھ انسداد نہیں کرتے۔'' [۳۹]

حالؔی کی یہ ساری نظم اسی نقطۂ نظر کی وضاحت کرتی ہے۔ اخلاص و دردمندی کے ساتھ وہ برصغیر کے انسان اور یہاں بسنے والی قوموں کو ایک ایسا درس دیتے ہیں جو اس سے پہلے اُردو شاعری میں کسی اور نے نہیں دیا تھا۔ اب تک شاعری طبقۂ خواص کے لیے یا مذہبی موضوعات پر لکھی جاتی تھی۔ حالؔی نے شاعری کا رُخ بدل کر اُسے نیا موڑ دے دیا۔ جلسوں میں پڑھی جانے والی نظمیں، اخبارات میں چھپنے والی قومی و مقصدی شاعری اور مختلف موضوعات پر لکھی جانے والی منظومات سب حالؔی کی اسی رنگِ شاعری کے زیرِ اثر عام ہوئیں۔ شاعری کا اس طرح رُخ موڑ دینا کوئی معمولی کام نہیں تھا۔ اس رنگِ سخن سے شاعری کے موضوعات میں وسعت آئی اور زبان و بیان میں وسعت پیدا ہوئی۔ حالؔی کی شاعری قوم کو درپیش مسائل کی شاعری تھی جس سے مسائل کو بیان کر کے قوم کے شعور میں اضافہ کیا اور مُردہ قوم کو زندہ و بیدار کرنے کا کام کیا۔ افادیت و اصلاحِ احوال شاعری کے لیے نیا تصور تھا اور حالؔی کی قومی شاعری اس ذیل میں آتی ہے۔ انھوں نے نہ صرف مسائل کو اُٹھایا

بلکہ ان کی طرف توجہ دلا کر حل بھی پیش کیا۔ یہ آسمانی شاعری نہیں ہے بلکہ زمینی شاعری ہے۔ اقبال نے حالی کی زندگی میں ہی اس اثر کو قبول کر کے ایک نئی قسم کی شاعری کی جو قوم کے لیے جادو کا اثر رکھتی ہے۔ حالی نے اُردو شاعری کی ہیئت یا اصنافِ سخن میں کوئی تبدیلی نہیں کی بلکہ اس کے موضوعات بدل کر شاعری کو قوم کی فلاح واصلاح سے جوڑ دیا۔ اقبال کی شاعری اسی رنگِ سخن کا اوجِ کمال ہے۔ حالی ''محنت'' کو ہر چیز پر فوقیت دیتے ہیں اور متوسط طبقے کو زندگی وسماج کی ترقی کا راستہ جانتے ہیں۔ افلاس سے پناہ مانگتے ہیں اور محنت سے اُسے دُور کرنے کی تلقین کرتے ہیں:

الحذر اس فقر وناداری سے سوبار الحذر　　لومڑی جاتے ہیں بن جس کی بدولت شیر نر

حالی کی نظمیں پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ایک درویش قوم کو جگانے کے لیے دستک دے رہا ہے اور اس کا اخلاص ہمارے دلوں کو گرما رہا ہے۔ اثر وتاثیر بڑھانے کے لیے وہ درویش ایسی سادہ وعام زبان استعمال کر رہا ہے جسے سب آسانی سے سمجھ سکیں۔ حالی وہ پہلے شاعر ہیں جنھوں نے عورتوں کے مسائل کو موضوعِ سخن بنایا۔ عورتوں کی طرف نہ صرف توجہ دلائی بلکہ ان کی اصلاح کا بیڑا بھی اُٹھایا۔ ''مناجاتِ بیوہ'' (۱۸۸۴ء) بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔ ''چُپ کی داد'' (۱۹۰۵ء) میں حالی نے ہندوستانی عورت کی سیرت نمایاں کی ہے اور دکھایا ہے کہ مرد اس پر کس قدر ظلم کر رہا ہے۔ عورت کا اصل روپ حالی کی زبان میں یہ ہے:

اے ماؤ بہنو بیٹیوں دُنیا کی زینت تم سے ہے　　ملکوں کی بستی ہو تمھی قوموں کی عزت تم سے ہے

نیکی کی تم تصویر ہو، عفت کی تم تدبیر ہو　　ہو دین کی تم پاسباں ایماں سلامت تم سے ہے

فطرت تمہاری ہے حیا، طینت ہے مہر ووفا　　گھٹی میں ہے صبر ورضا، انساں عبارت تم سے ہے

پھر عورت کی موجودہ صورتِ حال کو بیان کرتے ہوئے اُس کے مصائب، مسائل اور مشکلات کا ذکر کرتے ہیں جس سے ہندوستانی عورت کی بھرپور تصویر سامنے آجاتی ہے۔ حالی کہتے ہیں کہ مردوں نے عورتوں کی یہ حالت کردی ہے کہ:

جب تک جیو تم علم ودانش سے رہو محروم یاں　　آئی ہو جیسی بے خبر ویسی ہی جاؤ بے خبر

اور پھر عورتوں میں تعلیم کے رواج کے احساس سے حالی اُمید کی شمع روشن کرتے ہیں اور کہتے ہیں:

نوبت تمہاری حق رسی کی بعد مدت آئی ہے　　انصاف نے دھندلی سی اک اپنی جھلک دکھلائی ہے

گو ہے تمہارے حامیوں کو مشکلوں کا سامنا　　پر حل ہر اک مشکل یوں ہی دُنیا میں ہوتی آئی ہے

''مناجاتِ بیوہ'' حالی کی مشہور نظم ہے جو بار بار چھپی اور کثرت سے پڑھی گئی۔ ہندوؤں میں یہ دستور ہے کہ بیوہ، خواہ کیسی ہی جوان ہو، دوبارہ شادی نہیں کر سکتی۔ ہندوستان کے مسلمانوں میں بھی اکثر اس پر عمل کیا جاتا رہا ہے۔ اس نظم میں حالی نے بیوہ کی بپتا، دردنا کی کے ساتھ، بیوہ ہی کی زبانی سنائی ہے۔ یہ نظم بھی عام بول

چال کی زبان میں لکھی گئی ہے تاکہ اسے پڑھ یا سن کر سب آسانی سے سمجھ سکیں۔ اس کی بحر چھوٹی اور رواں ہے۔ بیان میں وہ الفاظ و محاورات بھی کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں جو عورتوں کی زبان پر چڑھے ہوئے ہیں۔ غم کی وہ لے جو حالؔی کی ساری شاعری میں دھیمے سُروں میں ملتی ہے، موضوع کی مناسبت سے یہاں ذرا تیز ہو کر پڑھنے والے کے دل پر اثر کرتی ہے۔ جس وقت (۱۸۸۴ء) یہ نظم لکھی گئی تھی، اُس وقت بیوہ کی شادی نہ کرنے پر سختی سے عمل ہو رہا تھا لیکن آج عورتوں میں تعلیم کے آنے سے سماجی صورتِ حال بدل گئی ہے اور اس لیے یہ موضوع اتنا دردناک نہیں رہا جتنا حالؔی کے زمانے میں تھا لیکن جہاں تک شعر کے اثر کا تعلق ہے وہ اس نظم کے مختلف حصوں میں آج بھی موجود ہے۔ پوری نظم میں سماجی اور انسانی رشتے، زندگی کے تانے بانے میں بُنے ہوئے ہیں۔ اسی تانے بانے سے حالؔی کا تصورِ افادیت جڑا ہوا ہے، اور اس نظم میں ایسے جماؤ اور حسن کے ساتھ آیا ہے کہ یہ نظم بدلے ہوئے سماجی ماحول میں آج بھی ہمیں متاثر کرتی ہے۔ اس میں جو زبان استعمال ہوئی ہے وہ ایسی مثالی اُردو ہے کہ اس سطح پر ہندو مسلم کلچر ایک دوسرے سے بغل گیر ہو سکتے ہیں۔ حالی اپنی قومی نظموں میں مابعد الطبیعاتی مسائل میں نہیں اُلجھتے بلکہ براہِ راست اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی سے اخذِ نور کرتے ہیں۔ انسان اور انسانی زندگی ان کے لیے ہر چیز پر فوقیت رکھتی ہے۔ ان کی شاعری اسی خمیر سے اُٹھی ہے اور ''مناجاتِ بیوہ'' ایک ایسی تخلیقی صورت اختیار کر گئی ہے کہ یہ نظم حالؔی کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے۔ حالؔی نہ صرف اپنی اصلاحی و اخلاقی شاعری میں بلکہ اپنی جدید غزل میں بھی اجتماعی زندگی کو سرِ فہرست رکھتے ہیں۔ ''مناجاتِ بیوہ'' انسانی رشتوں کی رام کہانی سناتی ہے۔

حالؔی کی قومی شاعری کے سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ وہ مجرد تصورات کو بھی جب نظم میں بیان کرتے ہیں جیسے اُمید، حبِ وطن، حکمۃ الحق وغیرہ تو وہ مجرد کو بھی حقیقی و مرئی (Concrete) میں بدل دیتے ہیں اور اس طرح یہ تصورات انسان اور سماجی رشتوں سے مل کر فکر و تخیل کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ''مناجاتِ بیوہ'' اس کی خوب صورت مثال ہے۔

حالؔی کی قومی و ملی نظموں کو انگریزی شاعری کا تتبع کہا جاتا ہے اور حقیقت میں یہ اُن اخلاقی نظموں کی طرح ہیں جو انگریزی زبان و ادب کے نصاب میں شامل کی جاتی ہیں اور جن سے حالؔی پنجاب گورنمنٹ بُک ڈپو کی ملازمت کے دوران متعارف ہوئے تھے۔ یہ عام اخلاقی شاعری کے نمونے ہیں۔ حالؔی انگریزی کی اعلیٰ اخلاقی نظموں سے یقیناً ناواقف تھے۔ خود حالؔی کو بھی اپنے بارے میں نہ کوئی مغالطہ تھا اور نہ زُعم۔ ''مجموعۂ نظمِ حالی'' کے دیباچے میں انھوں نے اعتراف کیا ہے کہ:

> ''مجھ کو مغربی شاعری کے اصول سے نہ اس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغے سے اور اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔ اس بات کے سوا میرے کلام میں کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس

سے انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جاسکے یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے
کا التزام ہو۔" [۴۰]

اس اعتراف سے معلوم ہوتا ہے کہ حالؔی کے مزاج اور زمانے کی ضرورت نے انھیں ایسے سانچے میں ڈھالا تھا کہ وہ اپنے دور کے ترجمان بن سکیں۔ انگریزی نظموں سے، اُن کے اپنے مزاج و پسند کے مطابق، انھیں نمونے مل گئے اور انھوں نے ایسی نظمیں لکھیں، جو ان کی اپنی فطرت اور ضرورتِ وقت کے عین مطابق تھیں، شعوری طور پر انھیں معلوم تھا کہ وہ اُردو شاعری میں "طرزِ جدید" کی بنیاد رکھ کر ایک نیا اور الگ راستہ بنا رہے ہیں۔ انکسار کے ساتھ وہ خود اعتراف کرتے ہیں کہ:

"ان صاحبوں کے سامنے جو مغربی شاعری کی ماہیئت سے واقف ہیں اعتراف کرتا ہوں
کہ طرزِ جدید کا حق ادا کرنا میری طاقت سے باہر تھا۔ البتہ میں نے اُردو زبان میں نئی طرز
کی ایک ادھوری اور ناپائیدار بنیاد ڈالی ہے۔ اس پر عمارت چُننی اور اس کو ایک قصرِ رفیع
الشان بنانا ہماری آئندہ ہونہار اور مبارک نسلوں کا کام ہے جن سے اُمید ہے کہ اس بنیاد کو
ناتمام نہ چھوڑیں گے۔" [۴۱]

اس سے بہتر تنقید جو خود حالؔی نے کی ہے، ان کی نظموں پر نہیں کی جاسکتی۔ حالؔی نے بنیاد رکھی جس پر آگے چل کر اقبال نے رفیع الشان عمارت تعمیر کی۔ ادب کی تاریخ میں ان کی یہ ممتاز حیثیت ہمیشہ مُسلم رہے گی۔

حالؔی کی چار نظمیں: "مدوجزرِ اسلام" (۱۸۷۹ء) "مناجاتِ بیوہ" (۱۸۸۴ء) "حقوقِ اولاد" (۱۸۸۸ء) "شکوۂ ہند" (۱۸۸۸ء) الگ سے بار بار شائع ہوتی رہی ہیں، لیکن ان سب نظموں میں سے "مسدسِ حالی" (مدوجزرِ اسلام) اتنی بار اور اتنے مختلف چھاپے خانوں سے شائع ہوتی رہی کہ اس کی ترتیب وار مکمل فہرست بنانا بھی ممکن نہیں ہے۔ مقبولیت و اثر کے اعتبار سے اُردو زبان کی شاید ہی کوئی دوسری نظم اس کا مقابلہ کر سکے۔ اس نے قوم کے ذہن کو متاثر کر کے شعور کو بیدار کیا۔ زوال کا احساس دلایا اور زوال سے نکلنے کے راستے بھی بتائے۔ یہ نظم قوم کی گھٹی میں پڑ گئی ہے۔

مسدس "مدوجزرِ اسلام" جو "مسدسِ حالؔی" کے نام سے بھی معروف ہے، ۱۸۷۹ء میں پہلی بار شائع ہوا۔ ۱۸۸۶ء میں حالؔی نے اس کا ضمیمہ لکھا اور ۱۸۸۸ء میں "عرضِ حال" بہ جنابِ سرورِ کائنات علیہ افضل الصلوات واکمل التحیات" لکھا جسے مُسدس میں اس لیے شامل کرنا ضروری ہے کہ یہ پورے مسدس کے مقصد کا خلاصہ ہے۔ یہ "عرضِ حال" اتنا مقبول ہے کہ آج بھی میلاد شریف اور نعت خوانی کی محفلوں میں پڑھا جاتا ہے۔ سرسید اس طویل نظم کے محرک تھے اور اس پر اتنا فخر کرتے تھے کہ حالؔی کے نام اپنے ایک خط میں لکھا کہ "مسدس کو میں اپنے اُن اعمالِ حسنہ میں سے سمجھتا ہوں کہ جب خدا پوچھے گا کہ تو کیا لایا۔ میں کہوں گا کہ حالؔی سے مسدس لکھوا لایا ہوں اور کچھ نہیں۔" [۴۲] حالؔی کے لیے جدید شاعری کا مقصد یہ تھا کہ اس سے قوم کو بے

دار کرنے کا وہ کام لیا جائے جو شاعری سے اب تک نہیں لیا گیا تھا۔ مختلف نظموں میں یہ خیال حالی کے مدِ نظر رہا ہے۔ اور ''مسدسِ حالی'' اسی خیال کی ارتقائی توسیع ہے جس میں انھوں نے اپنی قوم کی موجود صورتِ حال کو دیکھ کر اپنا دل نکال کر رکھ دیا ہے۔ شاعری کے وہ تصورات، جو شیفتہ کی صحبت میں حالی کے ذہن نشین ہوئے تھے، اب پوری طرح ان کی شاعری میں تنوع کے ساتھ آ رہے تھے۔ انھیں احساس تھا کہ قوم جس طرح کی شاعری کی عادی ہے وہ اُن کے ہاں نہیں ملے گی۔ حالی نے لکھا ہے کہ ''ہمارے ملک کے اہلِ مذاق ظاہراً اس روکھی پھیکی سیدھی سادھی نظم کو پسند نہ کریں گے کیوں کہ اس میں تاریخی واقعات ہیں یا چند آیتوں اور حدیثوں کا ترجمہ ہے یا جو آج کل قوم کی حالت ہے اس کا صحیح صحیح نقشہ کھینچا گیا ہے۔ نہ کہیں نازک خیالی ہے نہ رنگین بیانی، نہ مبالغے کی چاٹ ہے، نہ تکلف کی چاشنی ہے۔'' [۴۳] اس کا مقصد بیان کرتے ہوئے حالی نے لکھا ''گویا اہل دہلی و لکھنؤ کی دعوت میں ایک ایسا دستر خوان چُنا گیا ہے جس میں اُبالی کھچڑی اور بے مرچ سالن کے سوا کچھ نہیں مگر اس نظم کی ترتیب مزے لینے اور واہ واہ سُننے کے لیے نہیں کی گئی بلکہ عزیزوں کو غیرت اور شرم دلانے کے لیے کی گئی ہے۔'' [۴۴]

''مسدس'' اُردو کی وہ طویل نظم ہے جس میں شروع سے آخر تک ایک ہی موضوع رنگ بھرتا ہے اور جس کی ترتیب، مرثیے کے برخلاف، جذباتی کے بجائے منطقی ہے۔ تمہید ایک کلیہ سے شروع ہوتی ہے۔ اہلِ لکھنؤ اس کے پہلے ہی بند میں زبان کی غلطی نکالتے ہیں مگر اصل میں یہ نئے طریقے سے زبان کے استعمال کا اعلان ہے اور ثابت کرتا ہے کہ ''مقصدِ شاعری'' ''زبانِ شاعری'' سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ حالی اس کلیے کے بعد قوم کی بدحالی کا جائزہ لیتے ہیں، اور پھر وہ دین کی طرف گریز کر کے عرب میں زمانۂ جاہلیت کا نقشہ کھینچتے ہیں، اور پھر آنحضرت ﷺ کی آمد کا ذکر کرتے ہیں اور نعتیہ بند آتے ہیں۔ عربی، فارسی، تُرکی، اُردو میں ہزاروں لاکھوں اشعار کہے گئے ہیں، لیکن حالی کے ان اشعار کو اس لیے فوقیت حاصل ہے کہ وہ مبالغے سے کنارہ کش ہو کر آنحضرت ﷺ کے مثالی وارفع کردار پر توجہ دیتے ہیں، اور معجزوں اور پیشن گویوں کے بجائے صدق و امانت کو رسالت کی پہچان بتاتے ہیں۔ آنحضرت ﷺ توحید و تمدن کی تعلیم دیتے ہیں مگر یہاں بھی حالی جس پہلو پر زور دیتے ہیں وہ معاشی ہے:

سکھائے معیشت کے آداب اُن کو ۔۔۔ پڑھائے تمدن کے سب باب اُن کو

حالی آنحضرت ﷺ کی تعلیم میں اُن اصولوں کو اُبھارتے ہیں جو جدید دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہیں۔ علم، ہمدردی، وقت کی قدر و قیمت، کمائی (ع غریبوں کو محنت کی رغبت دلائی) تعصب (ع ڈرایا تعصب سے ان کو یہ کہہ کر) تمدن (ع کہیں حفظِ صحت کے آئیں سکھائے / سفر کے کہیں شوق ان کو دلائے / مفاد اُن کو سوداگری کے بجھائے) اور پرہیزگاری وغیرہ کی تبلیغ کر کے ان کی تربیت کی جس کا نتیجہ یہ نکلا:

تو اسلام کی وارث ایک قوم چھوڑی ۔۔۔ کہ دُنیا میں جس کی مثالیں ہیں تھوڑی

اس کے بعد حالی خلفائے راشدین کا ذکر کرتے ہیں اور یہاں وہ اخلاص پر زور دیتے ہیں:

اگر اختلاف اُن میں باہم دگر تھا　　تو بالکل مدار اُس کا اخلاص پر تھا
جھگڑتے تھے لیکن نہ جھگڑوں میں شر تھا　　خلاف آشتی سے خوش آیند تر تھا
یہ تھی موج پہلی اس آزادگی کی　　ہرا جس سے ہونے کو تھا باغ گیتی

اس کے بعد مسدس ایک اور وسعت اختیار کرتا ہے۔ حالی اسلام کی آمد کے وقت تمام قوموں کی حالت کا نقشہ کھینچتے ہیں جس سے یہ پہلو نمایاں ہوتا ہے کہ اس وقت یہ قومیں کتنی پستی میں تھیں اور پھر اسلام نے ان کو کیسے بدل دیا۔ اس کے بعد مسلمانوں کے ان کارناموں کا ذکر آتا ہے جو نشر توحید، نشر حسنات اور احیاء علوم سے تعلق رکھتے ہیں۔ مسلمانوں نے علم حاصل کیا، بلاد تعمیر کیے، سیر و سفر کی ترغیب دی اور وہ سب کچھ کیا جس کی ضرورت تھی۔ اس طرح ان کے کارنامے چاروں طرف پھیل گئے۔ خلافتِ بغداد اور خلافتِ اُندلس اسی تمدن کے نمونے تھے۔ پھر وہ اہلِ اسلام کے تنزل کی طرف آتے ہیں، اور اس کی تمثیل یوں پیش کرتے ہیں کہ اگر ایک ایسے اونچے ٹیلے پر چڑھ کر دیکھا جائے جہاں سے مختلف اقوام پر نظر پڑ سکے تو دیکھنے والوں کو ہر سُو ہزاروں چمن نظر آئیں گے اور:

پھر اک باغ دیکھے گا اُجڑا سراسر　　جہاں خاک اُڑتی ہے ہر سُو برابر
نہیں تازگی کا کہیں نام جس پر　　ہری ٹہنیاں جھڑ گئیں جس کی جل کر
نہیں پھول پھل جس میں آنے کے قابل　　ہوئے روکھ جس کے جلانے کے قابل

اور پھر اگلے بند میں اس بات کا اظہار کرتے ہیں　　ع...... کہ اسلام کا باغِ ویراں یہی ہے۔

اس کے بعد وہ مسلمانوں کی بدحالی کا نقشہ کھینچتے ہیں:

تنزل نے کی ہے بُری گت ہماری　　بہت دور پہنچی ہے نکہت ہماری
گئی گزری دُنیا سے عزت ہماری　　نہیں کچھ اُبھرنے کی صورت ہماری
پڑے ہیں اک اُمید کے ہم سہارے　　توقع پہ جنت کے، جیتے ہیں سارے

پھر وہ یورپ کی قوموں اور ہندوستان کی دوسری قوموں کی ترقی کے اسباب بیان کرتے ہیں اور مسلمانوں کی خرابیوں اور برائیوں کا تجزیہ کر کے امیروں اور اُن کے مصاحبوں کا حال بیان کرتے ہیں۔ یہ بتاتے ہیں کہ اس وقت مسلمانوں میں نہ اہل اللہ رہے ہیں اور نہ علمائے دین ہیں۔ قحطِ کتب ہے اور درویشوں کی کثرت ہے۔ تقلید کے بارے میں کہتے ہیں:

کتاب اور سنت کا ہے نام باقی　　خدا اور نبی سے نہیں کام باقی

شرک، بُت پرستی، تعصب، تفریق باہمی، تفرقہ پردازی، غیبت، حسد و تکبر، کور باطنی، خبث نفس، فتنہ انگریزی، رسوائی، خوشامد، کذب و مبالغہ، خود پسندی، بے جا فخر وغیرہ کو بیان کر کے مسلمانوں کی شاعری پر تنقید کرتے

ہیں:

وہ شعر و قصائد کا ناپاک دفتر　　عفونت میں سنڈاس سے جو ہے بدتر
زمیں جس سے ہے زلزلے میں برابر　　ملک جس سے شرماتے ہیں آسماں پر
ہوا علمِ دیں جس سے تاراج سارا　　وہ علموں میں علمِ ادب ہے ہمارا
بُرا شعر کہنے کی گر کچھ سزا ہے　　عبث جھوٹ بکنا اگر ناروا ہے
تو وہ محکمہ جس کا قاضی خدا ہے　　مقرر جہاں نیک و بد کی جزا ہے
گنہ گار واں چھوٹ جائیں گے سارے　　جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے
جو سقے نہ ہوں جی سے جائیں گزر سب　　ہو میلا جہاں گُم نہ ہوں دھوبی اگر سب
بنے دم پہ گر شہر چھوڑیں نفر سب　　جو ٹھہر جائیں مہتر تو گندے ہوں گھر سب
یہ کر جائیں، ہجرت جو شاعر ہمارے　　کہیں مل کے ''خس کم جہاں پاک'' سارے

پھر مسلمانوں کی عام حالت کا دُکھڑا سناتے ہیں، اور اس طرح وہ ساری خرابیوں اور عیبوں کا ذکر کر کے قوم کو ہدایت کرتے ہیں:

بس اگلے فسانے فراموش کر دو　　تعصب کے شعلے کو خاموش کر دو

اور تنبیہ کرتے ہیں کہ:

ع　جہاز ایک گرداب میں پھنس رہا ہے
ع　بچوگے نہ تم اور نہ ساتھی تمہارے
ع　اگر ناؤ ڈوبی تو ڈوبیں گے سارے

اور خاتمے میں اقوام کے مٹ جانے کا حال بیان کرتے ہیں، اور اس طرح یہ نظم نا اُمیدی و محرومی پر ختم ہوتی ہے۔ ''مسدس'' کو نا اُمیدی پر ختم کرنے کا مقصد یہ تھا کہ قوم کو اس تباہی کا احساس دلا کر اس میں عملِ خیر کی طرف آنے کا شعور پیدا کر کے اُسے بے دار کیا جائے لیکن ''مسدس'' کا اثر پڑھنے والوں پر یہ پڑا کہ اُن کی طبیعت بُجھ گئی اور جب حالی کی توجہ اس طرف دلائی گئی تو انھوں نے ۱۸۸۶ء میں اس کا ضمیمہ تصنیف کیا، اور اس میں اُمید سے خطاب کر کے آس کو نمایاں کیا۔ لکھتے ہیں کہ ع بہت دن سے دریا کا پانی کھڑا تھا۔ اب اس میں تموج کے آثار پیدا ہوئے ہیں:

حوادث نے ان کو ڈرایا ہے کچھ کچھ　　مصائب نے نیچا دکھایا ہے کچھ کچھ
ضرورت نے رستہ بتایا ہے کچھ کچھ　　زمانے کے غُل نے جگایا ہے کچھ کچھ
ذرا دست و بازو ہلانے لگے ہیں　　وہ سوتے میں کچھ کلبلانے لگے ہیں

پھر حالی کوشش، محنت کی سختی اور جد و جہد پر زور دے کر علم کی فضیلت اور فقدانِ تعلیم کے بدنتائج بیان

کرتے ہیں اور اپنی مدد آپ پر زور دیتے ہیں۔ مسدس میں حالی نے زبان سے تیغ دستاں کا کام لیا ہے اور ضمیمہ میں مرہم رکھ کر قوم کے حوصلے بلند کیے ہیں۔ ضمیمہ کے دیباچے میں حالی نے لکھا ہے ''الحمدللہ کہ درد اور سچ پہلے بھی تھا اور اب بھی ہے۔ اُمید ہے درد پھیلے گا اور سچ چمکے گا۔'' [۴۵]

مسدس کے اس مطالعہ کے بعد جب ہم اسے بہ حیثیت مجموعی دیکھتے ہیں تو مسدس وہ پہلی نظم ہے جس کو ''تنقیدِ حیات'' کہا جا سکتا ہے اور جسے ساتھ ہی ''اخلاقی'' کا درجہ بھی دیا جا سکتا ہے۔ حالی قوم کی حالت پر بے لاگ تنقید کرتے ہیں۔ وہ نہ بُرائیوں کو طنز میں اُڑاتے ہیں اور نہ اچھائیوں پر فخر کرتے ہیں۔ وہ ہجر و قصیدہ دونوں کی راہ ترک کر کے ایک صحیح نظر اور سائنسی تحلیل کی مثال قائم کرتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ موضوع شاعری کے بجائے نثر کا موضوع ہے مگر حالی کی جدت یہ ہے کہ وہ اسے شاعری کے درجے پر لے آتے ہیں اور اس سے عقل کو متاثر کرنے کے بجائے جذبات کو متاثر کر کے قوم کو جوشِ غیرت دلاتے ہیں۔ اس نظم سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعری کے لیے کسی موضوع کا مخصوص کر دینا صحیح بات نہیں ہے۔ ہر موضوع شاعری کا موضوع ہو سکتا ہے۔ ساتھ ہی یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ کسی موضوع کو شاعرانہ بنانے کے لیے زبان کو بناوٹی طریقے پر رنگین بنانا ضروری نہیں ہے بلکہ طرزِ ادا کو موضوع کا صحیح جامہ ہونا چاہیے۔ ''مسدس'' میں ایک ایسی شاعری ظہور پذیر ہوتی ہے جس کی مثال انگریزی ادب میں ڈرائیڈن (Dryden) کی اخلاقی نظمیں ہیں۔ ڈرائیڈن ہی کی طرح حالی بھی حالات زمانہ کی واقعیاتی تحلیل کرتے ہیں اور شاعری کو وہم و خواب کی دنیا سے نکال کر سچے علم کی ایک شاخ بنا دیتے ہیں۔ جذباتی شاعری کے مقابلے میں یہ نظم ٹھنڈی اور بے رنگ سی معلوم ہوتی ہے مگر اس کو غیر شاعرانہ کہنا خارجی و معروضی (Objective) شاعری سے ناواقفیت کی دلیل ہے۔ اب تک ایسی شاعری اُردو میں نہیں تھی۔ نیا زمانہ اور جدید دور ایسی ہی شاعری کا طلب گار تھا اور حالی اس ضرورت کو اپنی شاعری سے پورا کر کے اقبال کی شاعری کے لیے ایک وسیع میدان کھول دیتے ہیں۔ حالی اُردو ادب میں ایک پیش رو، ایک پائنیر (Pioneer) کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ عمارت جس کی بنیاد حالی نے ڈالی ہے اس کی تکمیل آنے والی نسلیں کریں گی مگر موجد و مخترع کا کام وہ پوری طرح ادا کرتے ہیں۔ ان کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ وہ اُردو شاعری کو ایک نیا ادراک اور نئی حسیت دیتے ہیں۔ غور سے دیکھا جائے تو عرب کی شاعری سے لے کر اُردو تک ساری شاعری قصیدہ سے متاثر ہے اور اسی لیے اس کا ادراک مبالغہ آمیز ہے۔ ہر بات کو قیاس سے دور لے جانے کی کوشش اور ذاتی جذبات کو نظر انداز کرنا ہماری شاعری میں ایک بڑا وصف سمجھا جاتا رہا ہے۔ حالی کی شاعری اس روایت کو توڑ دیتی ہے۔ یاد رہے کہ اُن کی شاعری جذبات سے عاری نہیں ہے مگر اُن کے ہاں جذبات توازن کے ساتھ آتے ہیں۔ وہ مبالغہ کرتے ہیں مگر زیادہ دُور نہیں جاتے۔ وہ پہلے شخص ہیں جو تخیل کو تنقیدِ حیات کے لیے استعمال کرتے ہیں اور ایک ایسی روایت قائم کرتے ہیں، جس پر آنے والے زمانے کے شعرا اعتماد کے ساتھ چلتے ہیں۔ حالی کے ساتھ ہی اُردو شاعری جدید دور

میں داخل ہو جاتی ہیں۔

ہر انقلاب کی طرح یہ نظم بھی روایت پسندوں کو ناگوار گزری اور ہر طرف ہل چل مچ گئی۔ پرانے مذاق کے لوگوں نے اس میں سینکڑوں غلطیاں نکالیں اور اُسے رد کر دیا مگر جب اس عظیم سوار کی آمد سے، جو گرد اُڑنی تھی اُڑ چکی تو قوم نے اسے روح افزا پیغام کے طور پر قبول کر لیا۔ معلوم ہوا کہ اب قوم بھی ان چیزوں سے پریشان و بے چین ہے جن سے اب تک حالؔی ہی پریشان تھے اور وہ بھی اس اصلاح کے خواہش مند ہے جو حالؔی چاہتے تھے۔ ہر فرد اس نظم کو سُننے اور سر دھنے لگا۔ میلادوں میں اس کے نعتیہ بند پڑھے گئے۔ واعظوں نے اس کے اخلاقی بندوں کے اقتباس پیش کیے۔ قومی لیڈر اپنی بات کا اثر بڑھانے کے لیے اپنی تقریروں میں اس کے بند پڑھنے لگے، سماع کی محفلوں میں ''مسدس'' کے بند گائے جانے لگے، اور یہ نظم ساری قوم کے دلوں کی آواز بن گئی۔ معلوم ہوتا ہے کہ اب لوگ اسی رُوکھی پھیکی غذا کے طالب ہیں۔ مُرغن اور چٹ پٹی غذا سے ان کے دل بھر گئے ہیں جس نے ان کو بیمار ڈال دیا تھا۔ عام مذاق کی اصلاح اس نظم کا ایک انقلابی کارنامہ ہے۔ یہ شاعری کو عیش پسندی سے باہر نکال کر روزمرہ کی واقعیاتی دُنیا میں رائج کرتی ہے۔ اس نظم سے حالؔی نے ایشیائی شاعری کو مفید بنا دیا، اور اس کے ذریعہ قوم کے خیالات میں ایک انقلابِ عظیم پیدا کر دیا۔ حالؔی نے اسلام کی تعلیم کے رُخِ روشن پر زمانے کے تعصب، مخالفین کی غلط بیانی اور خود مسلمانوں کی بے راہ روی کے باعث جو پردہ پڑ گیا تھا، اُسے اُٹھا کر دکھایا کہ اسلام ایک ایسا مذہب ہے جو دُنیا میں انسانیت، سلوک، رواداری اور محبت کی حکومت قائم کرنے آیا تھا۔ پھر اُنھوں نے قوم کی بدحالی، پستی، اخلاقی گراوٹ، جہالت اور بے عملی کا وہ عبرت انگیز منظر دکھایا کہ ہر فرد اپنے مرض سے واقف ہو گیا۔ حالؔی نے نہ صرف یہ بلکہ مرض سے شفا پانے کا نسخہ بھی پیش کیا۔ حقیقت نگاری، اخلاص، سچائی، درد و سوز کے ساتھ زبان کی سادگی، روانی و بے ساختگی نے ایک ایسا اثر پیدا کیا کہ قوم ہی کی نہیں بلکہ فنِ شاعری کی بھی اصلاح ہو گئی۔ مسدس نے یہ بھی ثابت کر دیا کہ شاعری کے لیے کسی مخصوص زبان کی ضرورت نہیں ہے بلکہ وہ عام بول چال کی زبان میں بھی اثر و تاثیر کا جادو جگا سکتی ہے۔ ہر قسم کے الفاظ جو اب تک غیر شاعرانہ سمجھے جاتے تھے، ''مسدس'' میں استعمال ہوئے ہیں اور وہ سب اپنی جگہ پر فنی اثر پیدا کرنے میں کامیاب ہیں۔ اس عمل نے زبان کو کمال کی وسعت دی۔ مسدس میں مختلف علوم و فنون کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں اور یہ سب الفاظ عجیب اثر و معنی پیدا کر رہے ہیں۔ ساتھ ہی بیان کی روانی بھی کمال کی ہے۔ بھرتی کا کوئی شعر نہیں ہے۔ آپ کسی بند کو خارج نہیں کر سکتے۔ ہر بند میں ایک بات یا ایک پہلو بیان میں آیا ہے جسے خارج کر کے وہ پہلو نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ مثنوی یا قصیدہ کی صنفِ سخن کے بجائے مسدس کی ہیئت کا استعمال بھی حالؔی نے سوچ سمجھ کر کیا ہے۔ مسدس کی ہیئت کو میر انیس اپنے مراثی میں کمال کے ساتھ پہلے ہی استعمال کر چکے تھے۔ حالؔی اسی ہیئت کو اپنی نیچرل شاعری کے لیے استعمال کر کے اس میں نئے امکانات پیدا کر دیتے ہیں جسے آنے والوں نے طرح طرح سے استعمال کیا اور آج تک کر رہے

ہیں۔ غرض موضوع کے اعتبار ہی سے نہیں بلکہ طرزِ ادا، عروض اور لحن و آہنگ کے لحاظ سے بھی ''مسدسِ حالی'' اُردو شاعری میں ایک انقلابِ عظیم ہے۔ یہ نظم اپنے دور کی چیز ہونے کے باوجود اپنے تخلیقی اخلاص سے ہمیں آج بھی متاثر کرتی ہے۔ مسدس کے ساتھ ہی حالؔی انگریزی نشاۃ الثانیہ کو اسلامی نشاۃ الثانیہ میں تبدیل کر دیتے ہیں اور اسلام اُردو شاعری کا اہم موضوع بن جاتا ہے۔ اقبال اسی راستے پر چلتے ہیں۔ ''عرض حال (ضمیمہ)'' میں جو شکوہ حالؔی نے رسول کریم ﷺ سے کیا تھا:

کل دیکھیے پیش آئے غلاموں کو تیرے کیا　　　　اب تک تو تیرے نام پہ اک ایک فدا ہے
ہم نیک ہیں یا بد ہیں پھر آخر ہیں تمہارے　　　　نسبت بہت اچھی ہے اگر حال بُرا ہے

جب یہ رنگ زیادہ تیز ہونے لگتا ہے تو حالؔی یہ کہہ کر نظم ختم کر دیتے ہیں:

ہاں حالؔی گستاخ نہ بڑھ حدِ ادب سے　　　　باتوں سے ٹپکتا تری اب صاف گلہ ہے
ہے یہ بھی خبر تجھ کو کہ ہے کون مخاطب　　　　یاں جنبشِ لب خارج از آہنگ نہیں ہے

یہیں سے اقبال اپنی مشہورِ زمانہ نظم ''شکوہ'' کا سرا جوڑ کر اور رسول کریم ﷺ کے بجائے ''خدا'' سے مخاطب ہو کر اپنی نظم کی تکمیل کرتے ہیں۔

حالؔی کی شاعری پر مجموعی نظر ڈالتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ اُردو شاعری کا ''رنگ'' بدلنے کے لیے وہ نہ صرف فطرتاً موزوں تھے بلکہ اس کا رنگ بدلنے میں پوری طرح کامیاب بھی ہوئے۔ مُوجد و مخترع (Innovator) کی یہ حیثیت مُسلَّم ہے اور مُسلَّم رہے گی۔ ادب کی تاریخ گواہ ہے کہ کسی باب میں نئی بنیاد رکھنے والا عام طور پر اس کو اوجِ کمال پر پہنچانے والا (Culminator) نہیں ہوتا۔ حالی بھی کامل نہیں ہیں اور نہ وہ جدید شاعری کو اوجِ کمال کی عظمتوں تک پہنچاتے ہیں۔ لیکن وہ ایک کشادہ و ہموار راستہ ضرور بنا دیتے ہیں جس پر وہ خود بھی بہت دور تک چل کر اعتماد کا چراغ روشن کر دیتے ہیں۔ حالؔی کی زندگی میں اور ان کے بعد جو جدید نظم گوئی کا عام رواج ہوا اس کا سفر اسی راستے پر طے ہوا جو حالی نے بنایا تھا۔ اُن کے ہاں جو خامیاں نظر آتی ہیں وہ بنیاد رکھنے والوں کا مقدر ہے۔ شاعری کے مثالی معیار سے اگر دیکھا جائے تو وہ یقیناً ایک ایسے قادر الکلام شاعر نظر آتے ہیں جو اپنے مخصوص طرزِ ادا میں، مخصوص موضوعات کو ہوشیاری و سلیقہ سے برت رہا ہے مگر وہ کیف اور وہ رس جس کو غالبؔ نے ''ورائے شاعری چیزے دگر'' کہا ہے یا شیکسپیئر جسے Fine Frenzy کہتا ہے، اُن کے ہاں نہیں ملے گا۔ وہ بڑے اور تاریخی حیثیت میں غیر معمولی اہم شاعر ہیں اور ڈرائیڈن کی طرح Classic of Prose ہی کہے جائیں گے۔ اُردو شاعری کے لیے انھوں نے وہی کام کیا جو ڈرائیڈن نے انگریزی شعر و ادب کے لیے کیا تھا اور اسی لیے تاریخ ادب پر ان کا دوام ثبت ہے۔ حالؔی نے اُردو شاعری کو جو ''نیا ادراک'' دیا اس کا تجزیہ و تحلیل ہو سکتی ہے۔ اور جس کے خاص خاص پہلویوں بیان کیے جا سکتے ہیں:

(۱) روایت سے تعلق: حالی نے کوئی نئی صنف، نیا عروض یا نیا طرز ادا اختیار نہیں کیا۔ ایک حد تک یہ طرز سعدی شیرازی کی ''گلستان'' و ''بوستان'' سے متاثر ہے۔ سیدھا طرز، واعظانہ لہجہ اور چھوٹی بحریں اور کمال کی روانی، یہ سعدی کے کلام کا طرز ہے۔ یہی طرز غنائی جذبات اور درد و غم کی آمیزش کے ساتھ خواجہ میر درد اور میر تقی میر کے ہاں بھی ملتا ہے۔ حالی ان کے بھی پیرو ہیں مگر ان کے ہاں ''داخلیت'' پر زور ہے جب کہ سعدی و حالی کے ہاں ''خارجیت'' پر زور ہے، اس لیے موسیقی و اثر و تاثیر میں نمایاں فرق ہو گیا ہے اور اسی لیے حالی کے ہاں غنائیت کم ہے لیکن توازن بڑھ گیا ہے۔

(۲) موضوعاتِ شاعری: حالی کی شاعری میں وہ موضوعات بیان میں آئے ہیں جو اب تک شاعری کے بجائے نثر سے متعلق سمجھے جاتے تھے۔ سرسید نے انھی ''سماجی مسائل'' کو اُردو نثر کے اس طرز میں لکھ کر اپنے مقصد کو آگے بڑھایا ہے۔ حالی نے جب ان موضوعات کو شاعری میں بیان کیا تو اُن کے لیے وہی طرز موزوں تر ہو سکتا تھا جو نثر سے قریب تر ہو۔ اسی لیے ''نثریت'' طرزِ حالی کا نمایاں عنصر ہے۔ اُن کا یہ طرز ادا اُن کے اپنے زمانے اور ان کے اپنے رنگِ شاعری کی ضرورت تھا۔ حالی اسی نثری طرز میں تخیل کے اضافے اور بحروں کے التزام سے ایک الگ آہنگ کو جنم دیتے ہیں۔ اس دور کے صاحبانِ ذوق کے لیے شاعری کے یہ موضوعات اور یہ طرز ادا یقیناً صدمہ پہنچانے والا تھا مگر یہ موضوعات اسی طرز میں بیان ہو کر اثر و تاثیر پیدا کر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ حالی کے موضوعات ان کے طرزِ ادا کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہیں، اور اسی لیے اُن کی شاعری پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے۔

(۳) حق گوئی اور واقعیت: حالی سے پہلے اور خود ان کے زمانے میں بھی مبالغہ شاعری کا لازمی جُز تھا۔ اگر کوئی شخص دُور کی کوڑی لاتا یا دور از قیاس بات کہتا تو کہا جاتا کہ شاعری کر رہا ہے۔ انگریزی شاعری اور خود سرسید سے حالی نے یہ تصور لیا کہ شاعری پہلے حق گوئی ہے۔ اس حق گوئی کو تخیلی بنانے کے لیے انھوں نے رنگ ضرور استعمال کیے ہیں، مگر یہ رنگ سجاوٹ و آرائش کے لیے نہیں بلکہ وضاحت (Exposition) کے لیے استعمال کیے گئے ہیں۔ پُرانا شاعر حقیقت سے جتنا دور ہوتا اُتنا ہی داد و تحسین کا مستحق ٹھہرتا لیکن جدید شاعر جتنا حقیقت سے قریب ہو گا اتنا ہی قابلِ تحسین ہو گا۔ حالی نے اپنی شاعری میں یہی کام کیا۔

(۴) فطری (نیچرل) رنگِ سخن: اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ شاعری میں رنگ پھیکا ہی رکھا جائے۔ میر انیس نے جو معیارِ شاعری قائم کیا تھا کہ

روزمرہ شرفاء کا ہو متانت ہو وہی　　سامعیں جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی

حالی نے شرفاء کے روزمرہ اور عام بول چال کی زبان کو متانت کے ساتھ اپنی شاعری میں استعمال کیا اور طرز ادا کو خوب صورت تر بنانے کی کوشش کے ساتھ آسان، صاف، واضح، راست و عام فہم رکھا۔ اُن کے کلام سے صنائع بدائع کی مثالیں بھی دی جا سکتی ہیں۔ بیان میں ندرت کی مثالیں بھی ملتی ہیں، مگر کہیں رنگینی، مبالغہ

اور مشکل پسندی غالب نہیں آتی۔ وہ اپنے اس مزاج کے ساتھ شعوری طور پر بھی اس رنگ کو ہر سطح پر قائم رکھتے ہیں۔ یہ مشکل کام تھا لیکن عام طور پر اُن کی سادگی و عام فہمی قدرتی روانی کے ساتھ، اُن کی شاعری میں برقرار رہتی ہے۔

(۵) ترنم: عام طور پر منفرد شاعر وہ سمجھا جاتا ہے جو بقول کالرج روح میں ایک راگ لے کر پیدا ہوا ہو۔ اس معیار سے جب ہم حالی کی شاعری کو دیکھتے ہیں تو ان کی شاعری میں یہ راگ نہیں ملتا اور وہ ردیف قافیے کی پابند شاعری سے قریب رہنے کے باوجود اس سے بلند رہتے ہیں۔ اس درجے پر رہ کر شاعری کا کمال وہی شاعر دکھا سکے۔ ایک مولانا روم اور دوسرے جرمن زبان کے شاعر گوئٹے کے راگ تک تو نہیں پہنچتے مگر اُردو زبان کو اس کمال کے راگ تک پہنچانے کی کوشش یقیناً ان کا اہم کارنامہ ہے۔

(۶) شاعری کا نیا تصور: حالؔی کی شاعری سے شاعر اور شاعری دونوں کا ایک نیا تصور سامنے آتا ہے۔ محمد حسین آزاد نے اس تصور کو قائم کرنے کی کوشش کی مگر وہ کامیاب نہ ہو سکے۔ آزاد کا مبالغہ آمیز ادراک (Hyperbolic sensibility) انھیں بہت دیر تک اس راستے پر چلنے نہیں دیتا۔ ان کی نثر بھی مبالغہ آمیز ادراک کی وجہ سے استعارہ، تشبیہ اور مجاز مرسل وغیرہ سے معمور ہے۔ حالؔی اس طرز میں بہت کامیاب ہوئے، حالی کے ہاں شاعری میں خیال و موضوع پہلی چیز ہے اور ''ادا'' اس کی تابع ہے۔ ادا کی کامیابی اس رنگ سے نہیں بلکہ مطلب ادا کرنے کی قابلیت سے متعین ہوتی ہے۔ شاعر وہ نہیں ہے جس کا کلام دروغ پر مبنی ہو اور اسی لیے حالؔی نے مُسدس میں شعر و قصائد کو ''ناپاک دفتر'' اور ''عبث جھوٹ بکنے کو ناروا'' کہہ کر ایسے شاعروں کو جہنم واصل کیا ہے۔ حالؔی کے نزدیک شاعر وہ ہے جو مبالغے اور جھوٹ سے بچ کر نہ صرف نئی بات کہتا ہو بلکہ اصلاحِ احوال کے لیے نئی ہدایت بھی دیتا ہو۔ یہ ہے وہ نیا ادراک اور نئی حسیت جو حالؔی نے اُردو شاعری کو دی ہے اور جس کا اظہار حالؔی کے ہاں ہوا ہے۔

شہر میں کھولی ہے حالؔی نے دُکاں سب سے الگ　　مال ہے نایاب پر گاہک ہیں اکثر بے خبر

حالی کی غزل:

اس بارے میں دو رائے نہیں ہو سکتیں کہ حالؔی پیدائشی شاعر تھے اور انھوں نے جو رنگِ سخن اختیار کیا یا جس طرزِ سخن کو نمایاں کیا، حالؔی کا شاعرانہ خلوص پڑھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔ جب شادی کے بعد حالؔی تلاش معاش میں دلّی آئے اور یہ ۵۵۔۱۸۵۴ء کا زمانہ ہے تو یہیں ان کی شاعری کا آغاز ہوا۔ اسی زمانے میں انھوں نے غالب سے نہ صرف اُن کے بعض فارسی و اُردو اشعار کے معنی پوچھے بلکہ اپنا کلام بھی اُنھیں دکھایا۔ کلام دیکھ کر غالب نے کہا: ''تمھاری نسبت میرا یہ خیال ہے کہ اگر تم شعر نہ کہو گے تو اپنی طبیعت پر سخت ظلم کرو گے۔ مگر اس زمانے میں ایک یا دو غزل سے زیادہ دلّی میں شعر لکھنے کا اتفاق نہیں ہوا۔ [۴۶] اس واقعے کے کئی برس بعد

جب حالی دوبارہ دلی آئے اور شیفتہ سے ''بطور مصاحبت'' وابستہ ہوئے تو، جیسا کہ خود حالی نے لکھا ہے کہ ''شیفتہ کا پرانا شعر و سخن کا شوق جو مدت سے افسردہ ہو رہا تھا، تازہ ہو گیا اور ان کی صحبت میں میرا طبعی میلان بھی، جو اب تک مکروہات کے سبب اچھی طرح ظاہر نہ ہونے پایا تھا، چمک اُٹھا۔ اسی زمانے میں اُردو اور فارسی کی اکثر غزلیں نواب صاحب مرحوم کے ساتھ لکھنے کا اتفاق ہوا۔ اُنھیں کے ساتھ میں بھی جہانگیر آباد سے اپنا کلام مرزا غالب کے پاس بھیجتا تھا مگر درحقیقت مرزا کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا جو نواب صاحب مرحوم کی صحبت سے ہوا۔ وہ مبالغہ کو ناپسند کرتے تھے اور حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کرنا اور سیدھی سادھی اور سچی باتوں کو محض حُسنِ بیان سے دل فریب بنانا اسی کو منتہائے شاعری سمجھتے تھے۔ چھچھورے اور بازاری الفاظ و محاورات اور عامیانہ خیالات سے شیفتہ اور غالب دونوں متنفر تھے۔[۴۷] ان حوالوں سے ایک طرف تو حالی کی شاعری کا زمانہ متعین ہو جاتا ہے اور دوسرے حالی و شیفتہ کے مزاج میں ذہنی قربت کا بھی پتہ چلتا ہے۔ شیفتہ کا جو اثر حالی نے قبول کیا اس کے تین نمایاں پہلو تھے:

۱۔ مبالغہ سے احتراز۔

۲۔ حقائق و واقعات کو ایسے بیان کرنا کہ جس سے لطف پیدا ہو۔

۳۔ سیدھی سچی باتوں کو حسن بیان سے دل فریب بنانا۔

حالی ساری عمر ان پہلوؤں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے غزل اور دوسرے اصناف سخن میں شاعری کرتے رہے۔ انھوں نے ایک شعر میں بھی شیفتہ کے اثرات کا اعتراف کیا ہے:

حالی سخن میں شیفتہ سے مستفیض ہوں　　شاگرد میرزا کا مقلد ہوں میر کا

مرزا غالب کے اثرات کے بارے میں تو حالی نے یہ کہہ دیا ہے کہ غالب کے مشورہ و اصلاح سے مجھے چنداں فائدہ نہیں ہوا لیکن میر کے مقلد ہونے کی بات کہاں تک درست ہے؟ سوز و گداز میر کی شاعری کا جوہر ہے۔ حالی کے نزدیک بھی دل گدازی شعر کی پہلی صفت ہے۔ غم کی یہی لے ان کے کلام میں سرائیت کئے ہوئے ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جسے وہ تقلید میر کہتے ہیں:

اے شعر دل فریب نہ ہو تو تو غم نہیں　　پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دل گداز تو

تو گویا یہ چوتھی صفت بھی یعنی ''گداز'' بھی ان کے طرز سخن کا جز بن گئی۔ پانچویں خصوصیت ''سادگی'' تھی جس میں سعدی شیرازی کا اثر بھی شامل تھا۔

حالی نے جب شاعری کا آغاز کیا تو غزل کی روایت ان کے سامنے تھی اور انھوں نے ان تمام خصوصیات کے ساتھ غزل گوئی کی دُنیا میں قدم رکھا۔ ''عشق'' غزل کا موضوع اور مزاج تھا حالی نے بھی یہی راستہ اختیار کیا۔ خود لکھتے ہیں کہ:

''ایک مدت تک یہ حال رہا کہ عاشقانہ شعر کے سوا کوئی کلام پسند نہ آتا تھا بلکہ جس شعر

میں یہ چاشنی نہ ہوتی تھی اس شعر کا اطلاق کرنے میں بھی مضائقہ ہوتا تھا۔ خود بھی یہ سودا اُچھلا آنکھیں بند کیں اور اسی شارع عام پر پڑلیے جس پر راہ گیروں کا تانتا بندھا ہوا تھا۔ قافلے کے ساتھ راہ کی ہمواری اور رہ گزر کی فضا چھوڑ کر دوسرا راستہ اختیار کرنے کا کبھی خیال بھی نہ آیا'' [۴۸]

حالی نے جب اپنا دیوان مرتب کیا تو انھوں نے وہ غزلیں جو اس رنگ سخن میں تھیں ان کی حرف ''ق'' یعنی قدیم کے لفظ سے نشان دہی کر دی۔ ان غزلوں کو ایک ساتھ پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ یہ عشقیہ شاعری ہوتے ہوئے بھی قدرے مختلف ہے۔ اس میں عشقیہ تجربوں کو سچائی اور واقعیت کے ساتھ مبالغہ سے بچ کر دل فریب انداز میں، گداز و سادگی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہی حالی کا رنگ سخن ہے جو دوسروں سے الگ و منفرد ہے۔ یہی رنگ، یہی حسن بیان ان کی ''جدید'' غزل میں بھی موجود ہے مگر فرق یہ ہے کہ یہاں موضوع بدل گیا ہے اور عشق کی جگہ فرد و معاشرہ کی اصلاح نے لے لی ہے۔ باقی محولہ بالا ساری خصوصیات ان کے ہاں موجود ہیں۔ حالی نے صرف غزل کا موضوع بدلا ہے۔ اس تقابلی مطالعہ کے لیے پہلے حالی کی قدیم غزلوں کے یہ چند شعر دیکھیے۔

هم روز وداع اس سے ہنس ہنس کے ہوئے رُخصت		رونا تھا بہت ہم کو روتے بھی تو کیا ہوتا

جو دل پہ گزرتی ہے کیا تجھ کو خبر ناصح		کچھ ہم سے سُنا ہوتا پھر تو نے کہا ہوتا

ملتے ہی اُن کے بھول گئیں کلفتیں تمام		گویا ہمارے سر پہ کبھی آسماں نہ تھا

رات اُن کو بات بات پہ سو سو دیے جواب		مجھ کو خود اپنی ذات سے ایسا گماں نہ تھا

حالی کو ہجر میں بھی جو دیکھا تو شاد ماں		تھا حوصلہ اُسی کا کہ اتنا صبور تھا

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں		اب ٹھہرتی ہے دیکھیے جا کر نظر کہاں

اک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیش عشق		رکھتی ہے آج لذتِ زخم جگر کہاں

خوشی میں بھی نہیں رہتا خوش آتا ایک حالت پر		کہاں تک جی نہ گھبرائے الٰہی درد و ہجراں میں

قیس ہو کوہ کن ہو یا حالی		عاشقی کچھ کسی کی ذات نہیں

بے قراری تھی سب اُمید ملاقات کے ساتھ		اب وہ اگلی سی درازی شب ہجراں میں نہیں

بہت جی خوش ہوا حالی سے مل کر		ابھی کچھ لوگ باقی ہیں جہاں میں

سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم		ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

یہاں اُردو غزل کی مختلف آوازیں ایک دوسرے میں گھل مل کر دکھائی نہ دینے کے باوجود سُنائی دے رہی ہیں۔ ان آوازوں میں مصحفی، مومن و غالب حتیٰ کہ سعدی شیرازی کا آہنگ بھی شامل ہے اور ساتھ ہی اُردو غزل کی روایت بھی رنگ بھر رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان میں روایت کی رچاوٹ بھی ہے اور اس رچاوٹ میں سادگی ہے، وہی سادگی جو گلستاں میں نظر آتی ہے۔ فراق نے لکھا ہے کہ ''حالی کا کلام بڑا بدن چور کلام

ہے، بہتوں کی نظر میں یہی حال سعدی کی ''گلستاں'' کا ہے۔ بچپن ہی میں وہ سامنے آتی ہے۔ لیکن اس کی جادو بھری سادگی، اس کی من موہ لینے والی بات کا پتہ ذرا آگے چل کر ملتا ہے۔[۴۹] شیفتہ کا اثر حالی کے رنگِ سخن پر نہیں بلکہ مزاجِ سخن پر پڑا تھا۔ اور مومن کا اثر ان کے مزاجِ سخن پر پڑا تھا، رنگِ سخن پر نہیں لیکن حالی کے لیے مومن کے ساتھ بہت دُور تک جانا ممکن نہیں تھا۔ حالی کا جھکاؤ تو سوز و گداز کی وجہ سے میر کی طرف تھا۔ سادگی ان کی قدیم و جدید دونوں قسم کی غزلوں میں یکساں طور پر ملتی ہے۔ اسی سادگی سے حالی اپنے شعری تجربے کو خالص رکھتے ہیں۔ اس کے بیان میں وہ مبالغہ سے شور پیدا نہیں کرتے۔ اپنی آواز کے لحن کو اونچا نہیں کرتے بلکہ دھیمے لہجے میں اپنے عشقیہ تجربے کو جوں کا توں بیان کر دیتے ہیں اور عشق کے حوالے سے ایسے نفسیاتی پہلو بیان کر دیتے ہیں جنھیں باشعور سچا عاشق ہی جان اور سمجھ سکتا ہے۔ یہی کام میر نے کیا تھا اور حالی اُنھیں سے استفادہ کرتے ہیں لیکن ان تمام اثرات کے باوجود حالی کی زبان کی سادگی حالی کے اپنے انداز کی ہے۔ اس سادگی میں آہستگی سے دل کو چیرنے والی کیفیت نہیں ہے جو میر کے ہاں محسوس ہوتی ہے۔ یہ ایک الگ سادگی ہے۔ فراق نے اس سادگی کے تعلق سے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ ''لوگوں نے حالی کی سادگی کو کبھی خشکی اور کبھی بے کیفی اور بے رنگی سمجھا۔ اس کا سبب یہ تھا کہ لوگ ادب و شعر کو یا تو گدگدی پیدا کرنے والی چیز سمجھتے تھے جس میں کچھ رنگ رلیاں ہوں یا پھر آسمانوں پر اُڑا لے جانے والی چیز سمجھتے رہے۔ معمولات سے آئے دن کی باتوں سے ادب کا باہم کوئی تعلق نہیں سمجھتے تھے۔ حالی کے اعتدال نے اُن کے وجدان میں واقعیت کے عنصر نے ان کی سلامت روی اور میانہ روی نے اور بقول مجنوں ان کے ماتھے پر بغیر بل ڈالے بات کہنے کے انداز نے مانوس باتوں کو مانوس الفاظ میں کہنے کی ادا نے ہمارے لیے حالی کو غیر مانوس بنا دیا تھا۔[۵۰]

حالی نے شروع ہی سے جو راستہ اختیار کیا تھا اور جس کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں، وہ ہمیشہ اس پر چلتے رہے اور اسی لیے واقعیت، مبالغہ سے احتراز، لطف بیان، سادگی، گداز شروع سے آخر تک ان کے ہاں قائم و برقرار رہتے ہیں اور حالی کی غزل کی انفرادیت کو جنم دیتے ہیں۔

حالی نے جب اپنی قوم کے زوال اور معاشرہ میں ''آدمی'' کی حالتِ زار کو دیکھ کر اپنی شاعری کو بدلا تو یہ ''تبدیلی'' اوپر سے اوڑھی ہوئی چادر یا تکیے کے غلاف کی طرح نہیں تھی بلکہ ان کے دل کی گہرائیوں سے آئی تھی۔ آپ حالی کی قدیم غزل کو دیکھیے اور اس کا مقابلہ ان کی جدید غزل سے کیجیے تو صرف ایک تبدیلی نمایاں طور پر محسوس ہوگی اور وہ یہ ہے کہ یہاں صرف موضوعِ شاعری بدلا ہے باقی رنگِ سخن اور طرز ادا جوں کا توں برقرار ہے۔ موضوع میں بھی عشق کو یا یادِ عشق کو پوری طرح ترک نہیں کیا ہے بلکہ خاصی تعداد میں عشقیہ اشعار اُن کی جدید غزلوں میں بھی مل جاتے ہیں فرق صرف یہ ہے کہ اب پہلے کی طرح عشق کا رنگ غالب نہیں رہا بلکہ دب گیا ہے۔ حالی کے ہاں یہ تبدیلی بھی شعوری تھی۔ اس بات کا خود حالی کو بھی پوری طرح احساس

تھا۔ اب عشق کے بارے میں ان کا رویہ یہ تھا کہ ''عشق کو محض ہوائے نفسانی اور خواہش حیوانی میں محدود نہ کر دیا جائے۔ غزل میں جو عشقیہ مضامین باندھے جائیں وہ ایسے جامع الفاظ میں ادا کیے جائیں جو دوستی اور محبت کی تمام انواع واقسام اور تمام جسمانی اور روحانی تعلقات پر حاوی ہوں۔[۵۱] اب حالی اپنی غزل کے بارے میں خود یہ کہتے سنائی دیتے ہیں کہ:

غزل میں وہ رنگت نہیں تیری حالی　　الاپیں نہ بس آپ دُھرپت زیادہ
ہو چکے حالی غزل خوانی کے دن　　راگنی بے وقت کی اب گائیں کیا

حالی اپنی شاعری سے اپنے معاشرے کے آدمی کو بدلنا چاہتے تھے۔ اُس آدمی کو جو قدیم روایات اور اقدار کا عادی و پرستار تھا جو موجود صورتِ حال اور زوال کا باعث تھیں:۔ یہ چند شعر پڑھیے:

فرشتے سے بہتر ہے انسان بننا　　مگر اس میں پڑتی ہے محنت زیادہ
جانور آدمی فرشتہ خدا　　آدمی کی ہیں سیکڑوں قسمیں

حالی نے شاعری میں جو کچھ کیا وہ مزاج کے اعتبار سے ایک اور یکساں ہے۔ یاد رہے کہ قدیم رنگ کی غزلوں کی تعداد ۳۰ ہے، جب کہ جدید رنگ کی غزلوں کی تعداد، دیوانِ حالی ۱۸۹۳ء کے ایڈیشن کے مطابق ۸۶ ہے اور ۱۸۹۳ء سے وفات ۱۹۱۴ء تک کُل غزلیں ۷ ہیں۔ جدید غزلوں میں سب سے پہلے حالی نے حملہ ''عشق'' پر کیا۔ وہ عشق کو قوم کی موجودہ حالتِ زار کا ذمہ دار سمجھتے تھے جو عیاشی بن کر تباہی کا باعث بن گیا تھا:

عشق اس وقت سے سر پر ترے منڈلاتا تھا　　گودیوں میں تجھے تھا جب کہ کھلایا جاتا

غزل کی روایت میں جیسا کہ ہم مطالعۂ ناسخ میں لکھ آئے ہیں ناسخ نے اپنی انفرادیت کی تلاش میں پہلی بار ''عشق'' کو شاعری سے یک سر خارج کر دیا تھا جس سے جذبہ بھی غزل سے نکل گیا تھا لیکن حُسن کو برقرار رکھا تھا۔ ناسخ نے عشق کو خارج کر کے دور از قیاس مضامین اور مبالغہ سے مملو مضمون آفرینی کی تھی اور وہاں سے مضمون کا رس نچوڑا تھا جہاں وہم و گمان میں بھی نہیں آسکتا تھا۔ یہ اس زوال پذیر تہذیب کا مزاج تھا جس کی ترجمانی ناسخ کی غزل نے کی تھی۔ حالی نے اپنی ''جدید غزل'' سے نہ صرف ''عشق کو بلکہ حسن کو بھی خارج کر دیا۔ حالی نے لکھا کہ ''جو لوگ عاشقانہ گوئی کے چٹخارے سے واقف ہیں، وہ جانتے ہیں کہ یہ خون جہاں منہ کو لگا پھر ذرا مشکل سے چھٹتا ہے مگر زمانے کی ضرورتوں نے یہ سبق پڑھایا کہ دل فریب مگر نکمی باتوں پر آفرین سننے سے دل شکن مگر کام کی باتوں پر نفرین سننی بہتر ہے اور حاکمِ وقت نے یہ حکم دیا کہ پروانہ و بلبل کی قسمت کو تو بہت رو چکے کہیں اپنے حال پر بھی دو آنسو بہانے ضرور ہیں۔[۵۲] عشق کے تعلق سے اب ان کا رویہ یہ ہو گیا تھا کہ ''عشق و عاشقی کی ترنگیں اقبال مندی کے زمانے میں زیبا تھیں۔ اب وہ وقت گیا عیش وعشرت کی رات گزر گئی اور صبح نمودار ہوئی۔ اب کانگڑے اور بہاگ کا وقت نہیں رہا، اب جوگیے کے الاپ کا وقت ہے۔[۵۳] اس کے ساتھ حالی کی غزلوں کے یہ دو شعر بھی پڑھتے چلیے:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا　جس گھر سے سر اُٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا
اے عشق دل کو رکھا دُنیا کا اور نہ دیں کا　گھر ہی بگاڑ ڈالا تو نے بنا بنایا

اب بدلے ہوئے حالی کا عشق کے بارے میں یہ رویہ ہو گیا تھا۔ انھوں نے عشق کی جگہ نئے نئے مفید موضوعات جدید غزل میں شامل کیے اور اس بات کو خاص طور پر پیش نظر رکھا کہ:

نصیحت بے اثر ہے گر نہ ہو درد　یہ گر ناصح کو بتلانا پڑے گا ۔

بدلے ہوئے حالی کی جدید غزل کے یہ چند شعر اور پڑھیے:

اُمت کو چھانٹ ڈالا کافر بنا بنا کر　اسلام ہے فقیہوں ممنوں بہت تمہارا
اُمید دیکھ کیجو ہم سے نہ تو کنارا　تیرا ہی رہ گیا ہے لے دے کے اک سہارا
حالی سے کام ہے یاں فعلوں سے اس کے کیا کام　اچھا ہے یا بُرا ہے پھر یار ہے ہمارا
گاہک کی قدر سے کچھ قیمت نہ پاؤ گے تم　اپنی نظر میں ہوگا گر وزن کم تمہارا
کھولی ہیں تم نے آنکھیں اے حادثو ہماری　احسان یہ نہ ہرگز بھولیں گے ہم تمہارا
افسوس کہ غفلت میں کٹا عہدِ جوانی　تھا آبِ بقا گھر میں مگر ہم نے نہ جانا
تقلیدِ قوم ہی پر گر ہے مدارِ تحسیں　تو ہم نے دوستوں کی تحسیں سے ہاتھ اُٹھایا
منہ نہ دیکھیں دوست پھر میرا اگر جانیں کہ میں　اُن سے کیا کہتا رہا اور آپ کیا کرتا رہا
عوام الناس کا ہو گا جنھیں منہ　انھیں خاصوں پہ منہ آنا پڑے گا
ہوئے تم نہ سیدھے جوانی میں حالی　مگر اب مری جان ہونا پڑے گا
او بار بھی دیکھو گے جہاں پاؤ گے اسلام　اسلام کا ادبار بھی اک نام ہے گویا
جس کو زخموں سے حوادث کے اچھوتا سمجھیں　نظر آتا نہیں ایک ایسا گھرانا ہرگز
رہ گئے ہیں کچھ کچھ آثار سلف　اور ابھی ہونا ہے شاید مبتذل
اب لگاؤ پود کچھ اپنی نئی　لا چکے پودے بہت اگلوں کے پھل
دیکھا نہیں ابھی کچھ قحط الرجال تم نے　اس سے بھی سخت آنی آگے گرانیاں ہیں
کھیتوں کو دے لو پانی اب بہہ رہی ہے گنگا　کچھ کر لو نوجوانو اُٹھتی جوانیاں ہیں
فضل و ہنر بڑوں کے گر تم میں ہوں تو جانیں　گر یہ نہیں تو بابا وہ سب کہانیاں ہیں
عقل کی بات کوئی ہم نے کہی ہے شاید　جتنی جتنے ہیں سب ہم سے حذر کرتے ہیں
گورو چکے ہیں دُکھڑا سو بار قوم کا ہم　پر تازگی وہی ہے اس قصہ کہن میں
سلف کی دیکھ رکھو راستی اور راست اخلاقی　کہ اُن کے دیکھنے والے ابھی کچھ لوگ ہیں باقی
جو کہیئے تو جھوٹی جو سُنیے تو سچی　خوشامد بھی ہم نے عجب چیز پائی

قیاس آپ پر سب کو کرتے ہو حالی	نہیں اب بھی اچھوں سے خالی خدائی
عقل پچھلی پر نہ کٹی حرص و آزانساں کی	لے نہ اب نام آدمیت کا اگر انسان ہے
چیونٹیوں میں اتحاد اور مکھیوں میں اتفاق	آدمی کا آدمی دشمن، خدا کی شان ہے
تم میں وہ سوز نہ تم میں ہے وہ ایماں باقی	رہ گیا کیا ہے اب اے گبرو مسلماں باقی
گرایا تُو رانیوں کو تو نے پچھاڑا مازندرانیوں کو تو نے	کہاں تلک اے شراب غفلت یہ تیری مردانگی رہے گی
مشکل ہے پاک ہونا اگر دل نہیں ہے پاک	زمزم میں غسل کیجئے کہ گنگا نہایئے
کبک و قمری میں ہے جھگڑا کہ چمن کس کا ہے	کل بتادے گی خزاں یہ کہ وطن کس کا ہے
یارانِ تیز گام نے محمل کو جالیا	ہم محو نالۂ جرسِ کارواں رہے

ان اشعار میں جو موضوعات حالی نے پیش کیے ہیں ان میں قوم و ملت کی صورت حال دُکھڑا امید، خوشامد، عمل، عوام، آثار سلف، جدید خیالات، قحط الرجال، عقل، اخلاق، علم، آدمیت، اتحاد و اتفاق، غفلت وغیرہ شامل ہیں۔ یہاں حُسنِ بیاں، ہیئت، صنفِ سخن، زبان اور اس کا استعمال وہی ہے جو اُردو غزل کی روایتی و عاشقانہ شاعری میں ملتا ہے اور جو خود حالی کے ہاں قدیم رنگِ غزل میں نمایاں ہے۔ حالی کے ہاں یہ تبدیلی شعوری ہے اور ان موضوعات کو وہ ''نئی پود'' اور ''نایاب مال'' جانتے ہیں:

تم تو حالی بھی طرز اپنا نباہے جاؤ	طرزِ شعر فصحا و بلغا اور سہی

یہ موضوعات حالی کی ''جدید غزل'' کے موضوعات ہیں لیکن عشق کے تجربات بھی گاہ گاہ ان کی جدید غزل میں راہ پاتے ہیں۔ ایک تو شاید اس وجہ سے کہ ان کی غزل میں روایتی غزل کے قارئین و سامعین بھی دلچسپی میں اور غزل پڑھتے یا سنتے ہوئے غزل کے نئے موضوعات بھی اُن کے کان میں پڑیں۔ دوسرے یہ بھی کہ عشق کا تجربہ بڑا ہمہ گیر اور آفاقی تجربہ ہے جس سے ہمیشہ صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا حالی کو بھی یوں محسوس ہوتا ہے کہ عشق کی ہُڑک سی اُٹھتی ہے:

خوابِ راحت میں وہ لذت تیرے اے پیری نہیں	جو جوانی میں مزا دیتی تھیں شب بے داریاں

حالی کی جدید غزل کے یہ چند اشعار بھی میرے ساتھ پڑھتے چلیے۔

عشق سنتے تھے جسے ہم وہ یہی ہے شاید	خود بہ خود دل میں ہے اک شخص سمایا جاتا
گو جوانی میں تھی کج رائی بہت	پر جوانی ہم کو یاد آئی بہت
وصل کے ہو ہو کے ساماں رہ گئے	مینھ نہ برسا اور گھٹا چھائی بہت
اس کے جاتے ہی کیا ہوگئی گھر کی صورت	نہ وہ دیوار کی صورت ہے نہ در کی صورت
ہے غم روزِ جدائی نہ نشاطِ شب وصل	ہوگئی اور ہی کچھ شام و سحر کی صورت
گھر ہے وحشت خیز اور بستی اُجاڑ	ہوگئی ایک اک گھڑی تجھ بن پہاڑ

جیتے جی موت کے منہ میں نہ جانا ہرگز — دوستو! دل نہ لگانا نہ لگانا ہرگز
وہ تو بھولے تھے ہمیں ہم بھی انھیں بھول گئے — ایسا بدلا ہے نہ بدلے گا زمانہ ہرگز
درد اور درد کی ہے سب کے دوا ایک ہی شخص — یاں ہے جلاد و مسیحا بہ خدا ایک ہی شخص
جی ڈھونڈتا ہے بزمِ طرب میں انھیں مگر — وہ آئے انجمن میں تو پھر انجمن کہاں
روکا بہت کل آپ کو حالی نے واں مگر — جاتا ہے محو شوق کا دیوانہ پن کہاں
پردے، بہت سے وصل میں بھی درمیاں رہے — شکوے وہ سب سُنا کیے اور مہرباں رہے

آپ نے دیکھا کہ یہاں بھی عشقیہ تجربے یا وہ بات جو عشق کے تعلق سے سو بار کہی جا چکی ہے، جب حالی اُسے بیان کرتے ہیں وہ بھی تازگی کے ساتھ دل کو لگتی ہے۔ یہ حالی کا حُسنِ بیان ہے جو اُن کی قدیم و جدید غزل میں یک ساں طور پر نظر آتا ہے۔

حالی کی غزل کی ایک اور خصوصیت ''مسلسل گوئی'' ہے۔ وہ جب کسی موضوع کو غزل میں بیان کرتے ہیں تو اس موضوع کے مختلف پہلوان کے سامنے رہتے ہیں، جنھیں وہ اپنی غزل میں لاتے ہیں، اور یہی تسلسل کا سبب بنتے ہیں۔ اس سے جدید غزل کے نفسِ مضمون میں وسعت پیدا ہو جاتی ہے اور غزل نظم گوئی سے قریب تر آ جاتی ہے۔ یہ کام بھی شعوری طور پر حالی نے اپنی غزل میں کیا ہے اور ''مقدمہ'' میں بھی اس پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''خیالات کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دینی چاہیے۔'' [۵۴] اپنی جدید غزل سے حالی غزل کا رنگ، اُس کا مزاج اور اس کے موضوعات بدل دیتے ہیں، اور نئی نسل کے شعراء کے لیے شاعری کو قومی، انسانی خدمت، سماج، اصلاح، دعوتِ عمل وغیرہ کے راستے پر ڈال دیتے ہیں۔ حالی کے دور میں اور ان کے بعد جتنی شاعری ہوئی اس کا سرچشمہ حالی کی شاعری ہے۔ اقبال کی شاعری کا ایک بنیادی ماخذ حالی کی شاعری ہے۔ آج جو غزل میں عصرِ حاضر کے اثرات، سماج و اجتماعیت، حیات و کائنات اور قومی و ملی مسائل آتے ہیں اس کا مخرج و منبع حالی کی غزل اور شاعری ہے۔

حالی کی جدید غزل کو دیکھیے تو یہاں آپ کو لکھنوی رنگِ سخن کا تکلف نہیں ملے گا بلکہ بیان میں ایسا حُسن ملے گا جو غزل کو اُس کے مخصوص و روایتی موضوع سے ہٹانے کے باوجود ایک طرف تو بالکل ویسا ہے جیسا اُن کی قدیم غزل میں ملتا ہے اور ساتھ ہی دل میں بھی اُتر جاتا ہے مثلاً جب ''ہرگز'' ردیفِ والی غزل میں یہ شعر آتے ہیں:

جتنے رمنے تھے ترے ہو گئے ویراں اے عشق — آ کے ویرانوں میں اب گھر نہ بسانا ہرگز
کوچ سب کر گئے دلّی سے ترے قدر شناس — قدریاں رہ کے اب اپنی نہ گنوانا ہرگز
تذکرہ دہلیِ مرحوم کا اے دوست نہ چھیڑ — نہ سُنا جائے گا ہم سے یہ فسانہ ہرگز
صحبتیں اگلی، مصور ہمیں یاد آئیں گی — کوئی دلچسپ مرقع نہ دکھانا ہرگز

جس کو زخموں سے حوادث کے اچھوتا سمجھیں
نظر آتا نہیں ایک ایسا گھرانا ہرگز

آخری دور میں بھی تجھ کو قسم ہے ساقی
بھر کے اک جام نہ پیاسوں کو پلانا ہرگز

بخت سوئے ہیں بہت جاگ کے اے دورِ زماں
نہ ابھی نیند کے ماتوں کو جگانا ہرگز

کبھی اے علم و ہنر گھر تھا تمہارا دلّی
ہم کو بھولے ہو تو گھر بھول نہ جانا ہرگز

شاعری مر چکی اب زندہ نہ ہوگی یارو
یاد کر کر کے اسے جی نہ کڑھانا ہرگز

غالبؔ و شیفتہؔ و نیرو آزردہ و ذوقؔ
اب دکھائے گا یہ شکلیں نہ زمانہ ہرگز

مومن و علوی و صہبائی و ممنون کے بعد
شعر کا نام نہ لے گا کوئی دانا ہرگز

داغ و مجروح کو سُن لو کہ پھر اس گلشن میں
نہ سُنے گا کوئی بلبل کا ترانہ ہرگز

رات آخر ہوئی اور بزم ہوئی زیروزبر
اب نہ دیکھو گے کبھی لطفِ شبانہ ہرگز

بزمِ ماتم تو نہیں بزمِ سخن ہے حالیؔ
یاں مناسب نہیں رو رو کے رُلانا ہرگز

یہ مسلسل غزل ہے اور غزل ہوتے ہوئے بھی غزل سے مختلف۔ اور اپنے دور کا دردانگیز مرثیہ بھی ہے۔ اسے پڑھ کر سارے دور کی ایک تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے اور ''جو تھا'' اور ''جو ہے'' کا فرق بھی سامنے آجاتا ہے۔ ساتھ ہی موضوع کے اعتبار سے غزل کے مزاج سے الگ ہونے کے باوجود شعر کی تاثیر اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔ حالیؔ نہ صرف خود غم زدہ ہیں بلکہ تاثیر شعر کے باعث شعر پڑھنے یا سُننے والوں کو بھی غم زدہ کر دیتے ہیں اور مقطع میں معذرت کا اظہار کرنے لگتے ہیں۔ اس معذرت میں بھی اثر و تاثیر کا پہلو موجود ہے۔ اسی طرح جب سرگرانیاں ہیں، کہانیاں ہیں وغیرہ کی زمین میں مسلسل غزل کے یہ شعر آتے ہیں:

دیکھا نہیں ابھی کچھ قحط الرجال تم نے
اس سے بھی سخت آنی آگے گرانیاں ہیں

کھیتوں کو دے لو پانی اب بہہ رہی ہے گنگا
کچھ کرلو نوجوانو اُٹھتی جوانیاں ہیں

فضل و ہنر بڑوں کے گر تم میں ہوں تو جانیں
گر یہ نہیں تو بابا وہ سب کہانیاں ہیں

تو یہ اشعار غزل کے روایتی عشقیہ موضوع سے تعلق نہ رکھنے کے باوجود غزل کے نئے مزاج و رنگ کو ہمارے لیے قابلِ قبول بنا دیتے ہیں۔ یہاں درد، گداز، جوش، سادگی و بے تکلفی سے حالیؔ اسے بیان کرتے ہیں تو یہ اشعار بھی نہایت پُر اثر ہو جاتے ہیں۔ غور کیجئے کہ غزل کے موضوعات بدل کر بنیادی طور پر حالیؔ ایک پرانی صنفِ سخن میں انقلابِ عظیم برپا کر کے نہ صرف نئے راستے کھول رہے ہیں بلکہ نئے موضوعات کو ''نئی غزل'' کے مزاج میں جذب کر کے اسے کامیابی سے ہم کنار بھی کر رہے ہیں۔ وہ وعظ دے رہے ہیں۔ نصیحت کر رہے ہیں، عمل کی طرف راغب کر رہے ہیں لیکن اس میں ان کا اخلاص اور تڑپ اور گدازِ دل سے پیدا ہونے والا درد شامل ہو کر اثر و تاثیر کو گہرا کر رہا ہے۔ یہ حالیؔ کی نئی غزل کی بنیادی خصوصیت ہے۔

نصیحت بے اثر ہے گر نہ ہو درد
یہ گر ناصح کو بتلانا پڑے گا

اس گُر پر خود عمل کر کے حالی نے اپنی غزل کو نئی نسلوں کے لیے نمونہ بنا دیا۔ اسی لیے وہ غزل کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اور مقدمہ شعر و شاعری میں اس پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''جو صنف قوم میں اس قدر دائر و سائر اور مرغوبِ خاص و عام ہو، اس کا اثر قومی مذاق اور قومی اخلاق پر جس قدر ہو تھوڑا ہے۔ اسی لیے ہمارے نزدیک شعرا کو سب سے پہلے غزل کی اصلاح کی طرف متوجہ ہونا چاہیے۔[۵۵] حالی کے نزدیک بے وقت کی راگنی وہ غزل تھی۔ جو پرانے اور بے وقت کے راگ الاپ رہی تھی۔ سخن میں سلف کی پیروی وہ اس لیے کرنا نہیں چاہتے تھے کہ ایسے میں اُنھیں ڈر تھا کہ وہی باتیں دہرائی جائیں گی جو کہی جا چکی ہیں اور آج بے وقت کی راگنی ہیں۔ دوسرے بدلے ہوئے سماجی، سیاسی و تہذیبی منظر میں غزل کی یہ روایت اپنی معنویت کھو چکی تھی اور اسی لیے حالی اپنی جدید غزل کو وقت کی راگنی سمجھتے ہیں۔ حالی کی جدید شاعری میں گہرا سماجی شعور موجود ہے جو ''ادب'' سے زندگی کے رشتے کو گہرا و مضبوط بنا کر خود اُردو غزل کو نئی وسعتوں سے ہم کنار کر رہا ہے۔ یہ وہ دشوار کام تھا جو حالی نے کیا تھا اور یہی غزل حالی کی انفرادیت ہے۔

حالی کی غزل میں اس لیے تنوع اور تلوّن ملتا ہے۔ وہ تکرار و اعادہ کو ناپسند کرتے ہیں، اور غزل میں ایک ہی موضوع سے پیدا ہونے والی یک سانیت کو انگریزی مٹھائی کا ڈبہ کہتے ہیں ''جس میں مٹھائیوں کی شکلیں تو مختلف ہیں لیکن مزا سب کا ایک ہے۔[۵۶] حالی کی غزل نے اس یکسانیت و تکرار کو چھوڑ کر اُردو غزل کو ایک نئی شکل دی۔ اقبال کی شاعری اسی نئی روایتِ غزل کا اوجِ کمال ہے۔ حسرت موہانی کی غزل بھی، حالی کی غزل سے مستفیض ہوئی ہے۔ آج کی اُردو غزل بھی حالی کی رکھی ہوئی بنیاد پر قائم شاعری کی عمارت پر کھڑی ہے۔ حالی کو اس بات کا یقین تھا کہ اگر آج کوئی اُن کی بات نہیں سُنتا تو نہ سُنے اور اُن پر لاکھ اعتراض کرتا ہے تو کرے، آنے والی نسلیں اُن کی صدا کو سُنیں گی۔ ''مقدمہ'' میں حالی نے لکھا ہے کہ ''پس کوئی شخص جب تک زمانہ کی قدر دانی سے بالکل دست بردار ہو کر...... ایک اُمیدِ موہوم پر آئندہ نسلوں کی ضیافتِ طبع کا منصوبہ نہ باندھے، اس کوچے میں ہرگز قدم نہیں رکھ سکتا۔[۵۷]

سُنیں گے نہ حالی کی کب تک صدا　　　　یہی ایک دن کام کر جائے گی

مجنوں گورکھ پوری حالی کی جدید غزل میں وہ چیز تلاش کر رہے ہیں جو اُنھیں قدیم عشقیہ غزل میں ملتی ہے۔ اور جب یہ انھیں نہیں ملتی تو اس پر افسوس کرتے ہوئے انھیں ''سرسید کا تابع مہمل'' قومی بھاٹ اور واعظ شاعر کہہ دیتے ہیں[۵۸] محمد حسن عسکری علمِ نفسیات کی رُو سے حالی کی شخصیت کی جراحی کرتے ہوئے شکایت کرتے ہیں کہ حالی ''درد سے ڈر کے لوگوں کو یہ سبق پڑھانے لگے کہ شاعری میں سماجی افادیت ہونی چاہیے۔ دراصل حالی نے اپنے آپ کو اپنی طبیعت کے متضاد عناصر کو مردانہ وار سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی۔ اُن کے اندر ایسی نسائیت تھی جو افسردگی تو سہار سکتی ہے مگر درد کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ عمل کا پیغام دینے کے باوجود وہ اندرونی عمل اور اپنے اوپر عمل کی طاقت نہیں رکھتے تھے، اسی لیے انھوں نے (انسانی زندگی سے نہیں) دُنیاداری سے

مفاہمت کرلی اور قافلے کے ساتھ حرم کو چل دیے اور اپنی شاعری پیرِ مغاں کے پاس چھوڑ گئے۔[۵۹] حالؔی نے یہ کام پہلے سے سوچے سمجھے منصوبے کے ساتھ کیا تھا۔ایسے میں یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے عشقیہ شاعری نہیں کی، لیکن پھر یہ دیکھنا چاہیے کہ انھوں نے جو کچھ کیا وہ کیا تھا، کیسا تھا۔حالؔی کی جدید غزل میں بھی عشقیہ شاعری کے نمونے موجود ہیں لیکن یہاں ''عشق'' بدل کر قوم کا درد بن جاتا ہے۔اس میں اخلاص ہے، سچائی ہے۔انیسویں صدی کو سامنے رکھیے جب پوری قوم مٹ رہی تھی، اس کے نام ونشان تک مٹ رہے تھے۔زندگی وبقا کی صورت میں، سرسید کی طرح، حالؔی کے دلِ دردمند کے پاس اس کے علاوہ کوئی راستہ نہیں تھا۔اگر حالؔی یہ کام نہ کرتے تو اقبال کی شاعری بھی وہ صورت اختیار نہ کرتی جو اُس نے کی اور جس سے ہم اقبال کو پہچانتے ہیں۔واضح رہے کہ حالؔی نے صنفِ غزل کو ترک نہیں کیا۔زبان وبیان کی روایت کو نہیں چھوڑا بلکہ قدیم غزل کے حُسنِ بیان کے ساتھ جدید غزل کو بھی اسی روایت سے سنوارا۔انھوں نے غزل کے موضوعات بدل کر غزل کو نئی وسعت دی۔حُسنِ بیان کے لحاظ سے حالؔی کی قدیم وجدید غزل میں کوئی فرق نہیں ہے۔اور قدیم وجدید غزل اور قومی شاعری کا حالؔی ایک ہے۔فراق گورکھ پوری نے لکھا ہے کہ ''حالؔی کی قوتیں تنگنائے غزل تک محدود رہ ہی نہیں سکتی تھیں۔وہ لطیف ترین عشقیہ شاعری کی صلاحیت کے ساتھ ساتھ وطن وملت کی شاعری کی صلاحیت لے کر پیدا ہوئے تھے۔یہ بالکل مضحکہ خیز بات ہے کہ حالؔی سے غزل فطرت نے کہلوائیں اور نظمیں سرسید نے۔حالؔی ایک ہے اور اس کی سب تصنیفیں بھی ایک ہی کتاب ہیں۔[۶۰] فراق نے لکھا ہے کہ ''حالی کی شخصیت اور حالؔی کی نظم ونثر سب کا عطر اور ست حالی کی غزلوں میں ہمیں ملے گا۔حالؔی کا کلام بہت ہموار ہے۔اس کے خشک سے خشک شعر میں کچھ نہ کچھ ہوتا ہے۔مجہولیت زدہ اُردو غزل کو عملیت کی طرف لے جانے کی کوشش قابلِ توجہ ہے۔[۶۱]

بہ حیثیتِ مجموعی حالؔی کی غزل میں ایک ایسا توازن ملتا ہے جو عام طور پر ان کے ہم عصروں میں نہیں ہے۔اُن کے اصلاح پسند مزاج نے ہوس والے عشق اور معاملہ بندی کو ایک طرف اور بلند پروازی یا ضرورت سے زیادہ رنگینی کو دوسری طرف ترک کر دیا تھا۔دلِ دردمند نے انھیں میرؔ کی طرف رجوع کیا۔غالبؔ کے اثر سے اُن کے ہاں حُسنِ تخیل، ندرتِ فکر اور شوخی آئی۔سعدی شیرازی ؒنے سادہ بیانی کی ترغیب دی اور شیفتہؔ سے انھوں نے سیدھی سچی باتوں کو حسنِ بیان سے دل فریب بنانے کا سلیقہ سیکھا۔سادگی، اصلیت اور جوش، جن کو آگے چل کر، حالؔی نے اس قدر اہمیت دی اور ''مقدمہ'' میں اس پر مفصل بحث کی، حالؔی کی فطرت کا حصہ تھے۔حالؔی کا جوش دہکتا ہوا لوہا نہیں ہے بلکہ وہ لوہا ہے جسے ٹھنڈے پانی میں بجھا کر وہ کام میں لاتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ اُن کے ہاں شاعرانہ تعلّی نہیں ہے بلکہ عجز وانکسار سے اپنی نارسائی کا ذکر کرتے ہیں مگر جو بات وہ کہتے ہیں اس میں جان ہوتی ہے۔اگر غزل کو غنائی جوش کو ادا کرنے والی صنف سمجھا جائے تو وہ حالؔی کے ہاں نظر نہیں آئے گا۔ان کے ہاں ایک ایسی متانت، ایک ایسی گہری سنجیدگی اور توازن ہے جو ''داخلی'' شاعری سے

زیادہ خارجی شاعری کے لیے موزوں ہے۔ حالی جذبات میں اس طرح گم نہیں ہو سکتے جیسے میر، غالب اور حافظ وغیرہ۔ حالی کی غزل پر سعدی کی غزل گوئی سے زیادہ اُن کی ''گلستاں'' ''بوستان'' کا اثر نمایاں ہے۔

ایک قابلِ توجہ بات یہ بھی ہے کہ قافیوں کی موزونیت پر اُن کو کمال حاصل ہے۔ سادہ طرز میں بھی ان کے ہاں ایک پختگی ہے اور ہر شعر میں کوئی نہ کوئی بات ایسی ضرور کہی گئی ہے کہ بقول حالی محفل بل جائے۔ اُن کے ہاں ترنم کی بھی کمی ہے مگر کوئی شعر برجستگی و روانی سے خالی نہیں ہے۔ اس میں وہ گاڑھا مزا نہیں ہے جو اعلیٰ ترین غزل گویوں کے ہاں ملتا ہے مگر ساتھ ہی کوئی شعر ایسا نہیں ہے جسے مزے سے خالی کہا جائے۔ یہ ایک ایسے شخص کا کلام ہے جو ہر طرح چوکس ہے اور جس کے ہاں حُسن بھی اور دوسرے لوازمات سے ہم کنار ہو کر اپنی جگہ رکھتا ہے۔ جس سے حالی کے پُرسکون اور متوازن مزاج کی آئینہ داری ہوتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد اُن کی غزل گوئی میں ایک انقلاب ضرور آیا اور انھوں نے غزل سے گوناگوں کام لینے شروع کیے۔ غالب کی غزلوں میں اکثر ایسے اشعار آتے ہیں، جو غزل کے مخصوص مزاج سے الگ ہوتے ہیں۔ مگر حالی نے تو عشق و عاشقی کے اشارات و کنایات تک کو الگ کر کے ''غزل'' کو ایک نئے قسم کی ''نظم'' بنا دیا ہے جس کی مثال وہ مسلسل غزلیں ہیں جو دیوانِ حالی میں دیکھی جا سکتی ہیں۔

''مقدمہ شعر و شاعری'' میں حالی نے ''اخلاقی غزل'' کا ایک تصور پیش کیا ہے۔ یہ غزل کے لیے ایک الگ قسم کا تصور ہے جس پر حالی نے عمل کیا۔ اخلاق کو غزل میں دیکھ کر عشق پسند قاری ان کی غزل کو پھیکی سیٹھی کہتا ہے مگر غور کیجیے تو یہاں حالی نیا ادراک پیدا کرتے اور نیا راگ جگاتے ہیں جیسا کہ اس غزل میں، جس کا مطلع یہ ہے، نمایاں ہے:

یاروں کو تجھ سے حالی اب سرگرانیاں ہیں   نیندیں اُچاٹ دیتی تیری کہانیاں ہیں

میر کی طرح حالی کے ہاں بھی غم کی لہر موجود ہے جو اُن کی غزل کے جذباتی اثر کو قائم رکھتی ہے۔ حالاں کہ یہ غمِ جاناں نہیں بلکہ غمِ دوراں ہے۔ یہ قوم کا غم ہے، یہی غم انھیں ''اصلاح'' کی طرف لے جاتا ہے۔ اور اگر ہم اس کی ماہیت کو سمجھ لیں تو پھر حالی کی غزل میں ایک خاص لطف محسوس ہونے لگتا ہے۔ ان کی نصیحت بھی اس لیے پُراثر ہو جاتی ہے کہ اس میں بھی دردِ غم موجود ہے اس طرح ان کی غزل ناصحانہ ہونے کے باوجود غزل رہتی ہے۔ اور یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ حالی کی غزل میں وہ چیز تلاش کرنا جسے انھوں نے شعوری طور پر ترک کیا تھا اور یہ خواہش کرنا کہ کاش وہ ویسا ہی کرتے جیسا اپنی قدیم غزل میں کیا تھا، ایک ایسی خواہش ہے جو چھوٹا بچہ ''چندا ماموں لا دو'' کی صورت میں کرتا ہے۔ حالی کو ان کے اپنے دور میں رکھ کر ان کے اپنے انداز سے دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ انھوں نے جدید اُردو غزل اور اپنی شاعری سے شعر و ادب کو کیا دیا ہے۔ یہ مختلف قسم کی شاعری ہے اور ساتھ ہی پوری طرح شاعری بھی ہے۔ فراق نے لکھا ہے کہ ''حالی کا کلام بہت ہموار ہے۔ اس کے خشک سے خشک شعر میں کچھ نہ کچھ ہوتا ہے۔ مجہولیت زدہ اُردو غزل کو عملیت کی طرف لے جانے کی کوشش

قابلِ توجہ ہے۔[۶۲] حالؔی نے اپنی غزل، اپنے مسدس اور دوسری قومی نظموں سے اُردو شاعری کی روایت کو بدل کر اُسے جدید دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ کر دیا اور روایت کو بھی ایک نئی صورت دے دی۔ یہ کام اس طور پر حالؔی کے معاصرین میں سے کسی نے بھی نہیں کیا۔

غزل گوئی سے ہٹ کر جو پہلی ''نظم'' حالی نے لکھی وہ مرثیہ غالبؔ (۱۲۸۵ھ/۱۸۶۹ء) ہے۔ جو ترکیب بند کی ہیئت میں لکھا گیا ہے۔ یہ ایک منفرد مرثیہ ہے جس میں ایک شخصیت کے کردار کو نمایاں کر کے عقیدت کے ساتھ اُس کے کلام پر بھی معنی خیز تنقید پیش کی گئی ہے۔ اس مرثیے میں نہ مبالغہ ہے اور نہ اصلیت سے ہٹ کر کوئی بات کہی گئی ہے۔ غالب کی شخصیت کی وہ تصویر جو حالؔی نے اس مرثیے میں پیش کی ہے، وہ آج کے قاری کے لیے بھی جو غالب کو اُن کے خطوط، اُن کی شاعری اور ''یادگارِ غالبؔ'' کے ذریعے جانتا ہے، پوری طرح حقیقی ہے۔ اس مرثیے میں بھی جہاں مبالغہ آمیز مدح اور زمین آسمان کے قلابے ملانے کی پوری آزادی تھی، حالؔی اپنے مخصوص تصورِ شاعری کو برقرار رکھتے ہیں۔ پہلے بند میں بے ثباتی دہر کا نقشہ کھینچتے ہیں، دوسرے بند میں دُنیا کی کج ادائی اور زمانے کی بے وفائی کا پُر اثر انداز میں بیان کر کے بیت میں اطلاع دیتے ہیں کہ:

رشکِ عرفی و فخرِ طالب مرد	اسد اللہ خانِ غالبؔ مُرد

اور تیسرے بند میں غالبؔ کی شخصیت اور سیرت پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتے ہیں۔

بلبل، ہند مر گیا ہیہات	جس کی تھی بات بات میں اک بات
نکتہ داں، نکتہ سنج، نکتہ شناس	پاک دل، پاک ذات، پاک صفات
شیخ اور بذلہ سنج شوخ مزاج	رند اور مرجع کرام وثقات
لاکھ مضموں اور اس کا ایک ٹھٹھول	سو تکلف اور اس کی سیدھی بات
ہوگیا نقش دل پہ جو لکھا	قلم اس کا تھا اور اس کی دوات
تھیں تو دلّی میں اس کی باتیں تھیں	لے چلیں اب وطن کو کیا سوغات
اُس کے مرنے سے مرگئی دلّی	خواجہ نوشہ تھا اور شہر برات
ہاں اگر بزم تھی تو اُس کی بزم	ہاں اگر ذات تھی تو اُس کی ذات
ایک روشن دماغ تھا نہ رہا	شہر میں اک چراغ تھا نہ رہا

کیا ان صفات کو جو حالؔی نے یہاں بیان کی ہیں، کوئی مبالغہ کہہ سکتا ہے۔ پھر اگلے بند میں شعروادب میں غالب کی حیثیت کو موضوعِ مرثیہ بنا کر تصویر میں رنگ بھرے گئے ہیں۔ اگلے بند میں حالؔی بتاتے ہیں کہ غالبؔ کی وفات سے خود شہر اور اس کے لوگوں پر کیا گزری ع شہر میں جو ہے سوگوار ہے آج۔ پھر ایک بند میں غالب کی نظم ونثر میں معنی کی انفرادیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ پھر بتاتے ہیں کہ زمانے نے اس کے ساتھ کیا سلوک کیا اور پھر مدح پر آتے ہیں اور یہاں قاری، اُن کی صفات کو دیکھتے ہوئے، جو مرثیے میں پہلے بیان کی جا چکی ہیں، اس

مدح کو حقیقی مدح کے طور پر قبول کر لیتا ہے اور اس ہستی کی عظمت کا سکہ دل پر بیٹھ جاتا ہے۔ آخری بند میں غالب کی مخصوص صفات کو سوال کے انداز میں پوچھ کر اس کی اہمیت کو اور اُجاگر کر دیتے ہیں۔

خیال اور نظر کی جدت کے ساتھ طرز کی سادگی اور چھوٹی بحر کا پُر زور استعمال اس مرثیے کو شاہکار کا درجہ دیتا اور اُردو شاعری میں ایک نئے فن کا اعلان کرتا ہے۔ حالی نے اپنے بڑے بھائی خواجہ امداد حسین، حکیم محمود خاں دہلوی، ملکہ معظمہ وکٹوریا اور محسن الملک وغیرہ کے مرثیے بھی لکھے ہیں مگر مرثیۂ غالب کو کوئی بھی نہیں پہنچتا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ غالب کی عظیم ہستی کو حالی جانتے تھے اور دوسرے لوگ اُن کے مقابل نہیں ہو سکتے تھے۔ غالب کی وفات سے جو ٹھیس حالی کو لگی وہ قومی وملی نقطۂ نظر سے بھی بڑا نقصان تھا۔ بڑے بھائی کا مرثیہ بھی دل دوز ہے لیکن دونوں شخصیات کا فرق واضح ہے۔

الطاف حسین حالی کی نثر:

الطاف حسین حالی کے دوسرے اہم اور بڑے معاصرین محمد حسین آزاد، مولانا شبلی نعمانی اور ڈپٹی نذیر احمد شاعر بھی تھے اور نثر نگار بھی لیکن ان تینوں میں سے کسی ایک کی بھی نثر اور نظم یکساں اہمیت نہیں رکھتی۔ اگر آزاد، شبلی اور نذیر احمد کی شاعری کو نظر انداز کر دیا جائے تو تاریخ ادب میں کوئی ضروری فرق نہیں آئے گا مگر آپ حالی کے تعلق سے یہ نہیں کر سکتے۔ اُن کی نظم اور نثر دونوں میں سے کسی کو نہیں چھوڑ سکتے۔ حالی کے ہاں دونوں یکساں طور پر اہمیت رکھتی ہیں۔ مولانا الطاف حسین حالی کی شاعری کا ہم پچھلے صفحات میں مطالعہ کر چکے، اب ان کی ''نثر'' کا مطالعہ ان صفحات میں کریں گے۔

''حالی نے نثر میں کئی کتابیں لکھیں لیکن ان میں چار تصانیف یعنی ''حیاتِ سعدی''''یادگارِ غالب''''مقدمہ شعر و شاعری'' اور ''حیاتِ جاوید'' خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ ایک پانچویں کتاب جو حالی نے ان چاروں سے پہلے لکھی، اس لیے اہمیت رکھتی ہے کہ اس میں گہرا اصلاحی مقصد پوشیدہ ہے جس سے اس دور (انیسویں صدی) کی معاشرت و کلچر کی ٹوہ لگائی جا سکتی ہے اور اس صورتِ حال کی بھی جس میں مسلمان خاندانوں کے عورت مرد اُلجھے ہوئے تھے۔

''مجالس النساء'' (۱۸۷۴ء) حالی کی پہلی اصلاحی تصنیف ہے جو قصے کے انداز اور مکالموں کے پیرائے میں لکھی گئی ہے۔ عورتوں کی زندگی کی اصلاح اور ان کی تعلیم و تربیت اس کتاب کا موضوع ہے۔ یہ کتاب اودھ اور پنجاب کے مدارس نسواں میں مدت تک جاری رہی۔ [۶۳] حالی نے دعویٰ کیا ہے کہ ابھی تک اس قسم کا مضمون دیکھنے میں نہیں آیا، ورنہ اس طرح کی کوئی کتاب پر نظر پڑی۔ کیا تعجب ہے کہ منظور نظر ہو جائے۔ [۶۴] حالی کی یہ بات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ اس سے پہلے ڈپٹی نذیر احمد کی ''مراۃ العروس'' (۱۸۶۹ء) اور ''بنات النعش'' (۱۸۷۲ء) شائع ہو چکی تھیں اور تعلیم النساء کے فروغ کے لیے

انگریزی حکومت کی سرپرستی میں، مسلسل کتابیں لکھی جارہی تھیں۔ جن میں عنایت حسین دہلوی کی ''مفید خلائق'' (۱۸۶۹ء) شاد عظیم آبادی کی 'صورت الخیال' مرزا عباس حسین ہوش کی فسانہ طاہرہ، مولوی عبدالحامد دہلوی کی ''مفید النساء'' (۱۸۷۲ء) کے نام لیے جاسکتے ہیں۔[۶۵] ان سب کا موضوع گھریلو زندگی اور عورت کی صورتِ حال اور اس کی اصلاحِ احوال ہے۔

''مجالس النساء'' کی کہانی بے ربط ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ حالی قصہ بنانے کی تو کوشش کرتے ہیں لیکن قصہ ہر جگہ اصلاح میں گم ہو جاتا ہے۔ ''مجالس النساء'' کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں بتایا گیا ہے کہ خواجہ فضیل کی بیٹی زبیدہ کی تربیت کیسی اور کیسے ہوئی۔ دوسرے حصے میں بتایا گیا ہے کہ زبیدہ نے اپنے بیٹے سید عباس کی تربیت کس طرح کی۔ لڑکے اور لڑکی کی مثالی تربیت کا بیان ہی حالی کی اس تصنیف کا مقصد ہے۔ حالی بچوں کی تعلیم و تربیت سے ابتدا کرتے ہیں اور اس میں ماں کی ذمہ داریوں کا ذکر کر کے کہتے ہیں کہ ماں کو بچوں کی تربیت اس طرح کرنی چاہیے کہ زندگی کا کوئی پہلو تشنہ نہ رہ جائے۔ اس ذمہ داری کو پورا کرنے کے لیے ماں کا تعلیم یافتہ ہونا ضروری ہے۔ اسی کے ساتھ بچے کا ماحول بھی اچھا ہونا چاہیے، اور اس کے لیے اناؤں اور کھلائیوں کا اچھا ہونا بھی ضروری ہے۔ حالی کا زاویہ نظر یہ ہے کہ بچے کی تربیت اس طور پر کی جائے کہ وہ ایسے اعلیٰ اخلاق کا نمونہ بن جائے جس میں دین اور دُنیا کا امتزاج ہو۔ حالی یہ بھی بتاتے ہیں کہ بچوں کے ساتھ سختی نہیں کرنی چاہیے۔ یہ بات قطعی غلط ہے کہ لڑکیوں کی پیدائش پر رنج کا اور لڑکوں کی پیدائش پر خوشی کا اظہار کیا جائے۔ اصل صورتِ حال اس طرح دکھاتے ہیں کہ:

> ''دُنیا نے ان کے ساتھ یہ سلوک کیا کہ جس دن پیدا ہوئیں سارا کنبہ یا تو بیٹے کی اُمید پر خوشیاں منا رہا تھا یا بیٹی کا نام سنتے ہی ایک ایک کے مُنھ پر اُداسی چھا گئی۔ ماں باپ ہیں تو اُداس ہیں۔ بھائی بہن ہیں تو اُداس ہیں۔ خالہ پھپھی، نانی دادی، اپنا بے گانہ آیا گیا جو سُنتا ہے ٹھنڈی سانس بھر کر رہ جاتا ہے۔ یوں ظاہر میں کوئی خوشی کی صورت بنالے تو کچھ کہی نہیں جاتی، پر خوشی سی چیز سو سو کوس نہیں۔'' [۶۶]

اسی طرح نکاح کے سلسلے میں بھی لڑکی سے پوچھنے اور اس کی رائے لینے کے بھی حالی قائل ہیں ''مجالس النساء'' میں حالی نے اس دور کی معاشرت اس طرح پیش کی ہے کہ ایک واضح تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے مثلاً یہ بتانے کے لیے کہ کس طرح بے بنیاد و لغو باتوں نے اس معاشرے میں مُسلّمات کی حیثیت اختیار کر لی تھی ۔حالی ان توہمات و عقائد کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ''ایک نیا مذہب سارے جہاں سے نرالا، ساری خدائی سے انوکھا نہ جس کا قرآن میں پتہ نہ جس کا حدیث میں ذکر وہ البتہ سیکھ جاؤ گی۔ میں نے کہا اماں جان! کیا عورتوں کا مذہب دُور پار سب سے جدا ہے۔ بیٹا کیا تم نے ان کے مسئلے نہیں سُنے۔ ایک بات ہو تو کہوں

انھوں نے تو ہزاروں خرافات جوڑ رکھے ہیں۔ قینچی نہ بجاؤ، دیپنا نہ بجاؤ، چاکو سے ناخن نہ لو، ٹھلیا پر ہاتھ دھر کر پانی نہ پیو، یہ سب باتیں نحوست کی نشانی ہیں۔ ننگے سر پانی پیو تو سر پر ہاتھ رکھ لو، چوکھٹ پر ہاتھ رکھ کر کھڑے نہ ہو اور بھولے سے رکھ دیا تو دونوں ہاتھوں کو چوم لو۔ دو آدمیوں کے بیچ میں سے آگ نہ نکالو نہیں تو اُن میں لڑائی ہو جائے گی۔ چھلنی سر پر نہ رکھ نہیں تو گنج ہو جائے گا۔ ترازو کھڑے ہو کر نہ تولو نہیں تو برکت جاتی رہے گی۔ کھانا کھا کر انگڑائی نہ لو نہیں تو کھایا پیا سب کتے کے پیٹ میں چلا جائے گا۔ جھاڑو کو بدن سے نہ لگنے دو نہیں تو کھانے کا ہوکا ہو جائے گا۔ ٹھکرایا ہوا یا لانگا ہوا پانی نہ پیو، جس پلنگ پر بچہ سوتا ہو اُسے پٹیاں پکڑ کر نہ اُٹھاؤ اور جو اُٹھا لیا تو دونوں طرف سے ہاتھ ملا کر چوم لو۔ جس پانی کو تین ہاتھ لگ جائیں اُسے پھینک دو یا چوتھا ہاتھ لگا لو۔ کہیں بیٹھ کر پاؤں نہ ہلاؤ، رزق ہلتا ہے، چراغ کو پھونک مار کر نہ بجھاؤ، منھ میں سے بدبو آنے لگے گی، بچوں کو دودھ دہی چاول کھلاؤ، تو راکھ چٹا دو نہیں تو نظر ہو جائے گی بدن میں کپڑا سینے سے نیستی آتی ہے۔ گھر میں سبھ کا کانٹا رکھنے سے لڑائی ہوتی ہے۔ جس پر مرت بیانی کا آنچل پڑ جائے اس کا بچہ بیمار ہو جائے گا نہیں تو آنچل کا کونا کتر کر جلا دو۔ کسی کے ہاں مہمان جاؤ تو تیسرے دن نہ آؤ۔ بدھ کے دن کسی کے ہاں نہ جاؤ، دلہن کا جوڑا سیو تو سات سہاگنوں کا ہاتھ لگوا لو۔ صبح کو کوا بولے تو جانو کوئی عزیز پردیس سے آنے والا ہے۔ صبح اُٹھتے ہی حکیم کا نام لو تو چیرے والا اور دھوبن کا نام لو تو اُجلی کہو، چاند کو اوپر والا، سانپ کو رسی، ہیضہ کو تھتکارا، رات کو کتے بھونکیں تو جانو شیطان دکھائی دیتا ہے۔ تو اچو لہے سے اُتر کر ہنسے تو جانو کچھ خوشی ہونے والی ہے، اُٹھتے ہی کوئی چھینک دے تو بیٹھ جاؤ، اُلٹی چارپائی کھڑی نہ کرو نحوست کی نشانی ہے۔ کپڑا سیو تو زمین کو چُوم لو، پانی میں منھ نہ دیکھو، دوا پیو تو کٹورا اُلٹ دو، پاؤں پر پاؤں نہ دھرو نحوست آتی ہے، جوتی پر جوتی چڑھ جائے تو جانو کہیں سفر کرنا ہے، کھانا کسی کے اوپر سے نہ دو نہیں تو صدقہ ہو جائے گا، کسی پر سے لانگ کے نہ جاؤ نہیں تو سر دُکھے گا، ناک کھجلائے تو باہر سے آئے ہوئے مرد کی جوتی لے کر سات بار چھوا لو نہیں تو بیمار ہو جاؤ گے، ٹھلیا نہ بجاؤ نحوست آتی ہے، جس نے دوسرا نکاح کیا ہو اُسے بیوی کی صحنک پر نہ بٹھاؤ، تیسری، تیرہویں، تئیسویں، اور آٹھویں، اٹھارویں، اٹھائیسویں یہ سب تاریخیں نحس ہیں، ان میں کوئی نیا کام نہ کرو، بدھ کے دن سفر کو نہ جاؤ۔ رات کو ادوائن نہ کھینچو، چھپکلی کپڑوں پر گر پڑے تو سونے کا پانی بدن پر ڈالو، ہچکیاں آئیں تو جانو کوئی یاد کرتا ہے، بچے کی آنکھیں دُکھیں تو جُوتی سے موت جھاڑو، بچے کے چیچک ہو تو گوشت نہ بگھارو، اُجلے کپڑے پہن

کر نہ آؤ، پلنگ پر جھاڑو نہ دو نحوست آتی ہے، کوری ٹھلیا بھری جائے تو پہلے کسی مرد کو پانی پلا لو کسی کی ناک کو اپنا ہاتھ لگ جائے تو اُس کا ہاتھ اپنی ناک کو لگا لو نہیں تو وہ بیمار ہو جائے گا۔'' [۶۷]

یہ وہ توہمات ہیں جن سے معاشرے کا عام آدمی آج بھی واقف ہے۔ یہ وہ ورثہ ہے جو انسانی تاریخ کے ''جادوئی دور'' سے تعلق رکھتا ہے اور ''مذہب'' کے دور میں بھی متوازی طور پر زندہ تھا۔

''مجالس النساء'' میں حالؔی نے تعلیم و تربیت کے کم و بیش سارے پہلوؤں کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے۔ علم کی تلقین وہ طرح طرح سے کرتے ہیں اور یہ بھی بتاتے ہیں کہ عورتوں کی فطرت اس درجہ خراب ہو گئی تھی کہ معلوم ہوتا ہے کہ آوے کا آوا ہی بگڑ گیا ہے۔

''سارے کنبے میں چھوٹے سے لے کر بڑی تک اور جوان سے لے کر بوڑھی تک کوئی اتنی نہیں جس کے پاس بیٹھ کر تم کچھ آدمیت سیکھو۔ جسے دیکھو اُسے اس کے سوا کچھ نہیں آتا کہ چار سر جوڑ کر بیٹھ گئیں اور زمانہ کی بُرائی شروع کی۔ [۶۸]

لڑکیوں کی تربیت کے لیے گُویوں سے جس طرح کھیل کھیل میں تربیت کا کام لینا بتایا ہے وہ بہت دلچسپ ہے اور آج بھی نئی گُویائیں اسی تصور پر بنائی جا سکتی ہیں ''مجالس النساء'' میں عورتوں کی مخصوص زبان استعمال کی گئی ہے اور اس طرح حالؔی کی یہ تصنیف زبان محاورے اور کہاوتوں کی ایک فرہنگ بن گئی ہے۔ قصے کے اعتبار سے یہ کمزور ہے لیکن عورتوں کی زبان کے استعمال نے اس میں جان ڈال دی ہے۔ ساتھ ہی اس دور کی معاشرت و تہذیب کے تعلق سے یہ کتاب آج بھی اہمیت رکھتی ہے۔

حیاتِ سعدی:

سر سید کی تحریک سے جو اثرات مرتب ہوئے ان میں حالؔی کا حصہ یہ تھا کہ انھوں نے قوم کو قدیم تاریخ اور اجداد کے کارناموں کی طرف متوجہ کیا اور اس کے ساتھ قدیم تاریخ کی اہم شخصیات خاص اہمیت اختیار کر گئیں۔ سر سید کی تحریک، جدید انگریزی فکر کے زیرِ اثر پروان چڑھ رہی تھی اور اس انگریزی فکر میں بایوگرافی (Bio Graphy) کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ حالؔی نے بھی اس صنف کی طرف توجہ دی لیکن اس کی ایک وجہ اور بھی تھی۔ شکست خوردہ قوم کو اس کیفیت سے نکالنے اور اس میں اعتماد کی روح پھونکنے کے لیے ضروری تھا کہ عظمتِ رفتہ کی تصویر کو اُبھارا جائے اور اجداد کے کارناموں کو سامنے لایا جائے۔ سعدی شیرازی ہندوستان میں فارسی زبان کے سب سے مقبول مصنف تھے۔ اُن کی گلستاں بوستاں ہر زیرِ تعلیم بچے کو پڑھائی جاتی تھی اور سعدی کے اخلاقی کارناموں سے انھیں روشناس کرایا جاتا تھا۔ حالؔی نے بھی اس اخلاقی شخصیت کا اسی لیے انتخاب کیا۔

''حیاتِ سعدی'' (۱۸۸۶ء) [۶۹] اُردو میں پہلی سوانح عمری ہے جسے جدید طرز کی بایوگرافی کے دائرے میں لایا جاسکتا ہے۔ ''حیاتِ سعدی'' دو ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب میں سعدی کے حالاتِ زندگی درج کیے گئے ہیں جس میں نام ونسب، ولادت وبچپن، تعلیم وسیاحت اور وفات تک جتنے حالات حالی کو مل سکے ان کو تاریخی صحت کے ساتھ مرتب کر دیا گیا ہے۔ پہلے باب کے شروع میں فارس وشیراز کا جغرافیہ اور تاریخ دی گئی ہے یہاں حالی نے سعدی کو اُن کے ماحول سے وابستہ کر کے دیکھا ہے اور اُردو تنقید میں فرد کو اس کے ماحول سے وابستہ کر کے دیکھنے کی یہ پہلی کوشش ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

> ''اس میں شک نہیں کہ شہر کا قدرتی موقع اور آب وہوا کی خوبی اور عمارات کی لطافت وخوش اسلوبی، باشندوں کے خیالات اور قویٰ پر عجیب اثر رکھتی ہے، یہی سبب ہے کہ شیراز کے اکثر مشائخ اور علماء وشعرا پاکیزہ طبع اور لطیف وظریف ہوئے ہیں۔ شیخ نے ''بوستان'' کے دیباچہ میں اہلِ شیراز کو ان تمام اشخاص پر ترجیح دی ہے جن سے وہ حالتِ سفر میں ملا تھا۔'' [۷۰]

اس عبارت کو پڑھنے کے بعد اُمید تھی کہ حالی شیراز اور اس کے ماحول کے سعدی پر اثر کی تحلیل وتجزیہ کریں گے مگر وہ یہ نہیں کرتے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ انسانی نفسیات کی تحلیل وتجزیہ نہ فارسی وعربی ادب میں تھا جس سے سعدی واقف تھے اور انگریزی ادب جہاں یہ تھا اس سے حالی ناواقف تھے۔ اسی لیے سعدی کے جو حالات حالی نے دیے ہیں اُن سے واقعات ولطائف تو سامنے آتے ہیں مگر سعدی کی نفسیات کا کوئی قابلِ توجہ ذکر نہیں ملتا اور اسی لیے یہ حصہ بایوگرافی لکھنے کی کوشش تو ضرور ہے مگر پورے طور پر بایوگرافی نہیں ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ مسلمانوں نے اپنی اہم وتاریخی شخصیات کی کردار فہمی کی طرف توجہ نہیں دی اور اسی لیے سعدی شیرازی کے وہ حالات جو بہ حیثیت انسان انھیں نمایاں کرتے، مفقود ہیں۔

''حیاتِ سعدی'' کے دوسرے حصے میں ان کی تصانیف وکلام کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ حصہ تنقیدی ہے۔ اس میں اپنی رائے کے ساتھ دوسروں کی رائیں بھی دی گئی ہیں۔ مختلف تصانیف کے بارے میں تاریخی مواد فراہم کیا گیا ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ کون کون سی کتابوں کے تراجم کب کب اور کہاں کہاں سے چھپے۔ اس مطالعہ کا اصل تنقیدی حصہ وہ ہے جہاں شیخ سعدی کے کلام کی خوبیاں بیان کی ہیں اور مثالیں دے کر اُن کا اُردو ترجمہ بھی دیا گیا ہے۔ اصنافِ غزل وقصیدہ میں تبدیلیوں کا ذکر خاص طور پر کیا ہے۔ تقابل وموازنہ بھی کیا ہے اور سعدی کے کلام کی عظمت، ان کی اختراعات اور جدتوں پر بحث کی گئی ہے لیکن ساری بحث کے باوجود سعدی کی انفرادیت یہاں بھی ہمارے سامنے نہیں آتی۔ یہاں بھی تنقید کا جدید میلان حالی کے سامنے نہیں ہے۔ وہ حقائق (FACTS) کو جمع کر دینا ہی تنقید کے لیے کافی سمجھتے ہیں اور انگریزی ادب کے سترھویں اور اٹھارویں صدی کے تنقیدی سوانح کی یاد دلاتے ہیں۔ ڈاکٹر جونسن کی ''لائیوز'' (LIVES) میں بھی ایسا ہی مواد ملتا ہے

مگر جون سن کی تحریر میں ایسے چُست جملے اور فقرے بھی ملتے ہیں جن کے جدید تنقید میں بار بار حوالے دیے جاتے ہیں اور یہ فقرے جدید تنقید کی بنیاد بن جاتے ہیں۔ حاؔلی کے ہاں ایسے فقرے خال خال ملتے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود اُردو ادب میں فرد پر تنقید کی یہ پہلی مثال ہے اور اُردو میں جدید وضع کی یہ پہلی سوانح ہے۔

اس بایوگرافی کی اصل اہمیت سرسید تحریک اور اس میں حاؔلی کے انفرادی حصے کی وجہ سے ہے۔ حالی کی کاوش، مختلف تذکروں اور کتابوں سے مواد جمع کرنا اور اُسے ایک ترتیب میں لانا یقیناً قابلِ تحسین ہے لیکن اس سے زیادہ اہم بات وہ نقطۂ نظر ہے جس کو سامنے رکھ کر حاؔلی نے یہ بایوگرافی تحریر کی ہے۔ سعدی کی ہستی اُن دینی و دینوی خیالات کی جامع ہے جو سرسید اور حاؔلی کے پیشِ نظر تھے۔ اس لیے اخلاقی نقطۂ نظر سے یہ بایوگرافی بہت اہم ہو جاتی ہے۔ سعدی اور حالی کی ذات میں چند پہلو متوازی ہیں۔ سعدی سلطنت عباسیہ کے زوال پر مرثیہ لکھتے ہیں، اور اس میں زوال مذہب کے بجائے جاہ و حشم کے زوال کا رونا روتے ہیں۔ حاؔلی نے بھی ذکھڑا سلطنتِ مغلیہ کے زوال پر مُسدس میں سنایا ہے۔ سعدی کا بغداد کی تباہی پر افسوس، حاؔلی کا دلّی کی بربادی پر افسوس کے متوازی ہے۔ سعدی نے گلستاں بوستاں میں حکایت اور قصوں سے اخلاقی اصلاح کا کام لیا ہے اور یہی کام حاؔلی بھی کرنا چاہتے ہیں۔ ان کی اخلاقی نظمیں، جن میں حکایات بیان کی گئی ہیں، اسی ذیل میں آتی ہیں۔ حاؔلی کے لیے سعدی اُس ادیب کی مثال ہیں جس کی زمانے کو ضرورت تھی۔ ایسی ہی ضرورت انیسویں صدی کے نصف آخر میں یہاں کے معاشرے کو خود حاؔلی کی تھی۔ اس طرح دیکھیے تو سعدؔی اور حاؔلی ایک سا روپ دھار لیتے ہیں۔ تحقیق کی مدد سے حاؔلی ایسی باتوں کی تردید کرتے ہیں، جو سعدی کے بارے میں عام و رائج تھیں اس طرح تاریخی بحث بھی اس بایوگرافی کا خاص حصہ ہے۔ متعدد واقعات ایسے ہیں جو غلط فہمی کے باعث اُلجھے ہوئے تھے۔ حاؔلی نے انھیں صحیح کیا ہے۔ اس اعتبار سے حیاتِ سعدی تنقیدی تحقیق کا بھی پہلا قابلِ ذکر نمونہ ہے۔

بایوگرافی کے اعتبار سے اس میں یہ خامی ہے کہ یہاں سعدی انسان کی حیثیت سے پیش ہونے کے بجائے ایک اخلاقی ہستی کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ اس سے سعدی کی جو تصویر اُبھرتی ہے۔ وہ حاؔلی کی عقیدت مندی کا اظہار ہے مثلاً سعدی کی عشق بازی اور امرد پرستی پر وہ پوری طرح پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور لکھتے ہیں کہ:

> ''گلستان کے پانچویں باب کے بعض حکایتوں اور شیخ سعدی کے اکثر اشعار سے صاف پایا جاتا ہے کہ عشق و محبت اس کی سرشت میں تھا اور کسی نہ کسی وقت میں سادہ رُخوں اور امردوں کی طرف میلانِ خاطر رہا مگر اس بات کو میں کسی بُرے معنی پر محمول نہیں کرتا۔ صوفیا کے نزدیک عشقِ مجازی بشرطے کہ پاک اور بے عیب ہو، سالک کے لیے ایک بڑا ذریعہ ترقیٔ

باطنی کا ہے۔‘‘

سعدی کی غزل پر ریویو کرتے ہوئے بھی حالیؔ کو ہر دم اخلاق کا خیال رہتا ہے۔ لکھتے ہیں کہ:

’’عشق و محبت وغیرہ کے مضامین نہایت آب و رنگ کے ساتھ بیان کئے گئے ہیں مگر اس میں شک نہیں کہ اس بادۂ ہوش رُبا یعنی غزل سے سوسائٹی کے اخلاق، خیالات معاشرے پر کچھ اچھے ثمرے مترتب نہیں ہوئے‘‘ (حیات سعدی: ص ۱۸۴)

اس لیے وہ سعدی کی غزل سے احتیاط برتنے کی ہدایت کرتے ہیں:

’’ممکن ہے کہ شیخ اور اس کے متبعین کی غزل نے اس زمانے میں جب کہ مسلمانوں کے دماغ میں نشۂ جاہ دُنیوی عروج پر تھا، کچھ مفید نتائج پیدا کئے ہوں لیکن اس زمانے میں میرے نزدیک اس سے ضرر کا اندیشہ ہے۔‘‘ (حیاتِ سعدی ص ۱۸۸)

حالیؔ سعدیؔ کی گوناگوں شخصیت کی رنگارنگی پر جس پر اُن کی عظمت کی بنیاد قائم ہے، پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں چناں چہ ان کی ہزلیات کے بارے میں لکھتے ہیں:

’’شیخ کے کلیات کا سب سے اخیر مجموعہ ہزلیات ہے جو بیس تیس صفحے سے زیادہ نہ ہوگا۔ یہ مجموعہ فی الحقیقت شیخ کے عارضِ کمال پر ایک نہایت بدنما مسہ ہے جو شیخ کی شان سے نہایت بعید اور اس کے فضل و کمال و بزرگی کے بالکل منافی ہے۔ حضرت نے اس حصے میں اپنی شیخوخت اور تقدس کو بالائے طاق رکھ کر خوب آزادی اور بے باکی سے دل کھول کر فحش اور ہزل کی داد دی ہے، جس پر ہرگز یہ گمان نہیں ہوسکتا کہ یہ پوچ، لغو اور بے ہُودہ کلام اسی شخص کا ہے جس کے نتائج افکار سے گلستان بوستان جیسی بے بہا کتابیں موجود ہیں۔ آدمی کا خطا وار اور ناقص ہونا یہی اس کے انسان ہونے کی علامت ہے‘‘ (حیاتِ سعدی، ص ۲۱۴)

سعدی کے ’’ہزل‘‘ کی طرف متوجہ ہونے کی حالیؔ نے یہ بتایا ہے کہ وہ کچھ بیرونی اثرات سے اس طرف متوجہ ہوئے۔ یہ بات اس لیے قرینِ قیاس نہیں ہے کہ سعدی ایسا شخص جس نے ’’مدح‘‘ سے ہمیشہ گُریز کیا کسی کے کہنے پر کیوں ہزل کہنے لگا۔ اصل میں سعدی کی زندگی کا ایک پہلو یہ بھی تھا اور بایوگرافی کو اُسے اسی طرح مان لینا چاہیے تھا مگر حالی ہر دم ’’مصلح‘‘ رہتے ہیں اور ہر چیز ہر شخص اور زندگی کے ہر پہلو کو اسی زاویے سے دیکھتے ہیں۔ وہ سعدی کو اخلاق کا نمونہ اور ماڈل بنانا چاہتے ہیں اور چوں کہ گلستاں کا باب پنجم اور کلیاتِ سعدی میں ہزل کا حصہ ان کے راستے میں رکاوٹ تھا اس لیے اُنھوں نے اسے خارج کردیا مگر ایک غیر متعصب بایوگرافر ایسا نہیں کرتا۔ وہ اپنے ہیرو کو اسی طرح دیکھتا ہے جیسا وہ ہے اور اس کی شخصیت میں وہی رنگ بھرتا ہے جس سے اس کا اصل روپ سامنے آئے۔ اپنی ساری خوبیوں کے باوجود ’’حیاتِ سعدی‘‘ حالی کا وعظ بن گئی ہے۔

حالی نے ’’حیاتِ سعدی‘‘ میں شیخ سعدی شیرازی کے لیے واحد کا صیغہ استعمال کیا ہے جو بُری طرح

کھٹکتا ہے۔

اس تصنیف میں بھی حالی کی نثر سادہ اور بے تکلف ہے جو اُن کی پہچان ہے لیکن کہیں کہیں ثقیل مترادف الفاظ پڑھتے ہوئے طبیعت اُلجھتی ہے مثلاً

(۱) ''شیخ سے اکثر اہلِ علم حقائق ومعارف کے دقائق وغوامض پوچھتے تھے'' حیات سعدی، ص ۵۲۔

(۲) ہمارے نزدیک اس مثنوی کو شیخ کی طرف نسبت کرنے میں کوئی استبعاد اور تردد کی بات نہیں ہے (حیاتِ سعدی، ص ۷۰)۔

لیکن بہ حیثیت مجموعی اس کی نثر سادہ صاف اور جدید رنگِ نثر کا نمونہ ہے۔

غرض کہ ''حیاتِ سعدی'' اُردو ادب میں تاریخی وتنقیدی تحقیق، ادبی سوانح نگاری اور ایک فرد پر تنقید کا پہلا نمونہ ہے۔ حالی نے مواد کی فراہمی اور اس کی ترتیب میں بڑی کاوش اور صحت سے کام لیا ہے اور اس حد تک وہ کامیاب تاریخ نگار ہیں۔ یہ تصنیف ہمیں، تاریخی حالات سے ایک فرد کے کردار کی تعمیر پر جو اثرات مرتب ہوتے ہیں، اُن کا جائزہ لینے کی پہلی کوشش ہے اور حالی جس حد تک جاتے ہیں وہ یقیناً قابلِ تحسین ہے۔ ویسے بھی اصل بایوگرافی اس شخص کی ہوتی ہے جس کو بایوگرافر نے خود دیکھا اور برتا ہو۔ یہ ''حیاتِ سعدی'' میں ممکن نہیں تھا۔ پھر مواد کی کمی کی بنا پر سعدی کی زندگی کی پوری تصویر بنانا بھی ممکن نہیں تھا۔ ایک بڑی خامی اس تصنیف کی یہ ہے کہ حالی سعدی کو ایک ''نفسیاتی وجود'' ماننے کے بجائے ایک اخلاقی ماڈل مانتے ہیں۔ اس لیے یہاں سعدی کی سیرت تو پیش ہو جاتی ہے لیکن بایوگرافی یعنی زندگی کا گراف نہیں بنتا۔ یہاں خطِ مستقیم تو بن جاتا ہے لیکن انسانی زندگی جو خطِ منحنی سے عبارت ہوتی ہے، وہ شکل پذیر نہیں ہوتا۔

''حیاتِ سعدی'' کی تصنیف کا یہ اثر ہوا کہ شبلی اور دوسرے معاصرین بھی سیرت نگاری کی طرف متوجہ ہوئے اور یہ صنف ہمارے ادب میں ہمیشہ کے لیے شامل ہوگئی۔ سیرت نگاری کی صنف بایوگرافی سے زیادہ قصیدہ اور مضمون نگاری کی شاخ معلوم ہوتی ہے۔ جیسے قصیدہ میں عینی ومثالی صفات کو لے کر ممدوح کے اندر ان کو بدرجۂ اتم موجود دکھایا جاتا ہے۔ ایسے ہی نثر میں سیرت نگاری بھی بڑی حد تک یہی کام کرتی ہے۔ نفسیاتی حقیقت کی خوبی یہ ہے کہ ہر اخلاقی صفت ہر فرد کے ساتھ ایک انفرادی حالت یا صورت اختیار کر لیتی ہے۔ اور اسی کو سامنے لانا کردار نگاری ہے اور یہی وہ صفت ہے جس کو دکھانے پر باسویل (Bosewl) نے ناز کیا ہے۔

حیاتِ سعدی پہلی بایوگرافی ہونے کے ناتے اور جدید اُردو نثر کا قابلِ قدر نمونہ ہونے کے باعث ہمیشہ اہم رہے گی۔ اس نے اُردو میں جدید بایوگرافی کے سامنے ایک نیا راستہ کھول دیا۔

مقدمہ شعروشاعری:

حالی کی اس تصنیف کا اصل نام ''مقدمہ'' ہے جو پہلی بار دیوانِ حالی کے ساتھ اس کے مقدمہ کے

طور پر مطبع انصاری دہلی سے ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد یہ مقدمہ دیوانِ حالی سے الگ ہو کر مقدمہ شعر وشاعری کے نام سے شائع ہوا اور آج تک اسی نام سے چھپتا اور اسی نام سے معروف ہے۔ ''مقدمہ شعر وشاعری سے اُردو میں باقاعدہ جدید تنقید نگاری کی ابتدا ہوتی ہے۔

''مقدمہ شعروشاعری'' اُردو ادب میں تخلیقی تنقید کی پہلی اور منفرد مثال ہے جس میں حالؔی نے اپنی قومی شاعری کا مینی فیسٹو (Manifesto) پیش کیا ہے۔ جو خیالات ''مقدمہ'' میں پیش کئے گئے ہیں وہ ایک عرصے سے برصغیر کے بدلتے ہوئے تہذیبی منظر میں رفتہ رفتہ رائج ہو رہے تھے۔ حالؔی نے اُنھیں سمیٹ کر اپنے نقطۂ نظر کے ساتھ یک جا کر دیا ہے۔ غور سے دیکھئے تو مقدمہ میں بھی مسدس کی طرح، مسلمانوں کے قدیم نظریۂ شاعری کی عظمت کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ حالؔی نے اپنی اس تصنیف میں موجود شاعری کی بدحالی کا دُکھڑا سنا کر واضح طور پر شاعری کی اصلاح کا طریقہ بتایا ہے۔

''مقدمہ شعروشاعری'' کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا حصہ شعر کی تاثیر اور اس کی نوعیت سے بحث کرتا ہے۔ دوسرے حصے میں شعر کے لوازم، ماہیت، شرائط اور حسنِ قبول کا مطالعہ کیا گیا ہے اور تیسرے حصے میں اُردو کی مقبول اصنافِ سخن پر بحث کی گئی ہے۔ حالؔی کے دور نے ان تمام بحثوں کو انگریزی شاعری کے اصول مان کر یہ الزام لگایا کہ وہ اُردو شاعری کو انگریزی اصولوں سے جانچنا اور پرکھنا چاہتے ہیں، مگر آج ''مقدمہ'' کو غور سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ حالؔی کے اندازِ نظر میں بنیادی طور پر مشرقی اصول و معیارِ شاعری نمایاں ہے اور اگر انگریزی ادب کے کچھ اصولوں کا انھوں نے ذکر کیا ہے تو انگریزی زبان وادب سے ناواقفیت کے باعث بہت سی باتوں کو گڈمڈ کر دیا ہے، اسی لیے ''مقدمہ'' کے مطالعہ کے لیے آنکھوں کو پوری طرح کھلا رکھنا ضروری ہے۔

''مقدمہ'' کی ''تمہید'' سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ سرسید کے زیرِ اثر حالؔی شاعری کی افادیت پر زور دینا چاہتے ہیں۔ تمہید کے بعد شعر کی مدح وذم کا موضوع قائم کر کے وہ میکالے کا یہ قول بغیر نام لیے نقل کرتے ہیں کہ جیسے جیسے جہل و تاریکی کم ہوتی جاتی ہے۔ شعر کی قوت بھی طلسمی لال ٹین (Magic Lantern) کی طرح کم ہوتی جاتی ہے مگر حالؔی اس کے برخلاف یہ ثابت کرتے ہیں کہ شاعری کا ملکہ بے کار نہیں ہے اور شعر کی تاثیر مُسلّم ہے۔ اس کے ثبوت میں وہ ''تاریخ'' سے شاعری کے اثر کی مثالیں دیتے ہیں جن سے شاعری کا ہنگامی اثر تو ثابت ہو جاتا ہے لیکن ساتھ ہی ادب و صحافت کا فرق مبہم ہو جاتا ہے۔ وہ انگریزی زبان کے شاعر لارڈ بائرن کی مثال دیتے ہیں لیکن حالؔی کو یہ نہیں معلوم کہ بائرن کی جس شاعری کی اُس کے زمانے میں شہرت ہوئی تھی وہ بہت سطحی اور بناوٹی شاعری تھی اور آج اس کی کوئی وقعت انگریزی ادب میں نہیں ہے۔ یورپ کی تاریخ سے مثالیں دے کر عرب و ایران کی شاعری سے جو مثالیں دیتے ہیں، وہ بھی بامعنی نہیں ہیں۔ اسی طرح شاعری کا اخلاق سے تعلق کے موضوع پر یہ مبہم سی بات کہتے ہیں کہ ''شعر اگرچہ براہِ راست علم

اخلاق کی طرح تلقین اور تربیت نہیں کرتا لیکن از روئے انصاف اس کو علم اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام کہہ سکتے ہیں۔" [۷۱] اس حصے کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ حالی جو کچھ کہنا چاہتے ہیں وہ اس لیے نہیں کہہ سکتے کہ وہ ان کے مقصد کے خلاف جاتا ہے اور پھر اس میں "سماع" کے اثر کی آمیزش کر کے ساری بات کو مزید مبہم کر دیتے ہیں۔ ساتھ ہی ان کی کوشش یہ ہے کہ شاعری کے افادی اثر کو عربوں کی شاعری سے ثابت کریں۔ جیسے مُسدس میں اُنھوں نے یہ دکھایا ہے کہ جو ترقی سرسید چاہتے تھے وہ اسلام کے عروج کے وقت ہو چکی تھی، ویسے ہی یہاں بھی یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ اصل میں شاعری کی اصلاح اُسے عربوں کی اصل شاعری کی طرح بنانے کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ پھر ذرا آگے چل کر جو عنوانات وہ قائم کرتے ہیں ان میں فی الحقیقت منطقی ربط نہیں ہے، اس لیے مقدمہ کا موضوع کے اعتبار سے جائزہ لینے سے ساری بحث مبہم ہو جاتی ہے۔ بنیادی طور پر حالیؔ کا اندازِ نظر تذکرہ نویسی کا ہے اور اُن کے سوچنے کا طریقہ بھی جزوی ہے اور جب وہ اس میں انگریزی اقوال شامل کرتے ہیں تو ابہام اور بڑھ جاتا ہے۔ شروع کے حصے میں یہی ابہام غالب ہے۔ لیکن اُس مقام سے بحث وقیع ہو کر ادبی دائرے میں آ جاتی ہے۔ جب حالیؔ شعر کی ماہیت سے بحث کر کے شاعری کی ضروری شرائط پر آتے ہیں اور تخیل کو سب سے زیادہ اہمیت دے کر اس کی تعریف کرتے ہیں تو اس سلسلے میں وہ کوئی نئی بات نہیں کہتے اور نہ پُرانی راہ سے ہٹتے ہیں مگر خاص بات جو یہاں نظر آتی ہے وہ اُن کا اصلاحی رجحان ہے جسے اس اقتباس سے واضح کیا جا سکتا ہے:

> "تخیل کی نسبت اتنا جان لینا اور ضرور ہے کہ اس کو جہاں تک ممکن ہو اعتدال پر رکھنا اور طبیعت پر غالب نہ ہونے دینا چاہیے کیوں کہ جب اُس کا غلبہ طبیعت پر زیادہ ہو جاتا ہے اور وہ قوتِ ممیزہ کے قابو سے، جو کہ اس کی روک ٹوک کرنے والی ہے، باہر ہو جاتا ہے تو اس کی یہ حالت شاعر کے حق میں نہایت خطرناک ہے۔ قوتِ متخیلہ ہمیشہ خلاقی اور بلند پروازی کی طرف مائل رہتی ہے مگر قوتِ ممیزہ اس کی پرواز کو محدود کرتی ہے۔ اس کی خلاقی کی مزاحم ہوتی ہے اور اس کو ایک قدم بے قاعدہ نہیں چلنے دیتی۔ دنیا میں جتنے بڑے شاعر ہوئے ہیں ،اُن میں قوتِ متخیلہ کی بلند پروازی اور قوتِ ممیزہ کی حکومت دونوں ساتھ ساتھ پائی جاتی ہیں۔ جب قوتِ متخیلہ کو اس کی معتاد غذا نہیں ملتی تو وہ غیر معتاد غذا پر ہاتھ ڈالتی ہے۔ خیالات دُور از کار، جن میں اصلیت کا نام و نشان نہیں ہوتا تراش کر بے تکلف ان کو شعر کا لباس پہناتی ہے اور قوتِ ممیزہ کو اپنے کام میں خلل انداز سمجھ کر اس کی اطاعت سے باہر ہو جاتی ہے اور آخر کار شاعر کو مہمل گو اور کوہ کندن و کاہ بر آوردن کا مصداق بنا دیتی ہے۔" [۷۲]

یہاں معلوم ہوتا ہے کہ حالیؔ کا اصل مقصد یہ ہے کہ وہ ہماری شاعری کے "مبالغہ آمیز ادراک" کو بدل دینا

چاہتے ہیں تا کہ شاعری اصلیت سے قریب آ جائے۔ اس کے بعد اسی لیے مطالعۂ کائنات کو شاعری کی دوسری شرط ٹھہراتے ہیں۔ حالیؔ سے پہلے کا شاعر فرضی دنیا میں اس قدر گم تھا (جیسے ناسخ اور اُن کے پیروکار) کہ اُس کی آنکھیں کھولنے کی ضرورت تھی اس لیے زمین پر قدم رکھ کر چلنے کی ہدایت ضروری تھی۔ حالی حقیقت و مجاز کے امتزاج پر غور نہیں کرتے بلکہ اُردو شاعری میں جو مجاز کی فراوانی ہو گئی تھی اس کو دور کرنے میں دوسری حد کو جا پُہنچتے ہیں۔ اصلاح کے مقصد کو پورا کرنے کے لیے ایسا ہونا ضروری تھا۔ یہی عمل حالی نے کیا۔ تفحص الفاظ، آمد و آورد اور اعلیٰ درجہ کے شعرا کے کلام سے آگاہی وغیرہ وہ عام معاملات ہیں جن سے سب لوگ واقف تھے۔ یہاں اُن کے بیان میں اگر کوئی چیز اہم تو وہ اصلاحی سایہ ہے۔ اصل بحث اس وقت آتی ہے جب وہ یہ سوال کرتے ہیں کہ شعر میں کیا کیا خوبیاں ہونی چاہئیں اور یہاں وہ ملٹن کا قول پیش کرتے ہیں کہ ''شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو، جوش سے بھرا ہوا ہو اور ''اصلیت'' پر مبنی ہو۔ [۷۳] حالیؔ نے کُھل کر ان تین خصوصیات پر بحث کی ہے اور اُن کی مثالیں دی ہیں۔ اسی وجہ سے حالیؔ پر یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ وہ انگریزی اصولوں سے اُردو شاعری کو جانچتے ہیں۔ حالاں کہ اگر غور سے دیکھا جائے تو حالیؔ نے ان سب خصوصیات کا سراغ فی الواقع عربوں کے معیارِ شاعری سے لگایا ہے اور یہی اصل بات ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ حالی نے انگریزی لفظ (Sensuous) کا ترجمہ ''اصلیت'' غلط کیا ہے۔ اس کا ترجمہ ''احساسی' غلط کیا ہے۔ اس کا ترجمہ ''احساسی'' ہونا چاہیے اور احساسی سے مقصد وہی ہوتا ہے جو عام طور پر رنگینی سے لیتے ہیں۔ ملٹن کے لفظ کے معنی اصلیت پر مبنی رنگینی کے ہیں اور یہ چیز ہمیں اُردو کے شعرا میں میر انیس سے بہتر کہیں نہیں ملتی ہے۔ [۷۴] حالیؔ نے لفظ رنگینی کو سوچ سمجھ کر اس لیے استعمال نہیں کیا کہ اُردو شاعری میں رنگینی کو برتنے کی ایسی غلط راہ بن گئی تھی کہ ان حالات میں اس لفظ کو ترک کرنا ہی مناسب تھا۔ انگریزی شاعری میں حسیات کا تعلق اصلیت سے ضروری سمجھا جاتا ہے اس لیے حالیؔ اسی پہلو پر زور دیتے ہیں اور یہ عمل اُن کے اصلاحی رجحان سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ ''جوش'' کے تعلق سے وہ عبرانی و عربی شاعری کی طرف خاص طور سے رجوع ہوتے ہیں اور مفیدِ مطلب مثالیں پیش کرتے ہیں۔ مثالیں دینے، اُن کے مطالب سمجھانے اور اُن میں اپنے بتائے ہوئے اصولوں کی پابندی دکھانے میں حالیؔ پوری چابک دستی کا ثبوت دیتے ہیں۔ یہاں وہ شعر کے ایک بہترین شارحِ نظر آتے ہیں۔ یہ رجحان ''حیاتِ سعدی'' میں بھی موجود ہے اور ''یادگارِ غالب'' میں تو بہت نمایاں ہوا ہے اور خود ''مقدمہ'' میں بھی اس کی سطح بلند تر ہے۔ اس ساری بحث کے بعد وہ اہم سوال سامنے آتا ہے، جس کے لیے یہ ساری بحث اُٹھائی گئی تھی یعنی ''زمانہ کی رفتار کے موافق اُردو شاعری میں ترقی کیوں کر ہو سکتی ہے۔ خصوصاً ایسے زمانے میں جب کہ اُردو سے نہایت اعلیٰ اور اشرف زبانوں کی شاعری بھی معرضِ زوال میں ہو، سائنس اس کی جڑ کاٹ رہا ہو اور سویلزیشن اس کا طلسم توڑ رہی ہو، اور اس کے جادو کو حرفِ غلط کی طرح مٹا رہی ہو۔ [۷۵] یہاں حالیؔ اُردو شاعری میں ترقی کی تلاش کے لیے نکلتے ہیں تو شاعری

کی استعداد کو ضروری ٹھہرا کر وہ جھوٹ اور مبالغے سے بچنے کی ہدایت کرتے ہیں، اور نیچرل شاعری کی طرف آتے ہیں جس سے نہ صرف خود اُن کے تخلیقی وفکری عمل کی مکمل تشریح ہوتی ہے بلکہ یہ "مقدمہ" کا بہت اہم حصہ ہے ڈاکٹر احسن فاروقی بھی اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ "نیچرل شاعری والا حصہ خاص طور پر بے مثل ہے اور اُردو تنقید میں بڑا اہم اضافہ ہے۔[۷۶] حالؔی نیچرل شاعری کی یہ تعریف وتوضیح کرتے ہیں:

> "نیچرل شاعری سے وہ شاعری مراد ہے جو لفظاً ومعنیً دونوں حیثیتوں سے نیچرل یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔ لفظاً نیچرل کے موافق ہونے سے یہ غرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب وبندش تابمقدور اس زبان کے معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہے کیوں کہ ہر زبان کی معمولی بول چال اور روزمرہ اس ملک والوں کے حق میں جہاں وہ زبان بولی جاتی ہے نیچر یا سیکنڈ نیچر کا حکم رکھتے ہیں۔ پس شعر کا بیان جس قدر کہ بے ضرورت معمولی بول چال اور روزمرہ سے بعید ہوگا اُسی قدر اَن نیچرل سمجھا جائے گا۔"[۷۷]

وضاحت میں اس کی مثالیں اُردو شاعروں سے دے کر اور اس کا وجود قدماء عرب کے یہاں دکھا کر وہ مذاقِ سخن کو تبدیل کرنے میں وہی کام کرتے ہیں جو خیالات وعمل کی سطح پر انھوں نے "مسدس" میں کیا تھا۔ اسی کے ساتھ اصلاحِ ادب کے تعلق سے سرسید کا پروگرام پورا ہو جاتا ہے۔ یہاں تنقید کے اصول ختم ہو جاتے ہیں اور اصنافِ سخن پر بحث کا آغاز ہوتا ہے۔

یہاں یہ سوال سامنے آتا تھا کہ آخر حالؔی انگریزی شاعری اور انگریزی تنقید سے کہاں تک متاثر تھے؟ اُن کے مخالفین نے اس سلسلے میں بڑے مبالغے سے کام لیا ہے۔ اور ان کو شعر وادب میں انگریزیت پھیلانے کا اسی طرح بانی ٹھہرایا ہے جیسے سرسید پر عام زندگی میں انگریزیت پھیلانے کا الزام لگایا گیا تھا لیکن خود حالؔی اس کا ذکر یوں کرتے ہیں کہ:

> "مجھ کو مغربی شاعری کے اصول سے نہ اُس وقت کچھ آگاہی تھی اور نہ اب ہے نیز میرے نزدیک مغربی شاعری کا پورا پورا تتبع ایک ایسی نامکمل زبان میں جیسی کہ اُردو ہے، ہو بھی نہیں سکتا۔ البتہ کچھ تو میری طبیعت مبالغے اور اغراق سے بالطبع نفور تھی اور کچھ اس نئے چرچے نے اس نفرت کو زیادہ مستحکم کر دیا۔ اس کے سوا میرے کلام میں کوئی چیز ایسی نہیں ہے جس سے انگریزی شاعری کے تتبع کا دعویٰ کیا جا سکے یا اپنے قدیم طریقے کے ترک کرنے کا الزام عائد ہو۔"[۷۸]

حالؔی جو کچھ "مقدمہ" میں کہتے ہیں اس کے سرے عربی فارسی شاعری وتہذیب سے ملا دیتے ہیں تا کہ ان کی بات قابلِ قبول ہو جائے۔ وہ سرسید کی طرح انگریزی کے زیادہ سے زیادہ اثرات قبول کرنا چاہتے تھے مگر

انگریزی زبان وادب سے ناواقفیت ان کی مجبوری تھی۔ پھر بھی انھوں نے جس طرح جدید وقدیم کا امتزاج کیا اور روایت کا رُخ بدل دیا یہ کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے اور آج اُردو ادب جس نہج پر جا رہا ہے اس کا سرا حالی سے ہی جا ملتا ہے۔ حالی نے جو انگریزی اقوال یا نام اور حوالے ''مقدمہ'' میں دیے ہیں اُن سے وہ اپنے مقصد کو آگے بڑھانے کا کام لیتے ہیں اور یہی ان کا مقصد تھا۔ انگریزی شعر وادب کی روایت کی تفہیم میں حالی سے جو غلطیاں ہوئی ہیں جن کی طرف کلیم الدین احمد اور ڈاکٹر احسن فاروقی نے توجہ دلائی ہے اُن کا اس مقصد سے جو حالی کے پیش نظر تھا، کوئی تعلق نہیں ہے۔ ''مقدمہ'' لکھ کر جو مقصد وہ حاصل کرنا چاہتے تھے وہ یقیناً انھوں نے حاصل کرلیا۔ اس کے علاوہ باقی باتیں زائد ہیں۔

حالی کا مقصد اُردو شعر وادب کی اصلاح تھا اور یہی اصلاحی رجحان، اصلاحِ اخلاق کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے۔ اس کام کے لیے حالی اُردو شاعری کو ذریعہ بناتے ہیں، کیوں کہ شاعری ہی ان کی مخصوص صلاحیت کا ذریعۂ اظہار تھی۔ حالی کی قومی شاعری اسی اخلاقی واصلاحی شاعری کا نمونہ ہے۔ وہ تصورِ شاعری جو ''مقدمہ'' میں حالی نے اُبھارا ہے فی الحقیقت ان کی شاعری اسی تصور کا عملی ثبوت ہے۔ اصنافِ سخن پر جو انھوں نے بحث کی ہے اس میں بھی اخلاقی تصور کار فرما ہے۔ بظاہر یہ بات عجیب سی معلوم ہوتی ہے کہ پوری صنفِ غزل کو اخلاق سے وابستہ کر دیا جائے لیکن اس تخلیقی عمل کا ثبوت حالی اپنی ''جدید غزل'' میں پیش کرتے ہیں اور آگے چل کر اقبال بھی یہی راہ اختیار کر کے اُردو غزل کو ایک نئی چیز بنا دیتے ہیں۔ اقبال کی غزل اُردو شاعری میں، علویت کے ساتھ، ایک منفرد تخلیقی عمل ہے جس کا سُراغ حالی کی غزل اور قومی شاعری میں ملتا ہے۔ حالی قصیدہ میں بھی اخلاقی رنگ لانا چاہتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''عرب کی قدیم شاعری میں قصائد ومرثیہ ایسے سچے اور صحیح حالات وواقعات پر مشتمل ہوتے تھے کہ اُن سے متوفی کی مختصر لائف استنباط ہوسکتی تھی۔[۷۹] مرثیے کے بارے میں اُن کی رائے یہ ہے کہ ''مرثیہ کو اگر اخلاق کے لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمارے نزدیک اُردو شاعری میں اخلاقی نظم کہلانے کا مستحق صرف انھیں لوگوں کا کلام ٹھہر سکتا ہے۔[۸۰] لیکن اُردو مرثیے کا مقصد اخلاق کی درستی نہیں بلکہ رونا رُلانا ہے۔ اس کا مُکی اثر ہی اصل چیز ہے۔ حالی لکھتے ہیں کہ ''جو اثر ایسی اخلاقی نظموں سے انسان کے دل پر ہونا چاہیے وہ نہ ان مرثیوں سے سامعین کے دل پر ہوتا ہے اور نہ ہوسکتا ہے۔ اول تو یہ خیال کہ مرثیہ کا اصل مقصد صرف رونا رُلانا ہے۔ سامعین کو دوسری طرف متوجہ ہی نہیں ہونے دیتا، دوسرے یہ اعتقاد کہ جو کچھ اخلاقِ فاضلہ امام ہمام اور ان کے عزیزوں سے معرکۂ کربلا میں ظاہر ہوئے وہ مافوق طاقت بشری اور خوارق عادات سے تھے، کبھی ان کی پیروی اور اقتدار کرنے کا تصور بھی دل میں آنے نہیں دیتا۔[۸۱]

مثنوی پر حالی نے خاص توجہ دی ہے۔ یہ بھی انگریزی شاعری کی طرف رُجحان کا اثر ہے۔ حالی کو معلوم ہے کہ انگریزی میں طویل نظم کو خاص اہمیت دی جاتی ہے اور اُردو میں اس قسم کی نظم مثنوی ہی ہوسکتی ہے

جس میں مسلسل مضامین بیان کرنے کی قابلیت سب سے زیادہ ہے۔ حالیؔ کی طویل نظمیں: برکھارُت، نشاطِ اُمید، حبِ وطن، مناظرۂ رحم وانصاف، تعصب وانصاف وغیرہ مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں۔ وہ مثنوی کو بھی مبالغہ وغلو سے پاک کرنا چاہتے ہیں۔ وہ مثنوی میں انگریزی ڈرامے کی سی خصوصیات پیدا کرنی چاہتے ہیں لیکن یہ بھول جاتے ہیں کہ جذبات نگاری کب محض جذباتیت ہوجاتی ہے اور اس طرح ادبی درجے سے گر جاتی ہے۔ مثنوی کی بحث پر ''مقدمہ'' ختم ہوجاتا ہے۔

''مقدمہ'' میں بہت سے نقائص وخامیاں ہیں لیکن بلاشبہ یہاں حالی نے ایک نظام تنقید وضع کرنے کی پہلی کامیاب کوشش ضرور کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے بعد بھی اُردو میں ہمیں کوئی اور اہم کوشش نظر نہیں آتی۔ ''مقدمہ'' ہر اہم ادب پارہ کی طرح، حالی کے تخلیقی عمل کو نظریاتی صورت میں پیش کرنے کی کوشش ہے یعنی یہ سب سے پہلے خود اُن کی شاعری کا جواز پیش کرتا ہے۔ اسی لیے اس میں اُن کی انفرادیت سب سے اہم چیز ہے۔ یہ انفرادیت عالمگیر پہلو رکھتی ہے۔ اور یقیناً معروض (Objective) ہے۔ سرسید کے زیرِ اثر اسے پورے خلوص کے ساتھ وہی کچھ کرنا تھا جو پوری قوم کے لیے مفید ہو۔ ظاہر ہے کہ کوئی انفرادیت ہر چیز کا احاطہ کر کے سب کو مطمئن نہیں کرسکتی۔ یہی صورتِ حال تنقید کے ساتھ ہے۔ پُرانے خیال کے لوگ کہتے ہیں کہ حالیؔ ''مقدمہ'' میں پُرانے نظریے کو تو پوری طرح واضح نہیں کرتے لیکن نئے نظریے پر چلنے کی ہدایت کرتے ہیں۔ نئے ذہن کے لوگ محسوس کرتے ہیں کہ نئے نظریے تک پہنچنے کے حالی اہل ہی نہیں ہیں۔ وہ پرانے پنجرے ہی میں پھڑ پھڑا رہے ہیں۔ ان سب باتوں کے باوجود حالی کا ذہن امکان بھر ہر قسم کے تنقیدی خیالات کو مربوط کر کے ایک نیا امکان سامنے لاتا ہے اور ایک پائیر (PIONEER) کا کام انجام دیتا ہے اور اس لیے ''مقدمہ'' ادب کی تاریخ میں ایک سنگِ میل کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔

واضح رہے کہ نقاد کی زندگی اس بات میں نہیں ہے کہ سب کے سب اس کی ساری باتیں قبول کر لیں یا اُس کی سب باتوں کو رد کر دیں بلکہ اس میں ہے کہ اس کی باتیں غور وفکر اور بحث مباحثہ کے لیے ایک میدان کھول دیں، اور اُن پر بحث ہوتی رہے۔ حالیؔ کے ''مقدمہ'' نے بحث وتمحیص کا ایسا راستہ کھولا کہ آج سو سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود ''مقدمہ'' مسلسل زیرِ بحث آ رہا ہے۔ حالیؔ نے اُردو تنقید نگاری کی پہلی عمارت تعمیر کی جہاں قدیم نظریۂ سخن اور جدید نظریۂ ادب کے اصولوں کو ایک ساتھ دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ ایک کارِ دشوار تھا لیکن حالیؔ اسے کر دکھاتے ہیں۔ اس اعتبار سے اُردو میں وہ فنِ تنقید کے موجد ٹھہرتے ہیں اور ان کی تقلید میں اس فن کی ایک نئی راہ اُردو ادب میں قائم ہوجاتی ہے۔ مقدمہ علمی وادبی تنقید دونوں کے لیے مشعلِ راہ ہے۔ اس کے مطالعہ سے عالمانِ ادب کو ریسرچ کرنے، پرانے اور نئے خیالات کو مرتب طریقے سے مطالعہ کرنے کا موقع ہاتھ آتا ہے اور ساتھ ہی ادیبوں کو مُنظم طریقے پر اپنے فن کے بارے میں غور کرنے کی ترغیب ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک مضمون میں خواہ وہ کتنا ہی طویل کیوں نہ ہو سب کچھ نہیں آسکتا۔ ایسے میں

دیکھنے کی اصل چیز مصنف کی ''نیت'' اور ''مقصد'' ہوتا ہے۔حالیؔ اُردو میں جدید ادب کے بانی ہیں اور عملی ونظریاتی دونوں سطح پر وہ کوشش کرتے ہیں۔مسدسِ حالی اور ''حیاتِ جاوید'' تخلیقی عمل کی مثالیں ہیں اور ''مقدمہ'' اُن کے نظریاتی عمل کو پیش کرتا ہے۔''مقدمہ'' کی اہمیت یہ بھی ہے کہ حالیؔ کا ''مقصد'' ان کے اپنے دور کا مقصد بن جاتا ہے اور چوں کہ وہ دور آج تک چل رہا ہے اس لیے ترمیم وتنسیخ کے بعد اُن کا مقصد ہمارے دور کا بھی ''مقصد'' بن جاتا ہے۔ہم اپنی انفرادیت یا الگ مزاجِ فکر کے پیشِ نظر حالیؔ سے کتنا ہی اختلاف کریں یا ہماری علمی قابلیت ہمیں اُن سے کتنا ہی آگے لے جائے یا ہم اُن میں نقاد کی صلاحیتوں کی کتنی ہی کمی محسوس کریں مگر جب بھی ہم تنقید کے میدان میں آئیں گے اُن کی قیادت سے انکار نہ کر سکیں گے ''مقدمہ'' ہمیشہ اُن کو اصولِ تنقید کے قائد کی حیثیت سے زندہ رکھے گا۔

حالیؔ نے ''مقدمہ'' میں نقاد کے تین فرائض پورے کیے۔ایک یہ کہ انھوں نے ''اصولِ تنقید'' وضع کیے۔دوسرے ان اصولوں کو اُردو ادب کے مطالعے اور عملی تنقید سے اُجاگر کیا اور تیسرے ان اصولوں اور عملی تنقید سے خود قوم کا مذاق بدل دیا اور یہ اتنا بڑا کام ہے کہ آج تک کسی اور نقاد سے نہ ہو سکا۔اُن کے خیالات اُن کے افکار خواہ انھوں نے کہیں سے بھی مستعار لیا ہو،خود ان کی فکر ونظر بن گئے تھے۔جب بھی وہ کسی کتاب پر تبصرہ کرتے ہیں،یا کسی شاعر کے کلام پر اپنی رائے دیتے ہیں یا کسی کو خط لکھتے ہیں تو ان کی رائیں انھیں اصولوں سے جنم لیتی ہیں۔وہ خود سارے ادب کو انھیں اصولوں کی روشنی میں دیکھتے ہیں اور بقول وارث علوی ''لے دے کر ہماری تنقید میں حالیؔ کا مقدمہ ہی ایسی چیز ہے جس سے ہمارے قد کو ناپا جائے۔انسان کو انھوں نے ٹکڑے ٹکڑے نہیں دیکھا۔حالی کی باتیں ایک مربوط اور سالم ذہن کی باتیں تھیں۔انھوں نے شاعری کو زندگی سے،زندگی کو سماج سے اور سماج کو اخلاقی،تہذیبی اور روحانی روایات سے وابستہ کرنے کی کوشش کی۔حالی کی آواز میں وہ حسن اور وقار تھا جو ایک شان دار تہذیبی روایت کا بخشا ہوا تھا۔[۸۳]

یادگارِ غالب:

''یادگارِ غالب'' بحیثیت سوانح عمری ''حیاتِ سعدی'' کی ہی توسیع ہے۔یہ بھی حیاتِ سعدی کی طرح دو حصوں میں تقسیم ہے۔پہلے حصے میں غالب کی زندگی کے حالات دیے گئے ہیں جن سے ان کی ذات و شخصیت اور مزاج پر بھی روشنی پڑتی ہے اور دوسرے حصے میں ان کے اُردو و فارسی کلام کی تشریح و مطالعہ کیا گیا ہے۔

حالیؔ مرزا غالبؔ سے ذاتی طور پر واقف تھے۔حالیؔ نے غالب کو اخلاقی نمونہ بنانے کی کوشش نہیں کی لیکن اس کے باوجود وہ ''بایوگرافی'' سے ہٹ کر سیرت نگاری کی طرف آجاتے ہیں۔بایوگرافی اور سیرت نگاری میں فرق یہ ہے کہ بایوگرافی ایک شخصیت کا گراف بناتی ہوئی چلتی ہے۔اور اس کا کردار اور اس کے

کارنامے اس گراف میں اپنی تاریخی جگہ پر نمایاں ہوتے جاتے ہیں۔ سیرت نگاری میں کردار کا گراف نہیں بنتا بلکہ کارنامے مدح کے انداز میں بیان ہوتے ہیں۔ سیرت نگاری کے دو حصے بن جاتے ہیں۔ ایک میں زندگی کے حالات و واقعات جمع کیے جاتے ہیں اور دوسرے حصے میں ان کے محاسن گنوا کر ان کی مدح کر دی جاتی ہے۔ یادگارِ غالب لکھتے وقت حالیؔ کے سامنے جو مقصد تھا انھوں نے اسے ان الفاظ میں بیان کیا ہے کہ:

''اصل مقصد اس کتاب کے لکھنے سے شاعری کے اس عجیب و غریب ملکہ کا لوگوں پر ظاہر کرنا ہے جو خُدا تعالیٰ نے مرزا کی فطرت میں ودیعت کیا تھا اور جو کبھی نظم و نثر کے پیرائے میں، کبھی ظرافت اور بذلہ سنجی کے روپ میں، کبھی عشق بازی اور رند مشربی کے لباس میں اور کبھی تصوف اور حبِ اہلِ بیت کی صورت میں ظہور کرتا ہے۔ پس جو ذکر ان چاروں باتوں سے علاقہ نہیں رکھتا اس کو کتاب کے موضوع سے خارج سمجھا چاہیے۔'' [۸۳]

حالی بتاتے ہیں کہ:

'مرزا کی تمام لائف میں کوئی بڑا کام ان کی شاعری اور انشا پردازی کے سوا نظر نہیں آتا۔ مگر صرف اسی ایک کام نے ان کی لائف کو دارالخلافہ کے اخیر دور کا ایک مہتم بالشان واقعہ بنا دیا ہے اور میرا خیال ہے کہ اس ملک میں مرزا پر فارسی نظم و نثر کا خاتمہ ہو گیا ہے۔ [۸۴]

اور لکھتے ہیں کہ:

''مرزا کی لائف، جیسا کہ ہم آئندہ کسی موقع پر بیان کریں گے ان فائدوں سے خالی نہیں ہے جو ایک بایوگرافی سے حاصل ہونے چاہئیں لیکن اگر ان قاعدوں سے قطع نظر کی جائے تو بھی ایک ایسی زندگی کا بیان جس میں ایک خاص قسم کی زندہ دلی اور شگفتگی کے سوا کچھ نہ ہو، ہماری پژمُردہ اور دل مُردہ سوسائٹی کے لیے کچھ کم ضروری نہیں ہے۔'' [۸۵]

ان اقتباسات سے حالیؔ کا دائرۂ عمل سامنے آ جاتا ہے اور یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ وہ اس تصنیف میں کیا کرنا اور دکھانا چاہتے ہیں۔ جیسا کہ حالیؔ نے کہا ہے کہ غالب کی زندگی میں شاعری اور انشا پردازی کے سوا کوئی اور بڑا کام نظر نہیں آتا۔ یہاں ان کا مقصد اسی کام کا تعارف و مطالعہ ہے اور ان کا کردار، زندگی کے بارے میں ان کے رویے ان کی شخصیت کی تہ داری و پے چیدگی اُن کا مسئلہ نہیں ہے اور دراصل یہی وہ پہلو ہیں جو بایو گرافی میں آنے چاہئیں۔ افادیت کا پہلو یہاں بھی حالیؔ کے سامنے ہے۔ وہ یہ نہیں جاننا چاہتے کہ غالب کی شخصیت، اُن کے کردار، اُن کے حالاتِ زندگی اور دوسرے واقعات نے ان کے کام کی فنی حیثیت پر کیا اثر ڈالا۔ اس طرح زندگی کی وہ گہرائیاں اور کردار کے وہ پیچ و خم جو سامنے آ کر اور بھی زیادہ ''مفید'' ثابت ہوتے ہماری توجہ سے الگ کر دیے گئے ہیں۔ غالب کے بارے میں جو معلومات ذاتی طور پر حالیؔ کو تھیں ان کی اگر وہ نفسیاتی تحلیل کرتے اور ان کی زندگی کے حالات و واقعات سے ان کے تخلیقی کارناموں کو ملا کر دیکھتے تو نہ

صرف بایوگرافی کا حق ادا کرتے بلکہ قوم کو بھی زیادہ فائدہ پہنچاتے۔اس لیے یہ بھی بایوگرافی سے زیادہ سیرت نگاری اور تنقید و تحقیق کے ذیل میں آتی ہے۔

''یادگارِ غالب'' کے خاصے بڑے حصے میں ان کی ولادت ،خاندان،تعلیم، شادی، صورت شکل،مطالعہ کتب، مجادلۂ اہلِ کلکتہ،مثنوی بادِ مخالف،قید ہونے کا واقعہ،قلعہ سے تعلق،بدیہہ گوئی، حالاتِ غدر،وظیفۂ رام پور،قاطع برہان کی مخالفت وتائید،حالی کے ساتھ مرزا کا معاملہ،استعداد عربی ،فارسی دانی،عروض ، نجوم،تصوف ،اخلاق وعادات ،مروت،فراخ حوصلگی،ظرافت وشوخی ،خودداری ،آموں کی رغبت،ناؤ نوش کی عادت،مذہب،راست گفتاری، ناقدردانی کی شکایت،اخیر عمر کی حالت اور وفات وغیرہ کو بیان کیا گیا ہے۔اس حصے کو دلچسپ بنانے میں بہت بڑا حصہ اُن لطیفوں کا ہے جو ہمیں مرزا غالب کی فطرت تک لے جاتے ہیں۔حالی نے غالب کے مزاجِ ظرافت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اُنھیں ''حیوانِ ظریف'' کہا ہے۔اور یہ فقرہ غالب کی شخصیت و مزاج کو بیان کرنے میں ایک ایسی لافانی رائے بن گیا ہے جو ہمیں فی الواقع غالب کی فطرت تک لے جاتا ہے۔حالی سے پہلے اور اُن کے بعد کوئی سوانح نگار یا نقاد سوائے عبدالرحمٰن بجنوری کے کسی شخصیت کو ایسے فقرہ میں نہ اُتار سکا۔حالی نے جو واقعات جمع کیے ہیں،اُن سے وہ خود واقف ہیں۔اُنھوں نے غالب کو چلتے پھرتے،بات کرتے اور زندگی بسر کرتے ہوئے قریب سے دیکھا ہے اسی لیے اس دور اور اُن کی شخصیت کا ایک دھندلا سا نقشہ ہمارے سامنے ضرور آجاتا ہے جو اس طرح پر ''حیاتِ سعدی'' میں نظر نہیں آتا۔غالب کے حسنِ بیان اور ظرافت کا حال لکھتے ہوئے حالی کہتے ہیں:

> ''مرزا کی تقریر میں،ان کی تحریر اور ان کی نظم ونثر سے کچھ کم لطف نہ تھا اور اسی وجہ سے لوگ اُن سے ملنے اور اُن کی باتیں سُننے کے مشتاق رہتے تھے۔وہ زیادہ بولنے والے نہ تھے مگر جو کچھ اُن کی زبان سے نکلتا تھا لطف سے خالی نہ ہوتا تھا۔ظرافت مزاج میں اس قدر تھی کہ اگر اُن کو بجائے حیوانِ ناطق کے حیوان ظریف کہا جائے تو بجا ہے۔حُسن بیان حاضر جوابی اور بات میں سے بات پیدا کرنا ان کی خصوصیات میں سے تھا۔[۸۶]

اس کے بعد بہت سے لطیفے اس بات کی مثال میں پیش کرتے ہیں۔ہمارے سوانح نگار تاریخی تسلسل سے زیادہ اپنے موضوع کے بارے میں لطائف وروایات جمع کرتے آئے ہیں جن کے بارے میں کب اور کہاں کا جواب دینا مشکل ہے۔حالی بھی یہی کرتے ہیں مگر ان لطائف وظرائف سے غالب کا کردار زندہ ہو کر ہمارے سامنے آجاتا ہے جو ان کی تخلیقی شخصیت کو ایک نکھار عطا کرتا ہے۔غالب کی اب تک کئی سوانح عمریاں لکھی جاچکی ہیں مگر غالب کے کردار وشخصیت کا جو تصور آج عام طور پر ہمارے ذہن میں موجود ہے وہ مولانا حالی ہی کا بنایا ہوا ہے۔ان معنی میں یہ سوانح ایک زندہ چیز ہے اور غالب کے ساتھ زندہ رہے گی۔

''یادگارِ غالب'' کا پہلا حصہ ۱۰۵ صفحات پر مشتمل ہے اور باقی ۳۳۲ صفحات تنقید کے دائرے میں

آتے ہیں۔ تنقید کی نوعیت یہ ہے کہ حالیؔ نے کلامِ غالب کے محاسن اور خصوصیات بتا کر اور مثال میں اشعار دے کر ساتھ ہی ان کی شرح بھی کر دی ہے۔ کلامِ غالب کی متعدد شرحیں جو آج تک لکھی گئی ہیں حالیؔ کے اسی اندازِ تشریح کے زیرِ اثر لکھی گئی ہیں۔ ''یادگارِ غالب'' میں غالب کو موضوع بنا کر ایک ایسا راستہ دکھایا ہے جس پر پرانی اور نئی نسل آج تک رواں دواں ہے۔

''یادگارِ غالب'' میں حالیؔ نے جو کچھ کیا وہ بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ غالب کی شاعری اور نثر دونوں پر جو ابتدائی تنقید یہاں ملتی ہے وہ مطالعۂ غالب کی عمارت کی بنیاد ہے۔ حالیؔ نے غالب کی غلطیاں اور غلط فہمیاں بھی بتائی ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ یادگارِ غالب کو پڑھ کر غالب کے کلام سے اُنس اور لگاؤ پیدا ہوتا ہے اور یہی اُنس اور لگاؤ جو یادگارِ غالب نے پیدا کیا غالب کی شہرت کی بنیاد ہے۔ غالب کو آسان اور مقبول بنانے میں حالیؔ کا سب سے زیادہ ہاتھ ہے اور اسی لیے غالب کا ہر مطالعہ کرنے والا اس تصنیفِ حالی کو پڑھتا رہے گا۔

حالی کے اندازِ تنقید اور توضیح کو دیکھنے اور سمجھنے کے لیے یہ اقتباس پڑھیے:

> ''چوتھی خصوصیت مرزا کی طرزِ ادا میں ایک خاص چیز ہے جو اوروں کے ہاں بہت کم دیکھی گئی ہے اور جس کو مرزا اور دیگر ریختہ گویوں کے کلام میں مابہ الامتیاز کہا جا سکتا ہے۔ ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلو دار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس سے کچھ اور معنی مفہوم ہوتے ہیں مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنی پر قناعت کر لیتے ہیں، لطف نہیں اُٹھا سکتے۔ بعض ایسے اشعار کی چند مثالیں لکھی جاتی ہیں:
>
> کوئی ویرانی سی ویرانی ہے   دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا
>
> اس شعر سے جو معنی متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے یعنی خوف معلوم ہوتا ہے مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ ایسی ویرانی کہیں نہ ہوگی مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے'' [۸۷]

اس اقتباس سے حالیؔ کی تنقید اور معنی کی وضاحت کے دونوں پہلو سامنے آتے ہیں۔ آگے چل کر وہ کہتے ہیں کہ وہ اشعار کی وضاحت ہی کریں گے اور یہی وضاحت اس دور میں جب غالب کو لوگ مشکل پسند کہہ کر نظر انداز کر دیتے تھے، غالبؔ کی ادبی و تخلیقی ہستی کو اسی طرح زندہ کر دیتی ہے جیسے ان کی سوانح سے غالب کی شخصیت و کردار زندہ ہو جاتا ہے، اسی لیے یہ حصہ بھی کلامِ غالب کے تمام پہلوؤں کو سامنے نہ لانے کے باوجود زندہ ہے۔ کسی موضوع پر سب سے پہلی تصنیف میں سب کچھ تلاش کرنا انصاف کی رُو سے بھی مناسب نہیں ہے۔

حیاتِ جاوید:

''حیاتِ جاوید'' (۱۹۰۱ء) سوانح نگاری میں حالؔی کا شاہ کار ہے۔ اس میں حالؔی نے سوانح نگاری کا جو معیار پیشِ نظر رکھا ہے اُس کا اظہار دیباچے اور پہلے باب میں ان الفاظ میں کیا ہے:

''اگرچہ ہندوستان میں جہاں ہیرو کے ایک عیب یا خطا کا معلوم ہونا اُس کی تمام خوبیوں اور فضیلتوں پر پانی پھیر دیتا ہے۔ ابھی وہ وقت نہیں آیا کہ کسی شخص کی بایوگرافی کرٹکل طریقہ سے لکھی جائے۔ اس کی خوبیوں کے ساتھ اُس کی کمزوریاں بھی دکھائی جائیں اور اُس کے عالی خیالات کے ساتھ اُس کی لغزشیں بھی ظاہر کی جائیں۔ چناں چہ اس خیال سے ہم نے جو دو ایک مصنفوں کا حال اب سے پہلے لکھا ہے اُس میں جہاں تک ہم کو معلوم ہو سکیں اُن کی اور اُن کے کلام کی خوبیاں ظاہر کی ہیں اور اُن کے پھوڑوں کو کہیں ٹھیس نہیں لگنے دی لیکن اول تو ایسی بائیوگرافی چاندی سونے کی ملمع سے کچھ زیادہ وقعت نہیں رکھتی ہے ۔جنھوں نے اس موجِ خیز اور پُر آشوب دریا کی منجدھار میں اپنی ناؤ نہیں ڈالی اور کنارے کنارے ایک گھاٹ سے دوسرے گھاٹ صحیح سلامت جا اُترے، اُن کو سب نے بھلا جانا کیوں کہ اُن کو کسی کی بھلائی یا بُرائی سے کچھ سروکار نہ تھا۔ لیکن ہم کو اس کتاب میں اُس شخص کا حال لکھنا ہے جس نے چالیس برس برابر تعصب اور جہالت کا مقابلہ کیا۔ تقلید کی جڑ کاٹی ہے، بڑے بڑے علماء اور مفسرین کو للکارا ہے، اماموں اور مجتہدوں سے اختلاف کیا ہے، قوم کے پکے پھوڑوں کو چھیڑا ہے۔ ایسے شخص کی لائف چُپ چاپ کیوں کر لکھی جا سکتی ہے۔ ضرور ہے کہ اس کا سونا کسوٹی پر کسا جائے اور اس کا کھرا پن ٹھوک بجا کے دیکھا جائے۔'' [۸۸]

آگے چل کر حالؔی بایوگرافی لکھنے کا ایک اور معیار بھی قائم کرتے ہیں جو وہی معیار ہے جس کے مطابق انگریزی ادب میں بایوگرافی لکھی جاتی ہے۔ حالؔی لکھتے ہیں:

''بائیوگرافی کا اصل مقصد جو ہیرو کے اخلاق و عادات وخیالات کا دُنیا پر روشن کرتا ہے وہ اس وقت تک پورا نہیں ہو سکتا جب تک یہ نہ دیکھا جائے کہ ہیرو میں یہ اخلاق و عادات اور خیالات کہاں سے آئے اور ان کی بنیاد اس میں کیوں کر پڑی؟ انسان میں کچھ خصلتیں جبلی ہوتی ہیں جو آباواجداد سے بطور میراث اس کو پہنچتی ہیں اور زیادہ تر وہ اخلاق و عادات ہوتے ہیں جو بچپن میں نامعلوم طور پر وہ اپنے خاندان کی سوسائٹی سے اکتساب کرتا ہے اور جو رفتہ رفتہ اس درجے تک پہنچ جاتے ہیں جس کی نسبت حدیث میں آیا ہے کہ پہاڑ اپنی جگہ سے ٹل جائے لیکن آدمی اپنی جبلت سے نہیں ٹل سکتا۔ پس ہیرو کے خاندان کا حال جس میں

وہ پیدا ہوا اور اس سوسائٹی کا حال جس میں اُس نے نشو و نما پائی درحقیقت ہیرو کے اخلاق وعادات پر ایک ایسی روشنی ڈالتا ہے جس کے بعد کسی اور ثبوت کے پیش کرنے کی چنداں ضرورت باقی نہیں رہتی۔'' [۸۹]

آ یئے پہلے ان دونوں اقتباسات میں دیے گئے معیار سے ''حیاتِ جاوید'' کو پرکھیں اور معلوم کریں کہ انگریزی سوانح نگاری کے معیار پر یہ کہاں تک پوری اُترتی ہے؟ اس بیان سے یہ بات واضح ہے کہ حالی سوانح نگاری کے لیے اپنے ہیرو کی خوبیوں کے ساتھ خامیاں بیان کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بھی اعتراف کرتے ہیں کہ انھوں نے اب تک ایسا نہیں کیا اور اعلان کرتے ہیں کہ سرسید کے تعلق سے ایسا کرنا ضروری ہوگا۔

دوسرے اقتباس میں وہ بایوگرافی میں ہیرو پر اس کے ورثے اور خاندان سے اکتساب کیے ہوئے اخلاق، عادات وخیالات کے جائزہ لینے کی بات کرتے ہیں۔ یہ کردار نگاری اور نفسیاتی مطالعہ کا راستہ ہے لیکن اس زاویے سے جب ہم ''حیاتِ جاوید'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس نقطۂ نظر تک نہیں پہنچے ہیں جو باسویؔل نے ''لائف آف جون سن'' کے دیباچے میں واضح کیا ہے یعنی ''موضوع'' کی تعریف یا طرف داری کے بغیر اس کی کردار نگاری (CHARACTERISATION) کرنا۔ یہ لفظ اور اس کے پیچھے جو ادبی عمل مضمر ہے وہ ہماری اُردو، فارسی وعربی روایات میں کہیں نہیں ملتا، اس لیے حالؔی کا ان پر عمل کرنا ممکن نہیں تھا ''کردار نگاری'' کے معنی خوبیاں اور خامیاں گنوانا نہیں ہے بلکہ کسی فرد کو اسے تخیلی انداز نظر سے دیکھنا ہے جس سے اس کے کردار کے سب پہلو سامنے آکر ایسی بھرپور ومکمل تصویر بنائیں جس پر ہر قسم کے اعتراض بھی ہوسکیں اور ہر طرح کی مدح بھی ہوسکے۔ یورپ کے ادب میں یہ فن یونانیوں سے چلا آرہا ہے۔ ہمارے ہاں انسان کو ''انسان شناسی'' (HUMANISTIC) کے اندازِ نظر سے نہیں دیکھا جاتا۔ ہمارے ہاں کا طریقۂ کار یہ ہے کہ یا تو اس کی تمام تر ''مدح'' کردی جاتی ہے جیسا کہ قصیدوں میں ہوتا ہے یا ''قدح'' کی جاتی ہے جیسا کہ ہجویات میں ہوتا ہے۔ مدح اور قدح کے درمیان نفسیاتی نقطۂ نظر کا وہ راستہ کھلتا ہے جہاں ''انسان'' کو اس کے ''عمل'' کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ اندازِ نظر ہومر کی ایپک نظموں اور ڈرامہ نگاروں کے ہاں ملتا ہے اور اس کی تقلید یورپ کے پرانے ناول اور بایوگرافی نے کی ہے۔ یونانی تو اپنے دیوتاؤں تک کو اسی اندازِ نظر سے پیش کرتے ہیں اور اسی لیے ان کے دیوتاؤں میں ہمیں انسانی کمزوریاں نظر آتی ہیں۔ اس معیار سے وہ سوانح نگار (Biogrpher) ہی کامیاب سمجھا جائے گا جس نے ''مکمل نفسیاتی'' تصویر پیش کی ہو۔ ''حیاتِ جاوید'' کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ حالؔی ''کردار نگاری'' نہیں جانتے۔ وہ سرسید کی پوری ہستی کو نہیں دیکھ رہے ہیں بلکہ اُسے محاسن ومعائب کا مجموعہ سمجھ رہے ہیں۔ اسی طرح محاسن اور معائب کی الگ الگ تحلیل یا ایک ساتھ اُن کی طرف اِشارہ کرنا اُس غیر جانب داری کے منافی ہے جو مکمل تصویر پیش کرتی ہے اور تمام واقعات کو پورے طور پر رقم کردیتی ہے۔ اور پھر پڑھنے والے پر چھوڑ دیتی ہے کہ وہ ان واقعات کو محاسن

میں گنے یا معائب میں۔ ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ ہیرو کا کوئی کام ایک شخص کو عیب معلوم ہو اور دوسرے کو خوبی نظر آئے۔ اس لیے بایوگرافر اپنے ''موضوع'' کے کسی پہلو کو عیب یا خوبی قرار دینے کا کام نہیں کرتا۔ اس سلسلے میں بھی باسویل کا طریقۂ کار مثالی تھا۔ وہ جونسن کے ساتھ ہر محفل میں جاتا اور جو باتیں جونسن کرتا ان کو لکھتا جاتا۔ یہی ساری باتیں باسویل نے جمع کر دی ہیں۔ اس مجموعے سے ایک ایسا ڈرامہ سامنے آتا ہے جس میں جونسن کا کردار، حالات اور زمانے کے ساتھ کام کرتا نظر آتا ہے۔ اس کام کی علویت یا سفلیت کی طرف بایوگرافر کوئی اشارہ نہیں کرتا بلکہ قاری پر چھوڑ دیتا ہے کہ وہ کیا رائے قائم کرتا ہے۔ ایسے میں سوانح نگار محاسن یا معائب نہیں دیکھتا بلکہ ان سے بالاتر ہو کر وہ ایک انسان کو محض نفسیاتی وجود'' کی طرح کام کرتا اور بولتا ہوا دکھاتا ہے۔ حالی کا یہ اندازِ نظر نہیں ہے۔ وہ سرسید کی مدح ہی کرنا چاہتے ہیں، سرسید اُن کے ہیرو ہیں لیکن معاشرے نے سرسید کی قدح میں بھی کوئی دقیقہ نہیں اُٹھا رکھا تھا اس لیے وہ قدح کے پہلو بھی سامنے لاتے ہیں مگر ان کا جواز ڈھونڈ کر ان کو بھی محاسن میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اس طرح ''حیاتِ جاوید'' میں وہ سرسید کے وکیل یا عذر خواہ بن کر سامنے آتے ہیں تاکہ ان کے بایوگرافر۔ بایوگرافی انگریزی ادب کے معیار سے صرف محاسن ومعائب کا کھاتہ نہیں ہے بلکہ اس کے ذریعے نفسیات کے وسیلے سے انسان شناسی کا وہ رُخ ہوتا ہے جس میں معائب اور محاسن تو تلاش کیے جاسکیں مگر جو خود اس تلاش سے بالاتر ہو۔

''حیاتِ جاوید'' کو دیکھیے تو حالی نے اپنے پہلے طریقۂ کار کے مطابق اسے بھی دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے حصے میں ولادت، خاندان، بچپن، تعلیم، عنفوانِ شباب، ابتدائی تصانیف، سرکار انگریز کی ملازمت، غدر اور ان کی خدمات، جدوجہد، مسائل، رسالہ بغاوتِ ہند، سائنٹیفک سوسائٹی، اُردو زبان کی حمایت، سفرِ لندن، سی آئی آئی کا خطاب، تہذیب الاخلاق، کالج کا افتتاح، تفسیرِ قرآن، ایجوکیشنل کانفرنس، انڈین نیشنل کانگریس، پارلیمنٹ میں تقریر، اور وفات کی سرخیاں قائم کر کے سارے حالات بیان کر دیے ہیں۔ یہاں صرف حالات وواقعات جمع کر دیئے گئے ہیں اور حسبِ ضرورت ان پر نوٹ لکھ کر وضاحت بھی کر دی گئی ہے۔ دوسرا حصہ سرسید کی ترقی کے اسباب کا جائزہ لیتا ہے۔ اور اخلاقی صفات کے عنوانات قائم کر کے مثالوں کے ساتھ سرسید کے ہاں دکھایا جاتا ہے۔ یہ حصہ ادبی بایوگرافی کے دائرے میں آتا ہے کیوں کہ اس میں سرسید کا کردار، روشن ہوتا ہے مثلاً سرسید کی ترقی کے اسباب اور ان کی شخصیت کی تعمیر میں گھر کے مذہبی اثرات کو نمایاں کیا جاتا ہے۔ پھر ان کی مختلف خدمات کے بارے میں الگ باب قائم کئے گئے ہیں اور جو اخلاقی پہلو نمایاں ہوتے ہیں ان کو واضح کیا گیا ہے مثلاً خدمات کا ذکر کرتے ہوئے حالی بے غرضی کا عنوان قائم کرتے ہیں اور لکھتے ہیں:

> ''جہاں تک ہم کو معلوم ہے انھوں نے کبھی اپنی ترقی یا کسی خدمت کے صلہ کی صراحتہً یا کنایتہً اپنے افسروں سے درخواست نہیں کی بلکہ ہمیشہ اپنی کارگزاری اور حُسنِ خدمت سے ان کے

دل میں جگہ کی اور خود اپنے کاموں کو اپنا سفارشی بنایا۔ ۱۸۸۸ء میں جب کہ سرسید کو بہ مقام علی گڑھ کے سی ایس آئی کا خطاب دیا گیا اس وقت صاحب کلکٹر علی گڑھ مسٹر کنیڈی نے سرسید کی نسبت کہا تھا کہ "یہ وہ شخص ہے جس نے اپنے واسطے کبھی کچھ نہیں چاہا بلکہ ہر چیز اپنے ملک کے واسطے چاہی۔ پروفیسر آرنلڈ ایم اے جو دس برس علی گڑھ کالج میں سرسید کے پاس رہے انھوں نے بھی سرسید کے ماتمی جلسے میں کہا تھا کہ "گورنمنٹ کی طرف سے جو اعزاز یا خطاب اُن کو ملا وہ ہمیشہ بے طلب ملا اور میں آج تک کسی ایسے شخص سے نہیں ملا جو ان سے زیادہ شریفانہ زندگی بسر کرنے والا اور ان سے زیادہ بے لاگ اور بے غرض ہو۔" [۹۰]

یہی صورت جو اس اقتباس سے سامنے آتی ہے ہر جگہ موجود ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سرسید کی انفرادیت کو قطع نظر کر کے یہ سب باتیں لکھی جا رہی ہیں۔ سوانح نگاری کا طریقہ یہ ہے کہ زندگی کے واقعات اس طرح سامنے لائے جاتے ہیں کہ وقت اور خاص موقع پر جو صفات سامنے آئی ہیں وہ اُن سے اُبھر کر نمایاں ہوتی ہیں۔ چاہیے یہ تھا کہ سوانح ایک مربوط قصہ ہوتی جس میں وہ واقعات اپنی جگہ پر آتے جن سے اُن کی بے غرضی ثابت ہوتی اور اس طرح سرسید کی انفرادیت نمایاں ہوتی جاتی۔ جہاں تک اخلاقی صفات کا تعلق ہے تو یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اخلاقی صفات ہر فرد کے اندر الگ الگ صورتیں اختیار کرتی ہیں اور یہ انفرادیت مسلسل بیان یا ڈرامائی حالت میں نمایاں ہوتی ہے اور سوانح نگار یہ ڈرامائی موقع فراہم کرتا ہے۔ حالؔی یہ کام نہیں کرتے۔ حالؔی جس طرح صفات کو مسلسل بیان سے الگ کر کے اوپر دی ہوئی مثال کے طریقے سے بیان کرتے ہیں اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ وہ انگریزی بایوگرافی کے طریقے سے زیادہ ہماری روایت کی قصیدہ نگاری سے متاثر ہیں۔ جیسے قصیدہ گو ممدوح کا کوئی ایسا مسلسل واقعہ بیان نہیں کرتا جس سے اس کی تعریف کے قابل صفت سامنے آ جائے بلکہ عام صفت کو لے کر بدرجۂ اتم ممدوح میں دکھاتا ہے، اسی طرح حالؔی بھی بے غرض دیانت، رواداری وغیرہ کی صفات کو لے کر مثالوں یا اقتباس سے ان کا بدرجۂ اتم وجود سرسید میں دکھا دیتے ہیں۔ دوسرے حصے کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ اگر اس میں دیے ہوئے واقعات پہلے حصے میں مناسب موقع و مقام پر دیے جاتے تو سرسید کی زندگی کا گراف بن جاتا۔ یہاں حالؔی اخلاق کے بنے ہوئے خانوں میں سرسید کے کردار کو کاٹ کاٹ کر بھرتے نظر آتے ہیں جس سے ان کا اخلاقی مقصد تو ضرور پورا ہوتا ہے، اُن کی تصانیف کے بارے میں رائے بھی مل جاتی ہیں۔ ان کے اخلاق کے بعض منفی پہلو بھی سامنے آ جاتے ہیں مگر انفرادیت اور مکمل کردار کی اکائی کا کوئی تاثر قائم نہیں ہوتا۔ اس طریقہ کو شبلی نعمانی نے بھی برتا ہے اور یہی ہمارے ہاں اُردو میں سیرت نگاری کا عام طریقہ ہو گیا ہے۔ اسی وجہ سے "سیرت نگاری" اور "بایوگرافی" کو ایک چیز نہیں کہا جا سکتا۔ اس طریقے سے بایوگرافی نہیں بنتی بلکہ "مدح" ہو جاتی ہے۔ یہ اگر غور سے

دیکھا جائے کہ نثر میں ہونے کی وجہ سے اس مدح میں مبالغہ نہیں ہوتا اور واقعات سب صحیح ہوتے ہیں مگر واقعات زمان و مکان سے الگ ہو کر اس صفت کی مثال تو بن جاتے ہیں مگر ساتھ ہی وہ صفت فرد کی نفسیات میں اپنے مقام اور عالم سے منقطع ہو جاتی ہے اور اس طرح اس فرد کی انفرادی نفسیات کی عکس کشی نہیں ہوتی بلکہ پورا وجود الگ الگ ٹکڑوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ اور بجائے ایک زندہ چلتے پھرتے انسان کے قتلے قتلے کیا ہوا انسان سامنے آتا ہے۔ بایوگرافی میں ہماری ملاقات پورے سالم آدمی سے ہوتی ہے۔

صحت واقعات اور تحقیق کے لحاظ سے ''حیاتِ جاوید'' ایک کارنامہ ہے۔ اس میں کوئی واقعہ غلط بیان نہیں ہوا ہے اور جہاں تحقیق کی ضرورت تھی وہاں صحیح استدلال سے جو نتائج نکالے گئے ہیں ان کو ماننا پڑتا ہے مگر اس تصنیف کو پڑھ کر حالی کے ہم عصروں کو یہ احساس ہوا کہ یہ ''مدلل مداحی'' ہے یعنی سرسید کا محض قصیدہ ہے یا سرسید کے کارناموں کی عذر خواہی ہے۔ اس سے سرسید کا مکمل کردار اپنی پہلو داری، تہ داری، پیچیدگیوں، متضاد صفات اور انفرادیت کے ساتھ تعمیر ہو کر سامنے نہیں آتا۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ حالی محض ایک نقطۂ نظر سے جو سرسید کا بھی نقطۂ نظر تھا اور خود حالی کا بھی، وہ سرسید کو دیکھتے ہیں، جس سے حقِ رفاقت تو ادا ہو جاتا ہے لیکن بایوگرافی کے فرائض دور جا پڑتے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ یہاں نظریاتی طرف داری کارفرما ہے جو عام تعصب سے الگ ضرور ہے مگر جسے ایک طرح کا ''نظریاتی تعصب'' ضرور کہا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مخصوص غیر جانب داری، جس کو بایوگرافی کے تعلق سے صحیح ہمدردی کہا گیا ہے یہاں نظر نہیں آتی، ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ حالی انسانی نفسیات کا علم نہیں رکھتے اسی لیے بایوگرافی لکھتے ہوئے اس طرف توجہ نہیں دیتے مثلاً حالی خاندانی اثرات، بچپن کا ماحول اور تعلیم و تربیت کا سرسری ذکر تو کرتے ہیں مگر ان سے جو اثرات مرتب ہو کر سرسید کی انفرادیت قائم کرنے میں مدد و معاون ہوئے ان کی طرف توجہ نہیں دیتے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہوں گے کہ ہر انسانی کردار ارتقاء ضرور کرتا ہے بلکہ حالات میں اس طرح پھنسا ہوا انسان، جیسے سرسید تھے، بہت ہی زیادہ بدلتا رہتا ہے۔ حالی اس ارتقاء کی طرف توجہ نہیں دیتے۔ سرسید ایک باعمل، فعال متحرک شخص تھے مگر حالی کے سرسید ایک سپاٹ جامد کردار نظر آتے ہیں۔

ایک بات یہ بھی محسوس ہوتی ہے کہ حالی کے ذہن میں انسان کے بارے میں کچھ تصورات ہیں جن کو وہ سرسید کی ہستی پر چسپاں کرنا چاہتے ہیں مثلاً وہ سرسید کی پیدائشی قوتوں سے انکار کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ سرسید میں سوائے جسمانی قابلیت کے کوئی اور بات بچپن میں نظر نہیں آتی۔ جو لوگ سرسید سے واقف تھے بتاتے ہیں کہ اُن کا بچپن بھی ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات کی طرح تھا اور حقیقت بھی یہ ہے کہ انسان میں جو صفات بڑھ کر نمایاں ہوتی ہیں۔ ان کا وجود ان کے خاندان والوں اور اُن کے بچپن میں نمایاں نہیں تو موجود ضرور ہوتا ہے۔ حالی یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ سرسید نے جو کچھ کیا وہ محض ان کی محنت کا نتیجہ تھا اور ہر شخص وہی کچھ کر سکتا ہے اگر وہ بھی ویسی ہی محنت کرے۔ یہ سطحی اخلاقی اور واعظانہ غلط فہمی ہے۔ بایوگرافر کی حیثیت سے

حالیؔ کی بڑی کمزوری سرسید کی طرف داری یعنی ان کا نقطۂ نظر نہیں ہے بلکہ نفسیات سے ان کی لاعلمی ہے۔ ان کی روایت اور تعلیم میں اس انداز سے انسانی کردار کا جائزہ لینے کا فن موجود نہیں تھا جو یورپ کے ادب کی تعلیم میں ملتا ہے۔ اور جس کی بنا پر بایوگرافی میں نفسیاتی اندازِ نظر سے کسی شخصیت کا گراف تیار کیا جا سکتا ہے۔

یہاں تک ہم نے مغربی معیار سے جس کا ذکر حالیؔ نے بار بار کیا ہے ''حیاتِ جاوید'' بہ حیثیت بایو گرافی جائزہ لیا ہے۔ یہ مطالعہ اس لیے ضروری تھا تا کہ اس اہم تصنیف کے بارے میں وہ ابہام دور ہو جائے جس سے اس تصنیف کے پڑھنے والے دوچار ہوتے ہیں۔ ''حیاتِ جاوید'' انگریزی معنی میں بایوگرافی نہیں ہے بلکہ اس کا اپنا فن اور اپنا معیار ہے جس پر وہ پوری اُترتی ہے اور اس اعتبار سے ایک زندہ کتاب ہے۔ ''حیاتِ جاوید'' میں الطاف حسین حالیؔ نے سرسید کو ایک فعال و عملی انسان کی حیثیت سے دیکھا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ کس طرح اُن کی محبت، اُن کے خلوص و آدمیت کے جذبے نے قومی ہمدردی کی صورت اختیار کر لی، سرسید نے خود اپنی بہت سی تحریروں اور خطوط میں اپنی ذہنی زندگی کو بیان کیا ہے۔ حالیؔ نے اُنھیں کی تشریح اور وضاحت کی ہے۔ سرسید میں علمی تحقیق کا جو مادہ تھا اُسے بھی حالیؔ نے پس منظر کے ساتھ واضح کیا ہے۔ انھوں نے سرسید کے ابتدائی اور جوانی کے دور کے حالات بہت سرسری لکھے ہیں لیکن ان کی تحریر سے سرسید کی وہ شخصیت ضرور بے نقاب ہو جاتی ہے جس نے اہم و تاریخی خدمات انجام دی ہیں۔ حالیؔ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''سرسید ڈسپاٹک (Despotic) طبیعت کے آدمی تھے۔ اور یہ دکھایا ہے کہ کن وجوہ کی بنا پر اُن کے مزاج میں ضد پیدا ہو گئی تھی۔ سرسید کی انگریز دوستی کے سلسلے میں اکثر حلقوں سے اعتراض ہوتے ہیں مگر حالیؔ نے جو اُن کی حقیقت بیان کی ہے وہ کوئی نہیں کر سکتا۔ اسی طرح سرسید کی مذہبی زندگی اور ان کی تمام زندگی کی بنیاد مذہب کو قرار دینا حالیؔ ہی کا کام ہے۔ اگر ہم ''حیاتِ جاوید'' کو ایک شخص کی زندگی کے بجائے اس کے کارناموں پر ہمدردانہ تنقید سمجھ کر پڑھیں تو اس کی ہر بات اہم ہو جاتی ہے۔ سرسید کا جوشِ عمل، اُن کا استقلال اُن کے غیر معمولی کارناموں کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ حالیؔ کی نظر میں سرسید کی زندگی قوم کی تاریخ تھی اور اس حیثیت سے انھوں نے سرسید کے ہر پہلو کو اس طرح سمیٹا ہے کہ کسی اور کے لیے ممکن نہیں تھا۔ حالیؔ نے نہ صرف سرسید کے وہ واقعات نظر انداز کیے جن سے ان کی توہین ہوتی تھی بلکہ قوم کی اس بے ہُودہ روی کا بھی زیادہ ذکر نہیں کیا، جو اُس نے سرسید کے ساتھ روا رکھی کیوں کہ انھیں قوم کی توہین بھی منظور نہ تھی۔ انھوں نے جس نقطۂ نظر سے سرسید کی سوانح لکھی ہے اس میں بے پناہ خلوص اور جذبہ ہے۔ ''حیاتِ جاوید'' میں بار بار ایسے جملے اور عبارتیں سامنے آتی ہیں جن میں الہامی روح کارفرما ہوتی ہے اور انھیں پڑھ کر سرسید سے ہماری عقیدت میں اضافہ ہوتا ہے مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

> ''یہ شخص اپنی راست بازی اور خلوص سے ایک عالم کے دل میں اپنی عظمت کا نقش بٹھا گیا ہے اور اپنی محبت کا بیج بو گیا ہے اور قومی ہمدردی کے چٹیک ایک ایسی مُردہ دل قوم کو لگا گیا

ہے جو سرد مہری میں ضرب المثل اور نا اتفاقی میں شہرۂ آفاق تھی۔ قومی ہمدردی کی آگ جو سرسید کے سینے میں مشتعل تھی اس کو وہ اپنے ساتھ قبر میں نہیں لے گئے بلکہ اس کی آنچ دور دور تک پہنچ گئی ہے اور اس ایک چراغ سے بہت سے چراغ روشن ہو گئے ہیں۔[۹۱]

''حیاتِ جاوید'' سرسید کی بایوگرافی سے زیادہ اُن کے کاموں اور کارناموں پر تنقید کی کتاب ہے اور تنقید بھی ایسے شخص کی جو خود ان کارناموں سے حد درجہ متاثر تھا حالی نے جو باتیں چھوڑ دیں اور نہیں لکھیں اور جو لکھ دیں اور نہیں چھوڑیں وہ سب ان کی انفرادیت کی آئینہ دار ہیں۔ اکثر اہلِ ادب نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ''حیاتِ جاوید'' میں حالی نے سرسید کی زندگی کے کون کون سے پہلو تشنہ چھوڑ دیے ہیں۔ اگر ان پہلوؤں کی تفصیل بیان کی جائے تو حیات جاوید جیسی ایک اور ضخیم کتاب بن سکتی ہے۔ کوئی کہتا ہے کہ سرسید کے بچپن پر وضاحت سے نہیں لکھا گیا، کوئی کہتا ہے کہ ان کی جوانی کو چھوڑ دیا گیا، کوئی کہتا ہے کہ ان کے دوستوں اور مددگاروں کے کام کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ اگر اس زاویے سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ حالی نے سب کچھ ہی نامکمل چھوڑ دیا ہے۔ اس زاویے سے باس ویل کی تصنیف کو دیکھیے تو کیا وہ ایسی مکمل کتاب معلوم ہوگی جس میں جون سن کی زندگی کے سارے پہلو یک جا ہو گئے ہوں؟ باس ویل نے بھی جون سن کی زندگی کے اتنے پہلو چھوڑے ہیں کہ اُن کے بیان سے باس ویل کی کتاب سے زیادہ ضخیم کتابیں وجود میں آ گئی ہیں۔ باس ویل کی کتاب میں تمام تر وہ باتیں ہیں جو جون سن نے محفلوں اور ادبی حلقوں میں کی تھیں، اور ان کو باس ویل نے ڈرامائی سین کی طرح پیش کر دیا ہے۔ جون سن کی بے پناہ قوتِ گفتگو سب سے زیادہ ہمارے سامنے آتی ہے اور اس کے اقوال اس کے اپنے لفظوں میں رقم ہو کر محفوظ ہو گئے ہیں۔ باس ویل ہماری توجہ اس جون سن پر مرکوز کرتا ہے جو لندن کی ادبی محفلوں کی زینت اور اپنے دور کے دانش وروں کا ڈکٹیٹر تھا۔ اس مثال سے یہ نتیجہ بھی نکلا کہ بایوگرافر کے لیے اپنے موضوع کے بارے میں سب کچھ لکھنا ضروری نہیں بلکہ اُس کا کام اُس کی اہم ترین صفات کو پیش کرنا ہے۔ حالی نے بھی یہی کیا ہے۔ ان کی تمام تر توجہ سرسید کی خدمات پر ہے۔ وہ مصلح سرسید کے علاوہ کسی دوسرے سرسید کو پیش کرنا نہیں چاہتے اور اس مصلح سرسید سے انھیں بڑی عقیدت ہے۔ وہ اس کو ہیرو مانتے ہیں اور ہیرو ہی دکھانا چاہتے ہیں۔ اسی لیے ''حیاتِ جاوید'' کا اظہارِ عقیدت ہو جانا ناگزیر تھا۔ اس تصنیف میں سرسید کا ایک عقیدت مند یہ بات نمایاں کرتا ہے کہ کن وجوہ سے اُسے سرسید سے عقیدت ہوئی۔ وہ قصہ گو نہیں ہے۔ ڈرامہ نگار نہیں ہے بلکہ ''نقاد'' ہے اور اسی لیے وہ نہ تو مسلسل اور دلچسپ قصہ بیان کر سکا ہے اور نہ سرسید کی زندگی کے اہم واقعات و حالات کو زندہ کر کے اُبھار سکا ہے۔ وہ تحلیل و تجزیہ کر رہا ہے، تبصرہ کر رہا ہے۔ اس کے ذہن میں انسانی اخلاق اور انسانی خدمات کا ایک معیار ہے اور اس معیار کے قائم کرنے میں سرسید کا اہم ہاتھ ہے کیوں کہ حالی بھی سرسید ہی کے بنائے ہوئے ہیں۔ وہ شاعر بھی ہیں یعنی جس چیز نے انھیں متاثر کیا اس سے جذباتی طور پر متاثر ہو کر مبالغہ کی طرف جُھک جانا ان کی فطرت ہے مگر ساتھ ہی

چوں کہ وہ باشعور شاعر ہیں یعنی وہ اپنے جذبات واحساسات کا عقلی جائزہ بھی لے سکتے ہیں۔ یہی انھوں نے حیاتِ جاوید میں کیا ہے۔ سرسید ان کے محبوب ہیرو اور دل پسند شخصیت ہیں۔ وہ ان کی تصویر اپنی تخئیل کے لحاظ سے کھینچتے ہیں مگر ساتھ ہی واقعات کی صحت اور اخلاقی صفات کی تحلیل بھی ان کے تنقیدی شعور نے لازمی ٹھہرائی ہے۔ اصل میں یہ سرسید کے ساتھ خود حالی کے ذہن کی تصویر ہے۔ سرسید سے متاثر ہونے کے بعد ان کے دل میں یہ سوال اُٹھا کہ آخر اس شخص میں وہ کیا بات ہے جو اس قدر متاثر کرتی ہے اور اس سوال کے جواب کی تلاش میں یہ پوری کتاب وجود میں آئی۔ سرسید کی خامیاں اس سوال کے جواب میں لانا ایک بے معنی و بے تعلق بات تھی۔ اگر ان کا کہیں سرسری ذکر ہوا بھی ہے تو محض یہ دکھانے کے لیے کہ بُرائیاں کس طرح اچھائیوں کا پیش خیمہ ہوتی ہیں۔ اس کو سرسید کی ''مدلل مداحی'' کہنے کے معنی یہ ہیں کہ کہنے والے نے اس کی روح کو سمجھے بغیر سطحی نظر سے دیکھا ہے۔ اس کا مدلل مداحی ہو جانا اس لیے ناگزیر تھا کہ سرسید کی طرف حالی کا وہ میلانِ طبع تھا جو بجز حکایتِ مہر و وفا کچھ اور نہیں دیکھتا۔

ہم نے یہ دکھانے کے لیے کہ ''حیاتِ جاوید'' انگریزی بایوگرافی کے معیار سے بایوگرافی نہیں ہے اور حالی کے ادبیاتِ اُردو، فارسی اور عربی میں کردار نگاری کی کوئی روایت نہیں ہے ہم پہلے بحث کر آئے ہیں۔ اب یہاں یہ سوال اُٹھتا ہے کہ پھر ''حیاتِ جاوید'' کو ماڈل بایوگرافی مان کر اس کا مطالعہ کیوں کیا جائے جب کہ وہ ایک نقاد شاعر کے مخصوص انفرادی جذبے کی تفسیر اور تحلیل ہے۔ اس تصنیف کی زندگی اور اہمیت اس مواد میں نہیں ہے جو حالی نے اکٹھا کیا۔ اب سرسید کے بارے میں اِس سے زیادہ مواد جمع ہو گیا ہے اور ان کی فکر، کام اور ذات و شخصیت کے مختلف پہلوؤں کی اس سے زیادہ وضاحت ہو چکی ہے۔ آگے چل کر اور باتیں سامنے آئیں گی مگر اس کے باوجود ''حیاتِ جاوید'' کو زندگی جاوید حاصل رہے گی کیوں کہ اس میں سوانح نگار حالی کی انفرادی نظر اور انفرادیت پوری طرح موجود ہے۔ اس پر جو اعتراض ہوئے ہیں وہ علمی نقطۂ نظر سے ہوئے ہیں اور علم ہمیشہ بدلتا اور بڑھتا رہتا ہے۔ حیاتِ جاوید ایک ادبی چیز ہے یعنی ایک فرد کی مخصوص نظر کا اظہار ہے جو ایک فرد کی انفرادیت کی پوری ترجمانی کرتی ہے۔ فن کے نقطۂ نظر سے یہی اس کی کامیابی ہے۔ اگر بایوگرافی کی حیثیت سے اس میں خامی نظر آتی ہے تو بھی اس کا جواز یہ ہے کہ بایوگرافی کے بارے میں حالی کا انفرادی نظریہ وہی تھا جو اس سے نمایاں ہوا ہے۔ وہ اس سے آگے نہیں جا سکتے تھے اور اس نظر کے علاوہ کوئی اور زاویہ نظر نہیں رکھ سکتے تھے۔ لہٰذا ہمیں ''حیاتِ جاوید'' کو سرسید کے بارے میں حالی کے انفرادی رویّے کا اظہار اور بایوگرافی کے تعلق سے انفرادی طریق کار (METHOD) کا انکشاف سمجھنا چاہیے۔ اسی وقت یہ ایک قابلِ قدر تخئیلی اور فنی کارنامہ نظر آئے گی۔ جس میں سرسید کے بارے میں ایک دوامی نظریہ کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور اسی لیے اُردو ادب میں اسے دوام حاصل ہے اور دوام حاصل رہے گا۔

''حیاتِ جاوید'' اُردو میں سوانح نگاری کی بہترین مثال ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ جن اہل ادب

نے اسے ''مدلل مداحی'' کہا انھوں نے بھی اپنی تصانیف میں اسی کی پیروی کی ہے۔ آج تک اُردو میں جو کوئی ''سوانح عمری'' لکھتا ہے وہ ''حیاتِ جاوید'' کی ترتیب اور ہیئت سے بھی متاثر ہوتا ہے اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ یورپ کے فن بایوگرافی سے قطع نظر حالی نے ایک نیا فن ایجاد کیا ہے۔ جس کو ''بایوگرافی'' کے بجائے ''سیرت نگاری'' کہنا چاہیے۔ یہ فن ہماری روایت میں پہلے سے موجود تھا اور ہمارے اس مبالغہ آمیز ادراک (HYPERBOLIC SENSIVITY) سے ہم آہنگ تھا جو ہماری غزل ہمارے قصیدہ اور دوسری اصنافِ سخن پر حاوی ہے۔ حالی نے اُردو سوانح نگاری میں اسی فن کو ترقی دی ہے۔ انگریزی بایوگرافی کے نام سے حالی واقف ہیں لیکن اس کے کام کو نہیں جانتے۔ انگریزی ادب کی روشنی میں بھی وہ اپنی روایات کے ادبیات ہی دیکھتے ہیں۔ ان کا خیال بلکہ قیاس ہے کہ وہ بایوگرافی لکھ رہے ہیں لیکن دراصل وہ سیرت نگاری کو عروجِ کمال تک پہنچا رہے ہیں۔ سیرت نگاری کا بایوگرافی سے رشتہ و تعلق ضرور قائم ہے لیکن سوال یہ ہے کہ ہم آخر اسے بایوگرافی کیوں کہیں اور اسے انگریزی فنِ بایوگرافی سے کیوں پرکھیں۔ ہمیں اس بات کو تسلیم کر لینا چاہیے کہ یہ ایک نیا فن ہے جسے سیرت نگاری کہنا چاہیے۔ اس بات کو ماننے کے ساتھ ہی اس کے اصول ''حیاتِ جاوید'' سے اسی طرح مرتب ہوں گے جیسے کسی صنفِ ادب کے اصول اس کے پہلے عاملِ کامل سے مرتب کیے جاتے ہیں اور اسی وقت ہم اُسے اپنی صنف کی مکمل مثال تسلیم کریں گے۔ ''حیاتِ جاوید'' سرسید کے بارے میں عقیدت کا سچا اظہار ہے۔ یہی ''سیرت نگاری'' کا فن ہے۔ جیسے حالی نے شاعری میں نئی صنفِ سخن ''نظم'' کے خدوخال اُجاگر کیے ہیں اسی طرح نثر میں ایک نئی صنفِ ادب ''سیرت نگاری'' کا اضافہ کیا ہے۔

حالی بحیثیت نقاد:

جیسا کہ آپ نے دیکھا حالی نے نظم و نثر میں مختلف تصانیف یادگار چھوڑی ہیں مگر انگریزی زبان وادب کے نقاد ڈرائیڈن (۱۶۳۱ء۔۱۷۰۰ء) کی طرح وہ بھی فطری طور پر نقاد ہیں۔ حالی سے پہلے ہمارے ہاں نکتہ چیں اور نکتہ رس تو نظر آتے ہیں لیکن نقاد کوئی نظر نہیں آتا۔ حقیقی نقاد وہ ہے جس کی فطرت ہر ادبی خوبی کو قبول کرے اور اس کی اہمیت بھی واضح کردے۔ ڈرائیڈن سے پہلے، کلاسیکی رجحان کے زیر اثر انگریزی ڈرامے کو ادب کے درجے سے گری ہوئی چیز سمجھا جاتا تھا۔ ڈرائیڈن نے بتایا کہ یہ بھی اپنی جگہ ایک نئی صنف ہے اور اس میں بھی تخلیقی قوتوں کا کمال موجود ہے۔ الطاف حسین حالی بھی اسی طرح ادب پاروں کی خوبیاں تلاش کرتے اور اُن کو سراہتے ہیں۔ یہ عمل وہ بناوٹ یا کسی فرضی خیال کی بنیاد پر نہیں کرتے بلکہ ان کی متوازن اور انسان دوست فطرت، اُن کا اصلاحی و تعمیری رجحان کانٹوں کو ہٹا کر پھول چن لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ عام لکھنے والوں کا بھی دل بڑھاتے ہیں اور ہم سمجھتے ہیں کہ وہ بے جا تعریف کر رہے ہیں مگر وہ ساتھ ہی نہایت خوبی سے کمزوریوں کی طرف بھی اشارہ کرتے جاتے ہیں مثلاً حبیب الرحمٰن خاں شیروانی کی نظموں ''تصویرِ

عبرت'' اور'' برسات'' پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کا دل بڑھاتے ہیں اور ساتھ ہی نظموں میں موجود غلطیوں کی طرف توجہ دلاتے ہوئے کہتے ہیں:

''برسات کے مطالعہ سے برسات کا لطف دُونا ہوگیا۔ بہت عمدہ مثنوی ہے۔ اس میں کسی قسم کا تصرف کرنے کی گنجائش نہیں معلوم ہوتی، اگرچہ کہیں کہیں شعرائے ایران و ہندوستان کے خلاف کیا گیا ہے جیسے کرشمہ کا قافیہ جلوہ یا برسیں کا قافیہ بھر دیں یا بدلا کا قافیہ آیا وغیرہ مگر میرے نزدیک اب ان قیود کو اُٹھا دینا بہتر ہے جن کے سبب سے شاعری کا میدان نہایت تنگ ہوگیا ہے۔'' [۹۲]

یہ حالی کا مزاج ہے اور اُردو میں تنقید کا علم بلند کرنے والے کے لیے اسی مزاج کی ضرورت تھی۔ صرف اعتراض و نکتہ چینی منفی چیز ہے۔ اس سے گھن گرج کرتی ہوئی تنقید تو وجود میں آسکتی ہے مگر یہ مفید نہیں ہوسکتی۔ منفی اندازِ نظر کا ردِعمل بھی منفی ہوتا ہے۔ تعمیری تنقید وہ ہے جو اعتراض کے قابل چیزوں میں بھی قبول کیے جانے والی چیزیں تلاش کر کے سامنے لائے۔ حالی یہی کرتے ہیں، اور اس طرح وہ نقاد کے ماڈل ہو جاتے ہیں۔ جذباتی توازن، نیک نیتی کے ساتھ انصاف اور معقولیت بھی ان کے کردار کے اہم اجزا ہیں اور یہ صفات بھی نقاد کے لیے ضروری ہیں۔ حالی کی معقولیت انھیں جدّت سے محروم رکھتی ہے۔ وہ سرسید کا سہارا کبھی نہیں چھوڑتے اور اسی لیے بہت سے لوگوں کی نظر میں وہ جدّت، اُپج اور اختراعیت (اوریجنلٹی) سے عاری ہیں۔ انھیں حالی کا طرزِ ادا سپاٹ اور پھیکا معلوم ہوتا ہے۔ تخلیق کے لیے یہ رجحان کمزوری کا باعث ہوسکتا ہے مگر تنقید کے لیے یہی وصف ہے۔ عقل کی کارفرمائی کے لیے ایک مستقل مرکز و محور بھی ضروری ہے۔ حالی کو یہ مرکز و محور سرسید تحریک میں ملا جس سے وہ ساری عمر وابستہ رہے۔ حالی کا یہ اندازِ نظر معقولیت کی دلیل ہے اور اس سے تنقید، جو خود معقولیت کا ایک عمل ہے، پختہ ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ معقولیت ادب کو محدود کر دیتی ہے، اور تنقید کو یک طرفہ بنا دیتی ہے جیسے خود حالی ساری عمر رومانی تصورِ ادب سے دور رہے۔ عشق کے بارے میں اُن کا یہ رویہ:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا　　جس گھر سے سر اُٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا

اسی غیر رومانی، عشق دشمن اندازِ نظر کا ترجمان ہے، لیکن حالی اس بات کی مثال ہیں کہ عقل کے ذریعے ایک مستقل نظریے پر پہنچ کر اس پر قائم رہنا نقاد کے لیے ضروری ہے۔ آپ حالی کی رائے سے اختلاف کریں اور ان کی غلطیاں بتائیں لیکن ان کی رایوں کی معقولیت سے کبھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اسی معقولیت کی وجہ سے وہ جونسن سے بہتر موقف کا اظہار کرتے ہیں۔ جونسن کی معقولیت نے اس کے اندر ایک تعصب پیدا کر دیا تھا۔ جس کی وجہ سے وہ ہر رومانی رجحان کا سختی سے مخالف تھا اور اسی لیے تنقیدی بے انصافی کا شکار بھی ہوگیا تھا۔ حالی کی ''عقل'' کے حدود اور اُن کی رایوں کی تہ داری، جونسن کے مقابلے میں محدود ہیں مگر وہ کبھی غیر ادبی تعصب (Extra literary prejudice) کا شکار نہیں ہوئے اس لیے وہ جونسن سے زیادہ اور

ڈرائیڈن کی طرح نقاد کے زیادہ اور صحیح ماڈل ہیں۔ غرض کہ ہم جتنا حالی کی فطرت پر غور کرتے ہیں وہ ہمیں بنیادی طور پر نقاد ہی نظر آتے ہیں۔ شاعر و انشاء پرداز کی حیثیت سے ان کا طرز ادا کتنا ہی پھیکا اور سپاٹ سمجھا جائے لیکن نقاد کے لیے یہ ضروری اوصاف ہیں۔

حالی کی شاعری کو دیکھیے، اُن کی نثر تصانیف، مضامین اور خطوط کو دیکھیے ہر جگہ وہ تنقید کے دائرے میں کھڑے نظر آتے ہیں اور ایسے ادب میں جہاں ''تنقید'' کا وجود نہ تھا وہ نظام کے مطابق (Systamatic) تنقید کی قابلِ تقلید مثال قائم کرتے ہیں۔ ''تخلیق'' اور ''تنقید'' میں خاص فرق یہ ہے کہ تخلیق کا زیادہ تعلق جذبات سے ہوتا ہے اور وہ زندگی کے سامنے آئینہ رکھ دیتی ہے جس میں ایک ایسی تخیلی صورت نظر آتی ہے جو عقل سے زیادہ جذبات کو متاثر کرتی ہے۔ تخلیق میں جمالیاتی اثر ذہن پر غالب رہتا ہے۔ تنقید اس کے برخلاف عقلی فیصلے سے شروع کرتی ہے اور جذبات کو کبھی عقلی دائرے سے باہر نہیں جانے دیتی۔ ''حالی کی شاعری ایک نقاد کی شاعری ہے۔ ان کا نظریہ ان کے تجربے پر غالب رہتا ہے اور بقول ڈاکٹر احسن فاروقی اُن کا ادب صحیح معنی میں ''تنقیدِ حیات'' ہے۔ ان کے بارے میں میتھیو آرنلڈ کی طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس قسم کے ادیب ہیں جیسا کہ نقاد کو ہونا چاہیے یعنی ان کے ہاں ان کا نظریۂ حیات پہلی چیز ہے۔ اور تجربہ بعد کی چیز ہے۔ ان کی ہر نظم ان کے نظریے کو تخلیقی جامہ پہناتی ہے۔ وہ تجربہ اور تاریخ سے وہی اجزا چن لیتے ہیں جو ان کے مقصد سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ ''حیاتِ جاوید'' میں اگر وہ طرف داری کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ تو یہ طرف داری جذباتی طرف داری نہیں ہے بلکہ نظریاتی طرف داری ہے۔ نظریہ کی سطح پر وہ اور سرسید ایک ہیں۔ آپ ''حیاتِ جاوید'' کو ''بایوگرافی'' تسلیم نہ کریں لیکن اپنے موضوع پر وہ ہمدردانہ و تعمیری تنقید ضرور ہے۔ وہ نہ صرف اپنے مضامین اور خطوط میں بلکہ ہر وہ جملہ جو حالی نے لکھا اس میں وہ جج کی حیثیت میں سامنے آتے ہیں جس کے دل میں قانون پہلی چیز ہے اور وہ ہر چیز کو قانون کی عینک لگا کر دیکھتا ہے۔ اس طرح حالی کے نظریۂ حیات کی محدودیت اور ان کے فن کا یک طرفہ پن نقاد کی حیثیت سے ان کا اہم وصف ٹھہرتا ہے اور آئندہ آنے والے نقادوں کے لیے ایک مثال بن جاتا ہے۔ اُن میں جج والی شدت نہیں ہے۔ وہ توازن کو کبھی نہیں چھوڑتے۔ مذہب ان کے لیے ایک اٹل حقیقت ہے جس سے وہ ہمیشہ وابستہ رہتے ہیں۔ اور سرسید کی اصلاح میں بھی مذہب انھیں سب سے اہم نظر آتا ہے لیکن اس کے باوجود اُن میں کٹر پن نہیں ہے بلکہ ان کے اٹل عقائد عقلی فیصلے پر مبنی ہیں۔ وہ مذہب کو سہارا سمجھ کر اس سے نہیں چمٹتے بلکہ عقلی فیصلہ کے بعد اس سے وابستہ ہوتے ہیں اور پھر اس سے نہیں ہٹتے۔ ان کی تخلیقات احساسات سے خالی نہیں ہیں۔ وہ قوم کی بدحالی کو محسوس کرتے ہیں۔ عورتوں پر ہونے والے ظلم پر آنسو بہاتے ہیں مگر اُن کا ہر احساس اور ان کا ہر آنسو دل سے نہیں بلکہ عقل سے پیدا ہوا ہے۔ اور ''تخلیق'' سے زیادہ تنقید کا نمونہ ہے۔ وہ ہر صنفِ ادب کو تنقیدِ حیات کے راستے پر ڈال دیتے ہیں اور خود اس کی ہمیشہ رہنے والی مثال قائم کر دیتے ہیں۔ ادب اور زندگی کے رشتے اور تعلق پر

متعدد پہلو سامنے آئے اور آئندہ بھی آتے رہیں گے لیکن اس کے رشتے اور تعلق کو قائم رکھنے اور اس پر چلنے کی پہلی مثال حالؔی ہی رہیں گے۔ ان سے پہلے کے شعرا اور ادیبوں نے بھی زندگی اور ادب کے تعلق کے بارے میں کچھ نہ کچھ کہا ضرور ہے مگر حالی کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان تصانیف میں بھی جو خالص ادب کے دائرے میں آتی ہیں تنقید ہی کے راستے پر گام زن ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسی کام کے لیے بنائے گئے ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو ''مقدمہ شعر و شاعری'' ان کا شاہکار ہے۔ اس پر متعدد اعتراضات ہوئے اور آئندہ بھی ہوتے رہیں گے لیکن اُردو ادب میں نظام کے مطابق مرتب (Systematic) تنقید کی حیثیت سے اور تنقید کو نظام آشنا (Systematise) بنانے کی پہلی کوشش کی حیثیت سے وہ پوری طرح منفرد ہیں۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ ''ادب'' بغیر ''تنقید'' کے آگے نہیں بڑھ سکتا اور ہر ادب و تخلیق کے پس منظر میں کوئی نہ کوئی تنقیدی شعور ضرور ہوتا ہے۔ حالؔی سے پہلے کا ادب، جیسا کہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے ''سخن'' کے دائرے میں آتا ہے۔ شاعر اقلیم سخن کا بادشاہ ہونے کی دعا مانگتا تھا۔ سخن کے پس منظر میں جو تنقیدی رویے تھے وہ علم بیان و بدیع، فصاحت و بلاغت اور علم عروض کی باریکیوں سے تعلق رکھتے تھے۔ غور سے دیکھیے تو ہمارے عربی و فارسی ادب نے ارسطوؔ کی رطوریقا (RHETORICS) کا اثر تو قبول کیا لیکن اس کی ''بوطیقا'' (POETICS) سے بے نیاز رہے یعنی ان کی تنقید شاعری کی باریکیوں اور فنی ہنرمندیوں تک محدود تھی اور اگر کوئی بنیادی سوال سامنے آتا تو اس کا کوئی نہ کوئی جواب تلاش کر لیا جاتا۔ حالؔی نے ان بنیادی سوالات کو قدماء کے اقوال سے جمع کیا اور اُن ہی کو اہمیت دی اور پھر انگریزی ادب سے جو جو باتیں سوال اُٹھاتی ہوئی ان کی دسترس میں آئیں ان کو جمع کر کے ہمارے ادب میں پہلی ''بوطیقا'' ترتیب دی جس سے قدیم ادب کی اہمیت نئے اصولوں سے واضح ہوئی۔ یہی کام انگریزی تنقید میں ڈرائیڈن نے کیا تھا مگر فرق یہ تھا کہ وہ بوطیقا سے بھی واقف تھا اور فرانس میں جو ارتقاء ہوا تھا اس سے بھی واقف تھا۔ حالی کے سامنے اس کی کوئی مثال نہیں تھی اس لیے اُن کا کام اور بھی مشکل ہو گیا تھا مگر طبیعت کا رجحان اور ان کی محنت (مقدمہ شعر و شاعری پر وہ دس برس کام کرتے رہے) انھیں جس حد تک لے جا سکتی تھی وہ اس حد تک گئے اور اُردو تنقید کو ایک نظام کے مطابق مرتب کر کے ایک ادبی عمل بنا دیا۔ ہم اب ''سخن'' کے بجائے ''ادب'' کا لفظ استعمال کرتے ہیں اور وہ نظریہ جو ادب کو سخن سے مختلف کرتا ہے ''مقدمہ'' ہی کی پیداوار ہے۔ اور اسے ایک طرح سے ''معجزہ'' ہی کہا جا سکتا ہے۔ حالی کے اس معجزے نے ہماری نظر بدل دی، ہمارا مذاق بدل دیا، ادب پر تنقید کرنا سکھایا اور ادب کو محض صنائع بدائع کی تعریف، محاورات اور زبان کی غلطیوں سے نکال کر ادب کے معنی، ادب کے مقصد اور مختلف اصناف ادب کی اہمیت پر غور کرنے کا راستہ دکھایا۔ اس میں شک نہیں ہے کہ جو موضوعات حالؔی سامنے لائے ان پر آج ہم اُن سے زیادہ علم رکھتے ہیں اور انگریزی تنقید کے مطالعے سے ہم زیادہ منظم

ومرتب تنقید بھی کر سکتے ہیں مگر ان سب باتوں میں ہم حالی ہی کے پیرو رہتے ہیں۔ اصولِ تنقید کی عمارت ہمیشہ ان کی بنائی ہوئی بنیادوں پر کھڑی ہوگی اور ان کی مرہونِ منت رہے گی۔ حالی نے مشرقی ومغربی نظر کو ہم آہنگ کرنے کی شعوری کوشش کی اور وہی کام آج بھی جاری ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ حالی کی اتنی کامیابی اب تک کسی نے حاصل نہیں کی۔

یورپ کے اول درجے کے نقادوں کی محفل میں ہم اگر کسی نقاد کو بھیج سکتے ہیں۔ تو وہ حالی ہیں۔ وہ ہمارے ایک ایسے نقاد ہیں جو صحیح معنی میں تخلیقی تنقید کرتے ہیں۔ وہ ایسے شاعر بھی ہیں جس نے اُردو شاعری کا رُخ موڑا اور ساتھ ہی اس نئے رُخ کو اپنے تنقیدی عمل سے سمجھایا بھی۔ ڈرائیڈن، ورڈسورتھ اور کالرج کی طرح، ان کی تنقید بھی ان کے تخلیقی عمل کا نقشہ ہے اور یہ نقشہ مربوط طریقے سے بنایا گیا ہے۔ حالی کی تنقید ان کی شاعری کا دیباچہ ہے اور اسی لیے انفرادی اور تخلیقی ہے۔ حالی وہ شخص ہیں جو قوم کی ضرورت کے نمائندہ ہیں اور اس ضرورت کو پورا کرنے میں ایک راہ نما کا درجہ رکھتے ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ نے لکھا ہے کہ یہ ضروری ہے کہ ہر صدی یا صدیوں میں ایسے نقاد پیدا ہوتے رہیں جو تمام سابقہ ادب کو، وقت کے تقاضے کے مطابق نئے اصولوں سے پرکھیں اور اس طرح ایک نئی ترتیب ومطابقت (ADJUSTMENT) پیدا کریں۔ نقاد کا یہ منصب ہمارے ہاں حالی ہی ادا کرتے ہیں اور خود یورپ میں بھی گنتی کے چند ہی ایسے نقاد دکھائی دیں گے جنھوں نے یہ منصب پورا کیا ہے۔ آج ہمیں پھر ایک حالی کی ضرورت ہے۔ یاد رہے کہ حالی کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے جو کچھ کہا اور جو کچھ کیا۔ اس کو ہم کڑی تنقیدی نظر سے دیکھ کر ناقص پاتے ہیں مگر ان کا روحانی وجود ہمارے سارے دور پر حاوی اور سارے دور کا محرک ہے۔ کوئی تحریک اُٹھائی جائے، کوئی طرز ایجاد کیا جائے، کوئی نئی ادبی راہ نکالی جائے وہ کسی نہ کسی طرح حالی سے جا ملتی ہے۔ جیسے سرسید ہماری زندگی کے مختلف پہلوؤں کے سرچشمہ ہیں اسی طرح حالی بھی ہمارے جدید ادب کا سرچشمہ ہیں۔ جس طرح ڈرائیڈن کی وفات (۱۷۰۰ء) کے اتنے عرصے بعد ڈرائیڈن کی تنقید، انگریزی زبان کے قومی ادب کے تعلق سے، اہم ترین کہی جاتی ہے اسی طرح حالی کی تنقید بھی اُردو ادب میں ہمیشہ اہم رہے گی۔

اصولِ تنقید کے علاوہ ایک فرد پر تنقید کی بھی حالی نے بنیاد رکھی۔ حیاتِ سعدی، یادگارِ غالب، حیاتِ جاوید کو یہاں مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ حالی کے کتابوں پر تبصرے ان کے مقالات اور ان کے مکاتیب سے اصولِ تنقید کے کئی پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ ''مقدمہ'' میں بہت سے خیالات وہی ہیں جن کے سرے ان کی تصانیف میں ملتے ہیں اور کسی فرد یا کسی تصنیف کے سلسلے میں ادا کیے گئے ہیں۔ ''مقدمہ'' میں انھیں باتوں کو اصولوں کی صورت میں بیان کر دیا گیا ہے۔ ایک اور اہم کام جو حالی نے کیا وہ یہ ہے کہ انھوں نے اشعار کے معنی سمجھائے اور ان کے معائب ومحاسن پر روشنی ڈالی جس سے ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کا ایک راستہ کھل گیا۔ ان کی تنقید کے اس پہلو کو آج نظر انداز کر دیا جاتا ہے مگر یہ اہم کام اس لیے ہے کہ اکثر

''نقاد'' ''اصول'' میں اُلجھ کر بے راہ روی کا شکار ہو جاتے ہیں اور ایسی بے بنیاد باتیں کرنے لگتے ہیں جن کا ادب سے کوئی خاص تعلق نہیں ہوتا اور اس طرح ''اصول'' کا راستہ ''عمل'' سے کٹ جاتا ہے۔ حالی نے اصول سازی کا کام ضرور کیا مگر راہِ عمل کو کبھی ترک نہیں کیا۔ ''مقدمہ'' ہمیں بہت سے قابلِ ذکر شاعروں کے تخلیقی عمل سے واقف کراتا ہے اور اس طرح ادبی ذوق کی تعمیر میں مدد دیتا ہے۔ مقدمہ میں اہم اُردو شاعروں پر ایک نئی نظر سے روشنی پڑتی ہے اس طرح نقاد کا وہ دوسرا منصب یعنی اصول وضع کرنے کے بعد ان کا اپنے ادب پر اطلاق کر کے دکھانے کا فریضہ بھی حالی پورا کرتے ہیں اور اسی کے ساتھ نقاد کا تیسرا منصب یعنی قوم کا مذاقِ ادب بدلنے کا کام بھی وہ پورا کرتے ہیں۔ غور کیجیے تو حالی کے اصول ان کی انفرادیت کی جان ہیں۔ یہ اصول خواہ انھوں نے کہیں سے مستعار لیے ہوں، اُن کی اپنی فکر ونظر کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں۔ یہ اصول ان کے ذہن وفکر کا جُز ہیں جن کے ثبوت وہ دوسری زبانوں کے ادبیات سے فراہم کرتے ہیں۔ حالی جب کسی کتاب پر تبصرہ کرتے ہیں یا کسی شاعر کے بارے میں اپنی رائے دیتے ہیں تو یہی اصول اس رائے کی بنیاد میں ہوتے ہیں۔ یہ کہنا کہ انھوں نے یہ اصول انگریزی یا عربی ادب سے لے کر ان کا اطلاق اُردو ادب پر کیا ہے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ان کی اپنی فکر اُن کی اپنی قوم کے تقاضوں کو پورا کرنے کا کام کر رہی ہے اور وہ بات کو ثابت کرنے کے لیے دوسرے ادبیات سے مثالیں دیتے ہیں تا کہ وہ اہمیت کے ساتھ قابلِ قبول ہو جائے۔

حالی کے تبصرے ان کی عملی تنقید کی مثالیں ہیں جن میں سے ایک کا حوالہ ہم مثنوی برسات کے تعلق سے شروع میں دے آئے ہیں۔ یہی اصول ''مقدمہ'' میں وضع ہو کر بیان میں آیا ہے کہ ''میرے نزدیک اب ان قیود کو اُٹھا دینا بہتر ہے جن کے سبب سے شاعری کا میدان نہایت تنگ ہو گیا ہے۔'' ''آبِ حیات'' پر تبصرہ کرتے ہوئے وہ اسے تاریخ نہیں بلکہ تذکرہ کہتے ہیں اور اس کے انشاء اور ڈرامائی کیفیت کو بیان کرتے ہوئے اس کی انفرادیت کو نمایاں کرتے ہیں۔ حالی آزاد کی خامیاں نکالنے سے گریز کرتے ہیں اور کمزوریوں کا جواز تلاش کرتے ہیں جیسے مومن کا حال آبِ حیات میں شامل نہ کرنے کے بارے میں حالی کہتے ہیں کہ ''بعض طبقات میں ایک آدھ ایسے شاعر کا حال قلم انداز کیا گیا ہے جو اپنے طبقے میں مستند شمار کیا جاتا تھا جیسے طبقہ پنجم میں مومن خاں مومن یا میر نظام الدین خاں ممنون لیکن اس کا عذر یہ ہو سکتا ہے کہ مصنف نے کہیں یہ دعویٰ نہیں کیا کہ کس دور کا کوئی مستند شاعر فروگزشت نہیں کیا جائے گا۔'' معلوم ہوتا ہے کہ حالی اپنے ہم عصروں کی بابت کوئی سخت بات نہیں کہنا چاہتے۔ اسے آپ اُن کے تبصروں کی خامی کہہ سکتے ہیں مگر جہاں تک خود فن تبصرہ نگاری کا تعلق ہے حالی اس کی بھی بنیاد ڈال دیتے ہیں۔

مقالاتِ حالی میں علمی، ادبی اور سوانحی مضامین بھی ہیں مگر اُن میں کثرت ایسے قومی و اخلاقی مضامین کی ہے جیسے کہ سرسید کے ''تہذیب الاخلاق'' میں شائع ہوتے تھے۔ اُن کا مقصد سرسید اور ان کے خیالات کی تبلیغ اور جدید نقطۂ نظر کی ترجمانی ہے۔ مذہبی مضامین کا نمونہ ''الدین یسر'' کو کہا جا سکتا ہے۔ اس

سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سرسید کی طرح حالیؔ بھی مذہبی مباحث کو اہمیت دیتے ہیں اور قوم کو متحد کرنے کے لیے یہ وقت کی ضرورت بھی تھی۔ ''بدگمانی'' اور تدبیر اخلاقی مضامین کے نمونے ہیں اور قوم کو فکر و عمل کی طرف رجوع ہونے کی تلقین کرتے ہیں۔ رومانی مضمون کی مثال ایک تمثیلی مضمون ''زبان گویا'' ہے جس میں استدلال کے بجائے تاثرات کی جلوہ گری ہے مگر ان میں سب سے زیادہ حالی کا نمائندہ و انفرادی مضمون ''زمانہ'' کو کہا جاسکتا ہے۔ اس میں وہ حالاتِ زمانہ کے رُخ پہچاننے کی تلقین کرتے ہیں اور اس کی وضاحت وہ تاریخی شواہد سے کرتے ہیں۔ مشاہیر سلف کے اقوال بھی درج کرتے ہیں اور مسلمانوں کے معروف قصوں کا ذکر کر کے اشخاص کے حوالے بھی دیتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ: ''دُنیا کی بہبودی یا دین کی کامیابی مقتضائے وقت کی موافقت کے بغیر حاصل نہیں ہوسکتی۔'' اس مضمون کا طرزِ ادا بھی دوسرے مضامین سے الگ ہے جس سے جوشِ بیان پیدا ہو گیا ہے اور مثالوں سے ایسی جان ڈال دی ہے کہ ہدایت دل میں اُتر جاتی ہے:

> ''زمانہ کی نیرنگیاں مشہور اور اس کی تلون مزاجیاں ضرب المثل ہیں۔ وہ سدا ایک حال پر نہیں رہتا، وہ ہمیشہ ایک چال پر نہیں چلتا۔ وہ گرگٹ کی طرح برابر رنگ بدلتا رہتا ہے۔ وہ اس پتھر کی طرح جو پہاڑ کی چوٹی سے لُڑکایا جائے، ہزاروں پلٹے کھاتا چلا جاتا ہے۔ وہ جو روپ بھرتا ہے، اُس کے چہرے پر کھل جاتا ہے۔ وہ جو ٹھاٹھ بدلتا ہے اس کا رنگ ساری مجلس پر چھا جاتا ہے۔ وہ کبھی دن کی روشنی میں اور کبھی رات کی تاریکی میں، کبھی گرمی کی تپش میں اور کبھی جاڑے کی ٹھر میں ظہور کرتا ہے، پر کسی بھیس میں اس کا رنگ جمے بغیر نہیں رہتا۔ مبارک ہیں وہ جنھوں نے اس کے تیور پہچانے اور اس کی چال ڈھال کو نگاہ میں رکھا۔ جدھر کو وہ چلا اس کے ساتھ ہو لیے اور جدھر سے اُس نے رُخ پھیرا اُس کے ساتھ پھر گئے۔'' [۹۳]

یہ اقتباس پڑھ کر ''مسدسِ حالی'' (مدوجزر اسلام) کے بند ذہن میں گھومنے لگتے ہیں۔ خیال ایک ہے مسدس کو نظم میں اور ان کو یہاں نثر میں بیان کیا ہے اور دونوں جگہ بات دل میں اُتر جاتی ہے۔ حالیؔ کا ایک اور مقالہ مدعیانِ تہذیب کی بداعمالیاں ہے۔ جس میں اہلِ یورپ کی بربریت کو بیان کر کے دکھایا ہے کہ ان لوگوں نے سازشوں اور عیاریوں سے کس طرح محکوم قوموں کو نقصان پہنچایا ہے۔ بعض مضامین حالیؔ جو خود سنجیدگی اور غم زدگی کا نمونہ تھے، مزاح سے بھی کام لیتے ہیں۔ غرض کے حالیؔ کے مقالات میں، سرسید کے مضامین کی طرح تنوع، وسعت اور مختلف رنگ موجود ہیں اور یہاں وہ سرسید کے پیرو نظر آتے ہیں جب کہ سوانح نگاری اور تنقید کے شعبوں میں وہ منفرد اور نیا راستہ اختیار کرتے ہیں۔

حالیؔ اپنے خطوط میں بھی سرسید کے پیرو اور مصلح قوم کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ معلوم ہوتا

ہے کہ ان کی نجی زندگی بھی انھیں امور سے معمور تھی جن سے ان کے مقالات اور ان کی تصانیف معمور ہیں۔ ان خطوط میں ہمیں ان کے خاندان والوں سے ہمدردی، خلوص، محبت، وسیع النظری، فراخ دلی اور گہری انسانیت نظر آتی ہے۔ ان میں ذاتی باتیں بہت کم ہیں۔ جذبات کی کمی ہے مگر عام زندگی میں بھی حالؔی کا یہی رویہ تھا۔ ذاتی معاملات میں بھی وہ حد درجہ متوازن ہیں۔ اگر شکایت کرتے ہیں تو نہایت متانت کے ساتھ جس میں کہیں کہیں لطیف سی ظرافت بھی شامل ہو جاتی ہے۔ حالؔی جذباتی انسان کے بجائے انصاف پسند اور معقول انسان تھے۔ وہ کسی کا دل نہیں دُکھانا چاہتے تھے اور عام سی باتیں لکھ کر دل جوئی کرتے تھے۔ ان کے اخلاق میں ایسی یک سانیت ہے کہ اُن کے خطوط خاص طور پر دل چسپ نہیں ہو پاتے۔ حُسنِ ادا کے راستے پر وہ نہیں چلتے۔ مولوی عبدالحق کے نام خطوط میں وہ بزرگ دوست اور ناصحِ مشفق نظر آتے ہیں۔ نجی باتیں پوچھتے اور راز کی باتیں بتاتے ہیں اور لکھتے ہیں:

> "آپ کے لاجواب آرٹیکل کو میں مسیح کے "سرمن آن دی مونٹ" سے تشبیہ دیتا ہوں کہ اس میں صداقت اور نیکی و ہمدردی سب کچھ ہے مگر قابلِ عمل نہیں۔" [۹۴]

ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

> "انگریزی تعلیم کی بے شک اس زمانے میں بہت ضرورت ہے مگر نہ ایسی کہ مذہب اور دین جیسی عزیز چیز کو اس پر قربان کر دیا جائے۔ یہ خوب یاد رکھو کہ نیٹوز کی اگر کچھ تھوڑ بہت عزت انگریزوں کے نزدیک ہے تو عیسائی ہونے کے بعد اتنی عزت بھی انگریزوں کی نظر میں باقی نہیں رہتی۔" [۹۵]

بہ حیثیت مجموعی حالؔی کے خطوط بھی ان کی ہستی کے آئینہ دار ہیں اور جس طرح ان کی تمام تصانیف وغیرہ "رومانیت" سے عاری ہیں ویسے ہی یہ خطوط بھی ہیں۔ حالؔی ہر جگہ متوازن انسان نظر آتے ہیں جس کو رنگینی اور جذبات کا سیلاب اپنی جگہ سے نہیں ہٹا سکتا۔ اُن کے پاس دل ہے مگر اس میں درد بھی ہے اور انھیں اس پر قابو بھی اتنا ہے کہ ان کی سب تصانیف اور تحریریں کلاسیکی رنگ اختیار کر لیتی ہیں۔ ہم یہ بات محمد حسین آزاد اور شبلی نعمانی کے بارے میں نہیں کہہ سکتے۔

حالی کا طرزِ ادا:

عام طور پر حالؔی کا مطالعہ، حالؔی کو مختلف ٹکڑوں میں بانٹ کر کیا جاتا ہے جب کہ اُن کی شخصیت اور اُن کی ساری نظم و نثر کو ایک وحدت، ایک اکائی کے طور پر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ اُن کا طرزِ ادا بھی اس اکائی کا حصہ ہے۔ یہ سادہ طرز، جسے حالؔی کے زمانے والوں نے سپاٹ اور پھیکا کہا تھا آج ایک ایسا منفرد طرز بن کر سامنے آتا ہے جس نے نئے نئے موضوعات اور جدید خیالات کو ادا کرنے کا راستہ کھول دیا۔ دلچسپ بات یہ

ہے کہ حالی کا طرز، نظم ونثر دونوں میں، ایک ہی ہے۔ فرق یہ ہے کہ نظم میں بحر اور وزن کی پابندی اور روایتِ شاعری نے قدرے رنگینی اور موسیقی کا اثر پیدا کر دیا ہے اور نثر میں بیان کی آزادی نے ربط وروانی کو جنم دیا ہے۔ یہ دونوں طرز اُن کی انفرادیت کے آئینہ دار ہیں اور یہ انفرادیت اتنی مستحکم ہے کہ اصناف بدلنے کے ساتھ بھی نہیں بدلتی۔ حالی کا مزاج اور اس کا توازن، اس کی عقلیت پسندی اور تصنع ومبالغہ سے گریز کے باعث اظہار کی سادگی یکساں طور پر نظم ونثر دونوں میں موجود رہتی ہے۔

حالی نے جس تہذیبی ماحول میں آنکھ کھولی اُس میں شاعر ہونے کے معنی غزل گو ہونے کے تھے۔ حالی نے بھی ابتداء غزل گوئی سے کی اور غزل کے مقبول ومروج انداز میں کامیابی حاصل کی۔ قافیہ پیمائی کی صلاحیت ان میں پیدائشی تھی اور بعد میں جب انھوں نے اپنا دیوان مرتب کیا تو قدیم وجدید دونوں رنگ کی غزلیں یک جا کر کے ساتھ ہی قدیم غزل کی نشان دہی بھی کر دی۔ طرز کی انفرادیت قدیم وجدید دونوں رنگ کی غزلوں میں یک ساں طور پر موجود ہے۔ یاد رہے کہ قدیم وجدید غزل میں فرق طرز کا نہیں ہے بلکہ مضامین وموضوعات کا ہے۔ یہی سادگی حالی کی نثر میں بھی نمایاں ہے۔ جب حالی اولوالعزم سید احمد خاں سے قریب آئے تو وہ اپنی شاعری کے ذریعے وہی کرتے ہیں جو خود سرسید نثر کے ذریعے کر رہے تھے۔ نثر ''ذہن'' کی اور نظم ''جذبات'' کی چیز ہے۔ حالی سرسید کے فکر وخیال کو اپنی نظموں سے جذباتی رنگ میں ڈھال دیتے ہیں اور شاعری کے پرانے عشقیہ موضوعات کو ترک کر دیتے ہیں۔ بہ ظاہر حالی کی غزل اور نظم کا طرز ادا رنگین نہیں ہے لیکن وہ اپنے تبلیغی جوش سے اس میں جان ڈال دیتے ہیں، جس سے شاعری کی ایک نئی راہ کھل جاتی ہے۔ اس دور نے اُسے شاعری تسلیم نہیں کیا لیکن اس کا شاعرانہ اثر قاری وسامع کو متاثر کرتا ہے۔ ''مسدسِ حالی'' کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ سرسید کے مضامین عقلی دلائل سے ترغیب دلاتے ہیں مگر حالی کی شاعری دل کو متاثر کر کے قاری یا سامع کی رائے کو بدل دیتی ہے۔ جب حالی نثر میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں تو عقل پر مبنی دلائل اور مثالیں وہی کام کرتی ہیں جو شاعری کرتی ہے۔ اُن کی نثر ونظم دونوں کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آئی ہے کہ ہر موضوع، اظہار کی ضرورت کے مطابق، خود اپنا طرز پیدا کر لیتا ہے بشرطیکہ مصنف کی ہستی موضوع سے ہم آہنگ ہو اور نہایت خلوص سے اپنا مطلب ادا کرے۔ حالی اس بات سے واقف ہیں اور ایسا ہی کرتے ہیں۔ ان میں موقع ومحل کے مطابق زبان وبیان کی حد درجہ صلاحیت ہے۔

حالی جانتے تھے کہ زمانہ بدل رہا ہے۔ اب جذباتیت کی جگہ ''عقلیت'' لے رہی ہے اور اب پرانے راگ پسندیدہ نہ رہیں گے۔ سرسید پہلے آدمی تھے جو ادب میں نئے خیالات کے علم بردار تھے اور سادگی کے ساتھ نثر میں ان جدید خیالات کا اظہار کر رہے تھے۔ حالی دل سے ان کے شریک کار ہو جاتے ہیں۔ سادگی اُردو ادب میں کوئی نئی چیز نہ تھی۔ خود طبع حالی کا میلان اسی طرف تھا مگر سرسید کے زیرِ اثر نظم ونثر میں سادگی کو بہر طور وبہر صورت قائم رکھنا اب ''فرض'' کے درجے پر پہنچ گیا تھا۔ حالی شعور کے ساتھ اسی فرض کو ادا کرتے

ہیں۔ اس سادگی سے حالی کے ہاں یک سانیت اور پھیکا پن تو ضرور پیدا ہوا ہے لیکن اسی سے ارتقاء کرتی ہوئی اُن کی انفرادیت جنم لیتی ہے جو اُن کی نظم ونثر دونوں میں موجود ہے اور اسی لیے اُن کے طرزِ ادا کا تجزیہ و تحلیل کرتے ہوئے ان کی نظم ونثر دونوں کی مشترک خصوصیات کا ایک ساتھ مطالعہ کرنا چاہیے۔ حالی کے اس طرز ادا کی خصوصیات یہ ہیں:

(۱)　حالی کے طرزِ ادا کی ایک بنیادی خصوصیت ''سادگی'' ہے، حالی نے سادگی کی تعریف ''مقدمہ'' میں یہ کی ہے کہ ''کلام کی سادگی کا معیار یہ ہونا چاہیے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پے چیدہ اور ناہموار نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو تحاور اور روز مرہ کی بول چال کے قریب قریب ہوں۔'' [۹۶] گویا سادگی میں ایک طرف سنجیدگی شامل ہے اور ساتھ ہی پیچیدہ خیالات میں، اظہار کی سطح پر ناہمواری بھی نہیں ہونی چاہیے۔ چوں کہ سنجیدگی سادگی میں شامل ہے اس لیے وہ اس کی وضاحت ساتھ ہی یہ کہہ دیتے ہیں کہ ''ہمارے نزدیک ایسی سادگی پر جو سخافت و رکاکت کے درجے کو پہنچ جائے، سادگی کا اطلاق کرنا گویا سادگی کو بدنام کرنا ہے۔ ایسے کلام کو سادہ نہیں بلکہ عامیانہ کلام کہا جائے گا۔ [۹۷]

سادگی میر کی غزل میں بھی ہے اور انیس کے مرثیوں میں بھی۔ اُردو نثر میں اس کی مثال میر امن کی ''باغ و بہار'' اور غالب کے خطوط سے بھی دی جاسکتی ہے مگر سرسید کے زیرِ اثر ایک مخصوص قسم کی سادگی سامنے آتی ہے۔ جس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ اہم و پُر مغز بات کو بات چیت کی زبان میں ادا کیا جائے، یہ سادگی معلوم تو قدرتی ہوتی ہے مگر قدرتی طور پر یہ اُسی شخص میں ہوسکتی ہے جس کا ذہن جذبات پر قابو رکھتا ہو اور وہ اثر انگیزی کے بجائے وضاحت پر تکیہ کرتا ہو۔ اس سادگی کے لیے بڑے توازن کی ضرورت ہے۔ حالی کے ہاں یہ توازن سرسید سے زیادہ ہے، اسی لیے اس نئی قسم کی سادگی کو برتنے میں وہ زیادہ کامیاب ہیں یا یوں کہیے کہ چوں کہ یہ ان کی فطرتِ ثانیہ ہے، اس لیے قدرتی طور پر ان کی ہستی کی آئینہ دار ہے۔ یہاں زور ''مقصد'' پر ہے اور زبان میں تکلفات و رنگینی سے پرہیز کیا گیا ہے تاکہ ''مقصد'' واضح ہو کر سامنے آ کھڑا ہو۔ یہی سادگی مُسدس میں ملتی ہے۔ جسے حالی نے، انکسار کے ساتھ ''اُبالی کھچڑی'' سے تشبیہ دی ہے جس کی مثال میں ''مسدسِ حالی'' کا کوئی سا بند کہیں سے پیش کیا جاسکتا ہے مثلاً

که ہے ذاتِ واحد عبادت کے لائق　　زباں اور دل کی شہادت کے لائق
اُسی کے نہیں فرماں اطاعت کے لائق　　اُسی کی ہے سرکار خدمت کے لائق

لگاؤ تو لو اُس سے لگاؤ
جھکاؤ تو سر اس کے آگے جھکاؤ [۹۸]

اور طرزِ بیان کی یہی سادگی سرسید کی وفات کے بیاں میں دیکھی جاسکتی ہے:

''تین گھنٹے سخت کرب و بے چینی رہی اور رات کے دس بجے حاجی اسماعیل کی کوٹھی میں

جہاں مرنے سے دس بارہ روز پہلے، حالتِ صحت میں وہ سید محمود کی کوٹھی سے اُٹھ گئے تھے، وفات پائی۔ دوسرے دن ساڑھے پانچ بجے دن کے جنازہ اُٹھایا گیا۔ مدرستہ العلوم کا کل اسٹاف اور تمام طالب علم، اسٹیشن کے یوروپین اور ہندوستانی افسر اور اہلِ کار، علی گڑھ کے رئیس اور ہر درجہ کے مسلمان، ہندو اور عیسائی اس کثرت سے جنازہ کے ساتھ تھے کہ غالباً علی گڑھ میں کبھی اس نوعیت کا ازدحام کسی نے نہ دیکھا ہوگا۔ جو راج مزدور، بڑھئی، سنگ تراش پچیس چھبیس برس کالج میں کام کرتے تھے وہ، اُن کی عورتیں اور بچے جو دیہات سے یہ خبر سُن کر آئے تھے، جنازہ کی گزرگاہ کے ایک جانب کھڑے ہوئے نہایت حسرت بھری نگاہ سے اپنے مُربّی کے جنازہ کو تک رہے تھے اور اکثر طالب علم زار و قطار روتے جاتے تھے......"[۹۹]

یہاں ہمیں جو سادگی ملتی ہے وہ کلاسیکی نظم وضبط کی سادگی ہے۔ ڈرائیڈن اور ایڈیسن کی نثر میں بھی اسی طرح کی قدرتی سادگی دکھائی دیتی ہے۔ سرسید کی روشِ سادگی بھی یہی ہے۔ یہی سادگی حالؔی کے طرز کی انفرادیت ہے جو یکساں طور پر "مسدس" کے بند میں بھی نمایاں ہے اور نثر کے اقتباس میں بھی اور میر امن کی "باغ و بہار" اور غالب کے خطوط کی سادگی سے مختلف ہے اسی سادگی کی بنیاد پر جدید اُردو نثر کی عمارت کھڑی ہے۔

(۲) حالؔی کے طرز ادا کا دوسرا پہلو "یکسانیت" ہے۔ یہ یکسانیت پوری احتیاط سے پیدا کی جانے والی سادگی سے جنم لیتی ہے۔ اس میں اظہارِ بیان کی سطح پر رنگارنگی اور تنوع نہیں ہے بلکہ اکثر جگہ پر نثر سپاٹ اور نظم بے کیف ہو جاتی ہے۔ یکسانیت کے اس اثر سے مُسدس بھی خالی نہیں ہے۔ نثر میں یہ یکسانیت زیادہ نمایاں ہوتی ہے اور خاص طور پر لمبی لمبی عبارتوں سے طبیعت اُلجھنے لگتی ہے۔ حالؔی اس یکسانیت کو دور کرنے کے لیے اکثر ہلکا سا رنگ شامل کر دیتے ہیں تا کہ عبارت میں کشش و جاذبیت پیدا ہو جائے۔ یکسانیت کا اثر زائل ہو جائے اور سادگی کا حُسن نکھر جائے۔ یہ طرز ادا یادگارِ غالب اور مقدمہ میں بھی موجود ہے اور "حیاتِ جاوید" میں بھی "یادگارِ غالب" سے یہ اقتباس پڑھیے۔ یہاں بیان میں سادگی ہے۔ عام بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے لیکن بات کہنے کے تیور میں ایک ایسا ہلکا سا رنگ شامل ہے کہ جس سے سادگی پر نکھار آ گیا ہے۔ سادگی میں نکھار، یہی حالؔی کے طرزِ ادا کی انفرادیت ہے:

"اگرچہ جس زمانہ میں کہ پہلی بار راقم کا دلّی جانا ہوا۔ اس باغ میں پت جھڑ شروع ہو گئی ہے۔ کچھ لوگ دلّی سے باہر چلے گئے تھے اور کچھ دُنیا سے رُخصت ہو چکے تھے مگر جو باقی تھے اور جن کے دیکھنے کا مجھ کو ہمیشہ فخر رہے گا، وہ بھی ایسے تھے کہ نہ صرف دلّی سے بلکہ ہندوستان کی خاک سے پھر کوئی ایسا اُٹھتا نظر نہیں آتا کیوں کہ جس سانچے میں وہ ڈھلے تھے وہ سانچا ہی بدل گیا اور جس ہوا میں انھوں نے نشو و نما پائی تھی وہ ہوا پلٹ گئی۔"

(۳) حالی کا طرزِ ادا توضیحی طرز ہے اور علمی و تنقیدی موضوعات کے لیے نہایت موزوں ہے۔ یہ رنگ حیاتِ سعدی اور ''یادگارِ غالب'' سے ارتقاء کرتا ہوا ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں مکمل ہو جاتا ہے۔ ''مقدمہ'' میں موضوع کے تنوع کی وجہ سے، نثر میں سپاٹ پن پیدا نہیں ہوتا۔ زبان سادہ اور عام بول چال کے روزمرہ سے قریب تر ہے۔ اصطلاحات کا استعمال بھی ہوا ہے مگر وضاحت کے ساتھ۔ اندازِ بیان پورے طور پر سنجیدہ ہے۔ عربی و فارسی کے فقرے بھی آتے ہیں اور انگریزی زبان کے الفاظ بھی مگر یہ سب عام طور پر عبارت سے مل کر ایک جان ہو جاتے ہیں۔ اقوال کے اقتباسات آتے ہیں، شاعروں کے کلام کے برمحل نمونے درج کیے جاتے ہیں اور کہیں بھی ناصحانہ یا واعظانہ رنگ پیدا نہیں ہوتا۔ حالی ''مقصد'' کو سلیقے سے عبارت کے مزاج سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ منطقی استدلال اور وضاحت جو تنقید کی نمایاں خصوصیت ہے، بیان کا پُر کیف حصہ بن جاتے ہیں۔ حالی نے ''نیچرل شاعری'' کے تحت جو کچھ لکھا، وہ تنقیدی نثر کی بہترین مثال ہے۔ یہاں نہ صرف ایک نیا زاویۂ نظر سامنے آتا ہے بلکہ اس کا موزوں اور صحیح طرزِ ادا بھی ہمیشہ کے لیے قائم ہو جاتا ہے۔ ''مقدمہ شعر و شاعری'' کے مطالعے میں ہم پچھلے صفحات میں اس حصے سے اقتباس دے آئے ہیں۔ اُسے بھی دیکھیے اور ساتھ ہی یہ حصہ بھی پڑھیے تو آپ کو اندازہ ہوگا کہ حالی نے تنقیدی نثر کے تعلق سے اپنے اس طرزِ ادا سے اُردو زبان کو کیا دیا ہے، حالی کی یہ نثر اُردو کی تنقیدی نثر کی سدا زندہ رہنے والی مثال بن گئی ہے:

''معنی نیچر کے معنی موافق ہونے سے یہ مطلب ہے کہ شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی کہ ہمیشہ دُنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہئیں۔ پس جس شعر کا مضمون اس کے خلاف ہوگا وہ اَن نیچرل سمجھا جائے گا مثلاً:

رہی نرگس آسا کھڑی کی کھڑی　　کوئی رکھ کے زیرِ زنخداں چھڑی
کسی نے کہا گھر ہوا یہ خراب　　رہی کوئی اُنگلی کو دانتوں میں داب

ان دونوں شعروں کو نیچرل کہا جائے گا کیوں کہ بیان بھی بول چال کے موافق ہے اور مضمون بھی ایسا ہے کہ جس موقع پر وہ لایا گیا ہے، وہاں ہمیشہ ایسا ہی واقع ہوا کرتا ہے۔'' [۱۰۰]

اسی طرح حالی موضوع کی وضاحت کے لیے مثالوں پر مثالیں دیتے ہیں۔ اُن کا یہ توضیحی طرز سادگی میں تنوع کا اثر پیدا کر دیتا ہے۔ ''مقدمہ'' میں وہ پرانی باتوں پر اعتراض کرتے ہیں تو سنجیدگی میں لطیف مزاح کا رنگ بھی شامل کر دیتے ہیں اور اُن کے دل کی کیفیت بھی نثر سے ظاہر ہو جاتی ہے۔

''مثلاً اگلوں نے کسی پر عاشق ہو جانے کو مجازاً دل دادن یا دل باختن یا دل فروختن سے تعبیر کیا تھا، رفتہ رفتہ متاثرین نے دل کو ایک ایسی چیز قرار دے لیا جو کہ مثل ایک جواہر یا ایک پھل کے ہاتھ سے چھینا جا سکتا ہے، واپس لیا جا سکتا ہے، کھویا اور پایا جا سکتا ہے۔ کبھی اس

کی قیمت پر تکرار ہوتی ہے، سودا بنتا ہے تو دیا جاتا ہے ورنہ نہیں دیا جاتا۔ کبھی اس کو معشوق عاشق سے لے کسی طاق میں ڈال کر بھول جاتا ہے۔ اتفاقاً وہ عاشق کے ہاتھ لگ جاتا ہے اور وہ آنکھ بچا کر وہاں سے اُڑا لاتا ہے۔ پھر معشوق کے ہاں اُس کی ڈھنڈیا پڑتی ہے اور عاشق اس کی رسید نہیں دیتا۔ کبھی وہ یاروں کے جلسے میں آنکھوں ہی آنکھوں میں غائب ہوجاتا ہے۔ سارا گھر چھان مارتے ہیں، کہیں پتہ نہیں لگتا۔ اتفاقاً معشوق جو بالوں میں کنگھی کرتا ہے تو وہ جوں کی طرح جھڑ پڑتا ہے...... [۱۰۱]

اس طرز کے مزاج میں، تنوع اور رنگا رنگی کے باوجود سادگی موجود ہے۔ بعض جگہ پر اس سادگی میں جذبہ ورنگ شامل ہو جاتے ہیں جس سے مقصد کی اہمیت واضح کرنے کا کام لیا جاتا ہے اور طرز کی سادگی اسی طرح باقی رہتی ہے مثلاً:

''دُنیا میں ایک انقلاب عظیم ہو رہا ہے اور ہوتا چلا جاتا ہے۔ آج کل دُنیا کا حال صاف اس درخت کا سا نظر آتا ہے جس میں برابر کونپلیں پھوٹ رہی ہیں۔ اور پرانی ٹہنیاں جھڑتی چلی جاتی ہیں۔ تناور درخت زمین کی تمام طاقت چوس رہے ہیں اور چھوٹے چھوٹے تمام پودے جو اُن کے گرد وپیش ہیں، سوکھتے چلے جاتے ہیں۔ پُرانی قومیں جگہ خالی کرتی چلی جاتی ہیں، اور نئی قومیں جگہ لیتی جاتی ہیں، اور یہ کوئی گنگا جمنا کی طغیانی نہیں ہے جو آس پاس کے دیہات کو دریا بُرد کردے بلکہ یہ سمندر کی طغیانی ہے، تمام کرۂ ارض پر پانی پھرتا نظر آتا ہے۔ عشق وعاشقی کی ترنگیں، اقبال مندی کے زمانے میں زیبا تھیں، اب وہ وقت گیا، عیش وعشرت کی رات گزر گئی اور صبح نمودار ہوئی۔ اب کلنگڑے اور بہاگ کا وقت نہیں رہا، اب جوگیے کی الاپ کا وقت ہے۔''

اس اقتباس کے طرز ادا میں جذبات کی لہر بھی ہے اور تشبیہات کا رنگ بھی۔ یہاں ایک دلچسپ سی کہانی بیان میں آئی ہے اور وعظ بھی اس طرح دیا گیا ہے کہ دل نشین ہو جاتا ہے۔ اس طرح ''مقدمہ'' کی نثر یکسانیت سے بچی رہتی ہے۔

(۴) حالؔی کے طرز کی ایک اور نمایاں بات یہ ہے کہ ''طرز مدلل اور خطابتی رنگ کا حامل ہے۔ حالؔی کے طرز ادا کے ارتقاء کو دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ وقت کے ساتھ شاعرانہ رنگ سے دور سے دور تر ہوتے جاتے ہیں اور ان کے نثری جملے طویل ہو کر خطابت کا سا انداز اختیار کرتے جاتے ہیں'' حیات جاوید'' جو حالؔی کی آخری تصنیف ہے ایسی نثر میں لکھی گئی ہے جس میں زیادہ سے زیادہ مواد کو کم سے کم عبارت میں سمیٹنے کی شعوری کوشش ملتی ہے اور اسی لیے ''مقدمہ'' کے برخلاف توضیحی رنگ پھیکا پڑ گیا ہے۔ بیشتر مقامات پر یہ نثر صحافت کے رنگ میں رنگ جاتی ہے۔ مقرروں کی طرح عبارت میں تکرار بڑھ جاتی ہے اور جملے طویل ہوتے

جاتے ہیں۔ یہاں نثر میں سادگی اور منطقی ربط تو موجود ہے۔ متانت و سنجیدگی جو حالی کا طرۂ امتیاز ہے، وہ بھی بدرجۂ اتم موجود ہے مگر حالی کی نثر ضرورت سے زیادہ ''نیچرل'' ہو جانے کے باعث پھیکی اور سپاٹ ہو جاتی ہے اور یہاں ''مقدمہ'' کے برخلاف نثر سے ادبی و جمالیات مسرت حاصل نہیں ہوتی۔ انشاء پردازی کا نشاط جو ''یادگارِ غالب'' اور خاص طور پر ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں موجود ہے ''حیاتِ جاوید'' میں نہیں ملتا۔ وضاحت کے لیے اور مثال کے طور پر یہ دو جملے دیکھیے۔

(الف)　''بہر حال سر سید کے رُسوخ سے مدرسہ کو یقیناً بہت کچھ فائدہ پہنچا ہے خصوصاً سر جان اسٹراچی کی گورنمنٹ نے سر سید کا حوصلہ ہی نہیں بڑھایا بلکہ اُن کے ارادوں میں جان ڈالی ہے اور جتنے لیفٹیننٹ گورنر اضلاع شمال مغربی میں اور جتنے وائسرائے کالج کے قیام کے بعد آئے سب نے کالج پر مربیانہ توجہ مبذول رکھی ہے۔ مگر انفارمیشن کے عظیم الشان کام میں بجائے اس کے کہ یہ رسوخ ممد و معاون ہوا ہو اس نے اُلٹی مزاحمت کی ہے۔''

(ب)　''ہر ایک قوم اور خاص کر مسلمانوں کی قوم مذہبی خیالات کا مصلح اگر کسی کو تسلیم کر سکتی ہے تو اسی شخص کو سکتی ہے جس میں وہ تمام خصوصیتیں موجود ہوں جو مذہبی تقدس کے لیے درکار ہیں نہ کہ ایسے شخص کو جس میں بہ ظاہر اس قبیل کی کوئی حیثیت نہ پائی جائے بلکہ سر تا سر اس کی زندگی ایک دُنیا دار آدمی کی سی زندگی ہو خصوصاً سلطنت میں تقرب اور رُسوخ پیدا کرنا عام اس سے کہ مسلمانوں کی ہو یا انگریزوں کی، مذہبی تقدس کے بالکل خلاف سمجھا جاتا ہے باوجود اس کے سر سید نے لاکھوں مسلمانوں کے دل میں اپنی اکثر اصلاحیں نہ نشین کر دیں پھر کیوں کر کہا جا سکتا ہے کو گورنمنٹ میں ان کا رُسوخ اور اعتبار مطلقاً اُن کی کامیابی کا باعث ہوا ہے۔''

حیاتِ جاوید میں الف اور ب سے مل کر ایک پیراگراف بنتا ہے۔ اس میں دو طویل جملے ہیں۔ ایک کو ہم نے ''الف'' کے تحت اور دوسرے کو ''ب'' کے تحت درج کیا ہے۔ یہ دو طویل جملے الفاظ ربط ''خصوصاً'' بلکہ اور مگر بجائے تو، جو، کہ وغیرہ سے جڑ کر وجود میں آئے ہیں۔ اس عبارت کو پڑھ کر ہمیں ادبی مسرت یا تخلیقی نشاط حاصل نہیں ہوتا اور یہ دونوں طویل جملے صحافیانہ رپورٹ بن کر رہ گئے ہیں۔ یہاں بھی حالی کی مضبوط شخصیت کا پرتو ضرور موجود ہے لیکن نثر کی یہ صورت ''مقدمہ شعر و شاعری'' کی نثر سے مختلف ہے۔ یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ یہاں بھی حالی نے نثر کو نیچرل نثر ہی رکھا ہے۔ یہ نثر بھی رنگینی سے دُور ہے۔ ادبِ جدید کی اس تحریک نے افادیت و مقصدیت کے لیے رنگینی کو قربان کر دیا ہے۔ اس عمل سے حالی نے علمی نثر کی بنیاد ڈالی اور ان کی پیروی میں مولوی عبدالحق نے ادبی تحقیق کی نثر میں خوب رنگ جمایا، لیکن دوسرے نثر نگار اس

راستے پر نہ چل سکے اور نثر پھر رومانیت سے ہم آغوش ہو کر شبلی کے ہاں نظر آئی۔

(۵) طرزِ ادا کی اس سادگی میں اکثر ایسے انگریزی و عربی الفاظ بھی حالی کی نثر میں استعمال ہوئے ہیں جو آج ہمیں کھٹکتے ہیں اور ان سے عبارت میں بھاری پن پیدا ہو گیا ہے مثلاً معقاد وغیرہ معقاد، متبادر، تجاور، مطارحات، النادر کالمعدوم، من کل الوجوہ، موصل الی المقلوب وغیرہ۔ اس طرح بعض انگریزی الفاظ حالی بلا ضرورت استعمال کرتے ہیں، جب کہ ان کے متبادل و مترادف الفاظ اردو میں پہلے سے موجود ہیں۔ مثلاً ڈسپاٹک، اَن نیچرل، مورل، اِم مورل، سولیزیشن، سمپل وغیرہ۔ اور نثر یہ صورت اختیار کر لیتی ہے۔ آج بھی ہماری بات چیت اور تحریروں میں انگریزی الفاظ کا بے ضرورت استعمال عذاب بن کر نازل ہوا ہے:

> ''۱۸۸۲ء میں جب کہ ایجوکیشن کمیشن نے علی گڑھ میں اپنا اجلاس کیا تھا اس وقت علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ ہال میں مسٹر وارڈ نے جو کمیشن کی لوکل کمیٹی کے ممبر تھے علی گڑھ کے ہندوؤں کے ایڈریس کے جواب میں بورڈنگ ہوس محمڈن کالج کی پختہ بارگ کی نسبت یہ الفاظ کہے تھے......'' (حیاتِ جاوید، ص ۱۴۳)

حالی صرف یہی نہیں کرتے بلکہ عام ہندوی الفاظ بھی جو زبان پر چڑھے ہوئے ہیں کثرت سے استعمال کرتے ہیں جیسے کھپت، چٹیک، تاؤ بھاؤ۔ اوگھٹ، ادھن، منوال وغیرہ۔ اسی طرح بامحاورہ زبان بھی بے تکلف استعمال کرتے ہیں مثلاً:

> ''جو لوگ عاشقانہ گوئی کے چٹخارے سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ یہ خون جہاں منھ کو لگا پھر ذرا مشکل سے چھٹتا ہے''

انگریزی نقاد کولرج نے کہا تھا کہ شاعر اپنی روح میں ایک راگ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یہ راگ، کلاسیکی شاعروں اور نثر نگاروں کی طرح حالی میں بھی کم ہے۔ اقبال کی شاعری اسی راگ کی وجہ سے ہمارے دلوں میں اُتر جاتی ہے حالاں کہ وہ بھی افادیت و مقصدیت کے راستے پر چلتی ہے۔

حالی کو اُردو نثر کے عناصر خمسہ میں شمار کیا جاتا ہے۔ وہ علمی نکات کو ایسے صاف طریقے سے بیان کر دیتے ہیں کہ تحریر کا علمی وقار قائم رہتا ہے۔ وہ جدید اُردو نثر کے صحیح رجحان کے نمائندے ہیں۔ اس نثر کی پہلی مثال سرسید ہیں۔ حالی نے اسے پختہ کر کے مستقل کر دیا۔ انگریزی ادب میں جو کام کلاسیکی دور کے نثر نگاروں نے کیا وہ اُردو میں سرسید و حالی کرتے نظر آتے ہیں مگر کلاسیکی رنگ کی لاطینی و انگریزی زبانوں میں ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں شگفتگی اور طنز و مزاح ضرور ہوتا ہے۔ حالی کا سنجیدہ و متین مزاج اور درد بھرا دل اسے نغمے تک نہیں پہنچ سکتا تھا جو طنز و مزاح کے لیے ضروری ہے۔ وہ کلاسیکی نثر کی متانت اور توازن تک جاتے ہیں اور اُسے قائم و دائم کر دیتے ہیں۔

حالی کی تاریخی اہمیت:

خواجہ الطاف حسین حالؔی اُردو ادب کے حد سے زیادہ رومانی اور رومانیت میں حد سے زیادہ انحطاطی دور میں ایک کلاسیکی ہستی کے طور پر نمایاں ہوئے۔ اُن کے دور نے انھیں انفرادیت سے عاری اور سرسید کا چربہ کہا۔ اُن کی منکسر المزاجی اور مرنجان ومرنج طبیعت نے اپنی انفرادیت کے اظہار کی کبھی کوشش بھی نہیں کی حالاں کہ وہ اُن کے ہاں موجود تھی۔ انگریزی ادب کے رومانی نظریۂ تنقید سے متاثر لوگوں کو بھی اُن میں کوئی انفرادیت نظر آئی اور نہ کسی ادبی نشاط کا پتہ چلا مگر غور سے دیکھا جائے تو ٹی ایس ایلیٹ کا یہ نظریہ کہ شاعر اپنے ماحول اور روایت میں CATALYTIC AGENT ہوتا ہے یعنی ایسا عامل جو خود متاثر ہوئے بغیر اشخاص وواقعات کے مابین عمل وردِعمل سے تبدیلی کی تحریک پیدا کرتا ہے۔ حالؔی اس پر پورا اُترتے ہیں۔

حالؔی عربی، فارسی اور اُردو کی روایات میں پوری طرح رچے بسے تھے۔ سرسید کی تحریک، وقت کے لحاظ سے انھیں روایت کا نیا موڑ دکھائی دی اور اس میں وہ خلوصِ دل سے اس طرح شریک ہو گئے کہ ان کی انفرادیت سرسید تحریک کو ادب کے دائرے میں عملی جامہ پہنانا بن کر رہ گئی۔ یہ بات پوری طرح صحیح نہیں ہے کہ وہ سرسید سے سر مو تجاوز نہیں کرتے۔ حالؔی اسلامی قدروں کو سرسید سے زیادہ اہمیت دیتے تھے اور انگریزی تہذیب کو قبول کرنے میں اُن کے ہاں سرسید سے کم انہماک ملتا ہے مگر وہ یہ بات شدت سے محسوس کرتے ہیں کہ وقت کو اب ''جذباتیت'' سے زیادہ ''عقلیت'' کی ضرورت ہے اور روحانی تصورات کی جگہ اخلاقی خیالات کو لا کر ادب کو مفید بنایا جا سکتا ہے۔ حالؔی کا سرسید سے اتفاق کورانہ نہیں ہے بلکہ سرسید تحریک کو وہ اپنی قوم کی فوری ضرورت سمجھتے ہیں۔ ''حیاتِ جاوید'' میں سرسید کی زندگی کے جن پہلوؤں پر حالؔی نے روشنی ڈالی ہے وہی ان کی قوم کے لیے بھی اہم ومفید تھے۔ اس دائرے میں آ کر حالؔی اپنی ہستی کو اپنی قوم کے لیے فراموش کر چکے تھے اور اس طرح وہ خود کو فراموش ومعدوم کر کے قوم کی زندگی اور اس کے ادب کو ایک نیا موڑ دے رہے تھے۔ اہلِ نظر جانتے ہیں کہ وہ اپنی ذات کو قربان کر کے، قوم کو بدلنے منقلب کرنے اور نئے راستے پر ڈالنے میں کامیاب ہو گئے۔ ان کا انقلاب ایک خاموش انقلاب ہے۔ جس کے اثرات اتنے ہی اہم ہیں جتنے کسی انقلاب کے ہو سکتے ہیں۔ مختلف طبقے اُن سے متاثر ہوئے۔ ان کی مخالفت بھی اُن سے متاثر ہونے کا ایک انداز ہے۔ شاعری میں علامہ اقبال اور نثری ادب میں شبلی نعمانی حالؔی کے خاموش انقلاب کی پیداوار ہیں۔ اُردو کا کوئی ایسا ادیب شاعر اور نقاد نہیں ہوگا جو اُن سے کتنا ہی اختلاف کیوں نہ رکھتا ہو مگر کسی نہ کسی طرح حالؔی کے زیرِ اثر نہ ہو۔ اُن کی ہستی میں خود نمائی، اور خود بینی کا کوئی بھی شائبہ نہ تھا۔ اور اسی لیے ان کا اثر زیادہ گہرا اور زیادہ دیرپا ثابت ہوا۔ حالؔی کا اثر ہمارے ادب اور ہمارے ذہنوں کی گہرائیوں میں چھپا ہوا ہے اور سطحی نظر کو دکھائی نہیں دیتا۔

سرسید کا ہمہ گیر پروگرام قوم کی زندگی کے ہر پہلو سے تعلق رکھتا ہے۔ اس میں جزوی طور پر خرابی

دیکھی اور دکھائی جاسکتی ہے مگر یہ مُسلّم ہے کہ وہ ایک قوم کو زندہ کر گیا۔ حالؔی نے سرسید کے پروگرام میں ادبی راہ کو اپنایا اور قوم کے انحطاطی ادب کو نئی زندگی دی۔ اُن کے لیے یہ بات ضروری تھی کہ وہ روایت کو تو کسی طرح ہاتھ سے نہ جانے دیں لیکن اس میں موضوعاتی اور دوسری ضروری تبدیلی ضرور لے آئیں۔ پرانے موضوعات انحطاط میں آ کر مُردہ ہو چکے تھے۔ حالؔی نے انھیں قلم زد کر دیا۔ عشق و عاشقی کے مضامین اپنی موت آپ مر رہے ہیں۔ مدح سرائی (قصیدہ) کا عام طریقہ دم توڑ رہا تھا۔ حالؔی نے اُنھیں بھی مسترد کر دیا۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ پرانے بتوں میں جان اب بھی تھی اور ان کو قائم رکھا جاسکتا تھا۔ حسن و عشق دائمی چیزیں ہیں ان کو نیا رُخ دیا جاسکتا تھا۔ جذبات کی فراوانی کو کم کر کے اچھا ادب تخلیق کیا جاسکتا تھا حالؔی کے اندر بُت شکنی کا عزم تھا جو محض جوش یا اُبال نہیں تھا بلکہ اٹل حقیقت اور وقت کی ضرورت تھی، اسی لیے وہ رنگین سے عاری پھیکی نثر اور شاعری کو بغیر کسی دعویٰ کے لے کر سامنے آئے۔ واضح طور پر یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک حد کو ختم کر کے دوسری انتہا پر پہنچ گئے ہیں مگر یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ ہر انقلاب لانے والا یہی کرتا ہے اور ایسا کر کے حالؔی نے بھی یہی کیا ہے۔ انقلاب لانے والا ہیرو جس حد تک پہنچتا ہے اُسے اس کے پیرو پوری طرح قبول نہیں کرتے بلکہ ہیرو کی تحریک اور اس کے مخالفوں میں ایک امتزاج پیدا ہوتا ہے اور یہی امتیاز اس تحریک کی اصل کامیابی ہے۔ حالؔی نے ادب کی قدریں اُلٹ کر تمام ادیبوں اور شاعروں میں ایک ہنگامہ برپا کر دیا۔ روایت کے بُتوں کی پوجا کرنے والوں نے ڈھیلے مارے۔ ''اودھ پنچ'' کے صفحات اس کے گواہ ہیں مگر وہ اپنی دُھن، اپنے کام میں لگے رہے۔ حالؔی کو اپنے کام پر اتنا اعتماد اور یقین تھا اور اُسے پورا کرنے کی ایسی دُھن تھی کہ انھوں نے سرسید کی طرح مخالفین کی طرف توجہ ہی نہیں دی اور وقت کے ساتھ ساتھ اُن کی آواز سب آوازوں پر غالب آ گئی۔ آج ہم سب حالی کی اُمت بن گئے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ روایت سے نہیں ہٹے۔ انھوں نے ہیئت، اصناف اور طرز میں کوئی ایسی بات نہیں کی جو متقدمین کے ہاں موجود نہ ہو مگر ادب کی صراطِ مستقیم میں جو رخنے پڑ گئے تھے اور جو کجیاں نمایاں ہو گئی تھیں ان کو انھوں نے درست کیا۔ درست کرنے کے شوق میں وہ بہت دور نکل گئے اور راہ کو اتنا پختہ کر دیا کہ ان کی فکر و تخلیق مروجہ روایت سے الگ معلوم ہونے لگیں۔ ادب کی حد سے تجاوز کی ہوئی ادبیت ختم کرنے میں وہ اس مقام پر پہنچے کہ ادب کی راہ ہی گم ہوتی نظر آئی مگر اس حد تک آنے سے یہ فائدہ ہوا کہ ادب کو وہ راہ گئی جو اُسے صحیح راہ سے کبھی الگ نہ ہونے دے گی۔ یہ ضرور ہے کہ اس وقت حالی کا دعویٰ (THESIS) اور جواب دعویٰ (ANTITHESIS) کا امتزاج (SYNTHESIS) ایک حد تک ہو گیا ہے اور آئندہ دور میں پوری طرح مکمل ہو جائے گا۔ اب ہمیں اُن کی خامیاں اور کمزوریاں نظر آ رہی ہیں۔ ہم ان کو صحافی اور کبھی ادب کی راہ سے ہٹا ہوا شاعر و نثر نگار کہہ دیتے ہیں۔ ہم شکایت کرتے ہیں کہ ان کی شاعری اور ان کی نثر سے ہمیں ادبی نشاط حاصل نہیں ہوتا مگر ان سب باتوں کے باوجود جس ادب کو ہم صحیح ادب سمجھتے ہیں اس کی بنیاد حالی اور حالی ہیں۔ جن باتوں کی انھوں

نے کاٹ کی تھی وہ باتیں ہمارے لیے بھی کاٹ کے قابل ہوگئی ہیں اور جس راہ پر انھوں نے قوم کی ادب کو لگایا تھا آج وہی راہ ہماری راہ ہے اور ادب کی سطح پر حالؔی ہی ہمارے مُسلّم قائد ہیں۔ وہ تاریخ میں اُردو ادب کے مصلح اور جدید ادب کے بانی کی حیثیت سے قائم رہیں گے۔

قرونِ وسطیٰ میں ''سخن'' کی وہ روایت، جو قومی درجہ پر نہیں آئی تھی اُسے چودھویں صدی عیسوی میں اٹلی میں دانتے نے ادب کی صورت دی۔ سولھویں صدی میں فرانس میں رونسار(RONSARD) نے یہی کام کیا۔ سترہویں صدی میں انگلستان میں اسپنسر (SPENCER) نے انگریزی ادب کو یہی راستہ دکھایا۔ اٹھارویں صدی میں جرمنی میں لیسنگ (LESSING) نے یہی کام کیا اور انیسویں صدی میں پشکن کے ہاتھوں روسی ادب میں یہی کام ہوا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں حالؔی بھی ادب کو ''سخن'' کے درجے سے اُٹھا کر ادب بنانے کا یہی کام انجام دیتے ہیں اور اس طرح ادب کو قوم کا سرمایہ بنا دیتے ہیں اُردو ادب میں یہ راستہ انگریزی اثرات سے کھلا اور اردو ادب ایشیائی زبانوں کے ادبیات میں بلند تر ہوگیا۔ اس تاریخی حقیقت کے لیے فطرت نے حالؔی کا انتخاب کیا تھا اور وہ سرسید کی تحریکِ جدید میں جذب ہوکر اُردو ادب کے اسی طرح سے بانی ہوگئے جیسے دانتے، رونسار، اسپنسر، اور پشکن اپنے اپنے قومی ادبیات کے ہوئے تھے ۔حالؔی نے بھی ان عظیم ہستیوں کی طرح اُردو نظم ونثر کو نئے طریقے سے سنوارا اور اس کی بنیاد ایک مستقل تنقیدی نظام پر رکھی اور اس طرح نظریہ (THEORY) اور عمل تخلیق (PRACTICE) دونوں سے اُردو ادب کو پھلنے پھولنے اور ترقی کے راستے پر لگادیا۔ اگر ولی ''بابائے ریختہ'' ہیں۔ تو حالؔی ''بابائے ادب'' ہیں۔ آج ہمیں پھر ایک حالؔی کی ضرورت ہے مگر سوال یہ ہے کہ سرسید کو کہاں سے لائیں گے؟

حواشی:

[۱] کلیاتِ نظم حالی مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۲۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء

[۲] ایضاً ص ۲۴۔۲۵

[۳] خود حالی نے بھی اپنا یہی سال پیدائش لفظ تقریباً کے ساتھ دیا ہے۔ دیکھیے ترجمہ حالی مشمولہ "مقالاتِ حالی" حصہ اول، ص ۲۶۱، انجمن ترقی اُردو، دکن ۱۹۳۴ء

[۴] ایضاً ص ۲۶۲۔۲۶۳۔

[۵] ایضاً ص، ۲۶۳۔

[۶] ایضاً ص ۲۶۵۔

[۷] ایضاً ۲۶۵۔۲۶۶۔

[۸] ایضاً ۲۶۶۔۲۶۷۔

[۹] ایضاً ص ۲۶۷۔

[۱۰] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالی، ص ۵۲ غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی۔ ۱۹۸۶ء۔

[۱۱] ایضاً ص ۵۳۔۵۴۔

[۱۲] حالی کا ذہنی ارتقاء ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ص ۲۱۔۲۳، اعلیٰ کتب خانہ، کراچی ۱۹۵۶ء۔

[۱۳] ترجمہ حالی مشمولہ مقالاتِ حالی حصہ اول ص ۲۶۷، انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد دکن ۱۹۳۴ء۔

[۱۴] حالی کا ذہنی ارتقاء، بحولہ بالا، ص ۴۲۔

[۱۵] ایضاً ص ۴۳۔

[۱۶] مکتوباتِ سرسید، خط بنام حالی ص ۴۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۱۷] ایضاً۔

[۱۸] جہت اپنے مضمون میں ڈاکٹر زاہد منیر عامر نے اس خط کی عکس نقل بھی شائع کی ہے اور اس پر بحث بھی کی ہے۔ دیکھیے ص ۹۹۔۱۱۱ کلیہ علوم اسلامیہ و شرقیہ جامعہ پنجاب لاہور ۲۰۰۰ء۔

[۱۹] مکاتیب حالی ص ۲۶۔

[۲۰] مکاتیب حالی حصہ دوم ص ۱۸۰۔

[۲۱] مکاتیب حالی ص ۳۵۔

[۲۲] مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۲۳، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء۔

[۲۳] مقالاتِ حالی حصہ اول، الطاف حسین حالی ص ۲۶۸ انجمن ترقی اُردو اورنگ آباد ۱۹۳۴ء

[۲۴] ایضاً ص ۳۶۸۔۳۶۹

[۲۵] اصولِ فارسی، تصنیف حالی، تمہید مطالب بیان، ص ۶۔۷، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی، مطبوعہ نقوش شمارہ نمبر ۳۵۔۳۶ اکتوبر نومبر ۱۹۵۳ء ادارہ فروغ اُردو لاہور۔

[۲۶] ترجمۂ حالؔی، مشمولہ مقالاتِ حالؔی حصہ اول، ص ۲۶۹ بحولہ بالا۔

[۲۷] ایضاً ص ۲۶۹۔

[۲۸] ایضاً۔

[۲۹] ایضاً۔

[۳۰] حالؔی کا ذہنی ارتقاء، ص ۱۵۵ اعلیٰ کتب خانہ کراچی ۱۹۵۶ء۔

[۳۱] ایضاً ص ۱۶۲۔

[۳۲] مکتوباتِ حالی، جلد اول، ص ۴۳ بحولہ بالا۔

[۳۳] ترجمۂ حالؔی مشمولہ مقالاتِ حالؔی حصہ اول ص ۲۷۰ بحولہ بالا۔

[۳۴] کلیاتِ نظمِ حالؔی جلد اول، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۳۶۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۳۵] ایضاً ص ۵۱۔

[۳۶] انجمنِ پنجاب، تاریخ و خدمات، ڈاکٹر صفیہ بانو، ص ۲۲۹، کفایت اکیڈمی کراچی ۱۹۷۸ء۔

[۳۷] ایضاً ص ۲۳۳۔

[۳۸] حالی ادبی مجدد کی حیثیت سے، اسلوب احمد انصاری، ص ۱۲۸، مطبوعہ ماہنامہ نقش کراچی شمارہ ۱۱، ۱۹۶۰ء

[۳۹] کلیاتِ نظم حالی، جلد دوم، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۲۳۰ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء۔

[۴۰] کلیاتِ نظمِ حالؔی جلد اول، دیباچہ مجموعۂ نظمِ حالؔی ص ۵۳ مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۴۱] ایضاً ص ۵۴۔

[۴۲] مکاتیب سرسید، جلد اول مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، ص ۴۸ مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء

[۴۳] کلیاتِ نظم حالی، دیباچہ مدوجزر اسلام، الطاف حسین حالؔی ص ۷ مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۴۴] ایضاً

[۴۵] ایضاً ص ۳۴۔

[۴۶] ترجمۂ حالی، مقالاتِ حالؔی جلد اول ص ۲۶۵۔۲۶۶ بحولہ بالا۔

[۴۷] ایضاً ص ۲۶۶۔۲۶۷۔

[۴۸] دیباچہ دیوانِ حالی مشمولہ کلیاتِ حالؔی، جلد اول مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۳۴۔۳۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۴۹] اندازے، فراقؔ گورکھ پوری، ص ۲۲۳، ادارہ فروغ اُردو، لاہور ۱۹۵۶ء۔

[۵۰] ایضاً ص ۲۳۲

[۵۱] مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی ص ۲۱۱، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء۔

[۵۲] دیباچہ دیوانِ حالی، ص ۳۵۔ مشمولہ کلیاتِ حالی، جلد اول، بحولہ بالا۔

[۵۳] مقدمہ شعر و شاعری، بحولہ بالا ص ۲۲۰۔

[۵۴] مقدمہ شعر و شاعری ص ۲۲۱، بحولہ بالا۔

[۵۵] ایضاً ص ۲۰۷، بحولہ بالا۔

[۵۶] ایضاً ص ۲۲۱۔

[۵۷] ایضاً ص ۱۲۳۔۱۲۴۔

[۵۸] تنقیدی حاشیے، مجنوں گورکھپوری، ص ۲۳۷، ادارہ اشاعت اُردو، حیدرآباد دکن ۱۹۳۵ء۔

[۵۹] بھلا مانس غزل گو مشمولہ ستارہ یا بادبان، ص ۲۴۳، مکتبہ ''سات رنگ'' کراچی ۱۹۶۳ء۔

[۶۰] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۲۳۴، ادارہ فروغ اُردو لاہور ۱۹۵۶ء۔

[۶۱] ایضاً ص ۲۴۲، ۲۴۳۔

[۶۲] ایضاً۔

[۶۳] ترجمۂ حالی مشمولہ مقالاتِ حالی حصہ اول، ص ۲۶۹ انجمن ترقی اُردو حیدرآباد دکن ۱۹۳۴ء۔

[۶۴] دیباچہ مجالس النساء۔

[۶۵] حالؔی کی اُردو نثر، ڈاکٹر عبدالقیوم، ص ۸۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۴ء۔

[۶۶] مجالس النساء حصہ اول، ص ۹، کتابت بقلم محمد اسماعیل پانی پتی۔

[۶۷] مجالس النساء حصہ اول، الطاف حسین حالؔی، ص ۵۳۔۵۷۔

[۶۸] ایضاً ص ۵۲۔

[۶۹] حالی کا ذہنی ارتقاء ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان ص ۱۹۸ اعلیٰ کتب خانہ کراچی ۱۹۵۶ء۔ ۱۸۸۶ء کا یہ ایڈیشن مطبع انصاری دہلی سے چھپا تھا۔

[۷۰] حیاتِ سعدی الطاف حسین حالی، مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی ص ۱۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۱ء۔

[۷۱] مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالی، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۔۱۱۰، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء۔

[۷۲] مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۴۸۔۱۴۹، بحولہ بالا۔

[۷۳] ایضاً ص ۱۵۰۔

[۷۴] اُردو میں تنقید، ڈاکٹر احسن فاروقی، ص ۶۷، مشتاق بک ڈپو، کراچی ۱۹۶۶ء۔

[۷۵] مقدمہ شعر و شاعری مقدمہ صفحہ ۱۷۹، بحولہ بالا۔

[۷۶] اُردو میں تنقید، ص ۷۲، بحولہ بالا۔

[۷۷] مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۸۴۔۱۸۵، بحولہ بالا۔

[۷۸] دیباچہ مجموعۂ نظمِ حالی، مطبوعہ کلیاتِ نظم حالؔی، مرتبہ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، ص ۵۳ مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۷۹] مقدمہ شعر و شاعری، ص ۲۶۳ بحولہ بالا۔

[۸۰] ایضاً ص ۲۶۶۔

[۸۱] ایضاً ص ۲۷۲۔

[۸۲] حالی، مقدمہ اور ہم، وارث علوی، ص ۱۶۴۔۱۶۵ اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد ۱۹۸۳ء۔

[۸۳] یادگارِ غالب، الطاف حسین حالؔی ص ۴، غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی ۱۹۸۶ء۔

[۸۴] ایضاً ص ۳۔

[۸۵] ایضاً ص ۷۔۸۔

[۸۶] ایضاً ص ۶۶۔

[۸۷] ایضاً ص ۱۳۰۔

[۸۸] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالؔی، ص ۸ مطبع مسلم یونی ورسٹی انسٹی ٹیوٹ، علی گڑھ ۱۹۲۲ء۔

[۸۹] ایضاً ۲۳۔

[۹۰] ص ۲۲۷۔

[۹۱] ایضاً، ص ۲۰۸۔۲۰۹۔

[۹۲] کلیاتِ نثرِ حالی، مرتبہ محمد اسماعیل پانی پتی ص ۲۶۰ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۸ء۔

[۹۳] مقالاتِ حالؔی، حصہ اول ص ۲۳، انجمن ترقی اردو حیدرآباد ۱۹۳۴ء۔

[۹۴] مکتوباتِ حالؔی، ص ۲۷، حالی پریس، پانی پت ۱۹۲۵ء۔

[۹۵] ایضاً۔

[۹۶] مقدمہ شعر و شاعری، الطاف حسین حالؔی مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۵۳، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء۔

[۹۷] ایضاً۔

[۹۸] مسدسِ حالی، الطاف حسین حالؔی، ص ۱۸، تاج کمپنی لاہور سن ندارد۔

[۹۹] حیاتِ جاوید، الطاف حسین حالی، ص ۲۰۲ مسلم یونی ورسٹی انسٹی ٹیوٹ، علی گڑھ ۱۹۲۲ء بارِ سوم۔

[۱۰۰] مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۸۵ بحولہ بالا۔

[۱۰۱] ایضاً ص ۱۸۹۔

محمد حسین آزاد

تمہید: حالاتِ زندگی، شخصیت ومزاج، وفات

محمد حسین آزاد بھی حالی، شبلی اور نذیر احمد کی طرح سر سید احمد خاں کے ممتاز ہم عصر ہیں لیکن ان سب سے اس لئے مختلف ہیں کہ وہ اپنے دوسرے نامور ہم عصروں کی طرح ادب سے ماوراء کسی اور مقصد جیسے اصلاح قوم اور درستیٔ اخلاق وغیرہ پر اپنی تحریر کی بنیاد نہیں رکھتے۔ان کے لئے انشا پردازی ہی سب کچھ ہے۔مہدی افادی نے لکھا ہے کہ ''اُردو کو انشاء پردازی کے درجے پر جس نے پہنچایا وہ آزاد اور صرف آزاد ہیں۔پروفیسر آزاد کا درجہ بہ حیثیت ادیب جو کچھ ہے اس کا سمجھنا دوم درجے کی خلقت کے لئے جو فلسفہ لٹریچر سے قطعاً بے گانہ ہے، آسان نہیں ہے[۱] آزاد کی باقی جتنی حیثیت ہیں مثلاً لسانی تحقیق (سخن دان پارس یا مقدمہ آب حیات) مضمون نویسی (نیرنگِ خیال) تاریخ نویسی (دربار اکبری) تحقیق وتنقید نگاری (آب حیات) وغیرہ انشا پردازی کے ذیل میں آتی ہیں۔اپنے دوسرے بڑے ہم عصروں کے برخلاف ان کے ہاں انشا پردازی ہر چیز پر فوقیت رکھتی ہے۔اسی لئے مہدی افادی نے لکھا تھا کہ ''سر سید سے معقولات الگ کر لیجئے تو کچھ نہیں رہتے، نذیر احمد بغیر مذہب کے لقمہ نہیں توڑ سکتے۔شبلی سے تاریخ لے لیجئے تو قریب قریب کورے رہ جائیں گے۔حالی بھی جہاں تک کا تعلق ہے، سوانح نگاری کے ساتھ چل سکتے ہیں لیکن آقائے اُردو یعنی پروفیسر آزاد صرف انشاء پرداز ہیں جن کی کسی اور سہارے کی ضرورت نہیں، اسی لئے واقعات بھی انھوں نے جس قدر لکھے ہیں قصص یعنی ٹیلز (TALES) کی حیثیت رکھتے ہیں۔جنھیں افسانہ یارانِ کہن سمجھئے [۲] آزاد کی انشاء پردازی، شعر وشاعری، ادبی آگہی اور علمی معمولات سے جڑی ہوئی ہے اور اسی لئے وہ وزن رکھتی ہے اور پُر وقار ہے۔

محمد حسین آزاد (۱۸۳۰ء۔۱۹۱۰ء) ۱۸/ ذالحجہ ۱۲۴۵ھ/۱۰ جون ۱۸۳۰ء[۳] کو دہلی میں پیدا ہوئے۔اُن کا خاندان ایران سے کشمیر آیا اور شاہ عالم ثانی آفتاب کے عہد میں دہلی آ گیا اور یہاں اپنے علم کے باعث معزز ہوا۔محمد اکبر، آزاد کے دادا اور محمد باقر اُن کے والد تھے۔امانی بیگم اُن کی والدہ تھیں جن کے بطن سے آزاد اور ان کی دو بہنیں پیدا ہوئیں۔ان کی وفات کے بعد محمد باقر نے یکے بعد دیگرے دو شادیاں اور کیں لیکن اُن سے کوئی اولاد نہیں ہوئی۔آزاد کے والد محمد باقر (۱۸۱۰ء۔۱۸۵۷ء)[۴] مدرسہ کی تعلیم کے

بعد دلی کالج میں داخل ہوئے اور تعلیم مکمل کر کے ۱۸۲۸ء میں وہیں مدرس مقرر ہو گئے اور ۱۸۳۴ء تک وہیں درس و تدریس میں مشغول رہے[۵] محمد باقر کی اصل شہرت کا سبب وہ دہلی اخبار تھا جو ۱۸۳۶ء میں جاری ہوا اور پھر ۱۰ مئی ۱۸۴۰ء سے نام میں ذرا سی تبدیلی کے ساتھ دہلی اُردو اخبار کے نام سے شائع ہوتا رہا۔ ۲۰ اپریل ۱۸۴۸ء سے دہلی اردو اخبار پر محمد حسین (آزاد) کا نام مہتمم کی حیثیت سے آنا شروع ہوا۔ یہ اخبار اپنے بلند معیار، صحیح خبر نویسی اور معروضی اندازِ نظر کے باعث اردو صحافت کی تاریخ میں ایک بلند مقام رکھتا ہے۔ مذہبی رواداری اس اخبار کا شعار تھا "دہلی اردو اخبار" کی زندگی کے آخری دنوں میں بتاریخ ۱۹ شہر ذیقعد ۱۲۷۳ مطابق ۱۲ جولائی ۱۸۵۷ء روز یک شنبہ کو ایک بڑا انقلاب یہ آیا کہ اس کا نام بدل کر "اخبار الظفر" کر دیا گیا۔ یہ نام خود بہادر شاہ ظفر نے تجویز کیا تھا[۶] ایک طرف محمد باقر کی بہادر شاہ ظفر سے ایسی وابستگی کہ اخبار کا نام تک بدل کر ان کے نام پر رکھ دیا گیا تھا اور دوسرے دہلی کالج کے پرنسپل مسٹر فرانسس ٹیلر کے قتل کی ذمہ داری بھی محمد باقر کے سر آ گئی تھی۔ ۱۳ ستمبر ۱۸۵۷ء کو یہ اخبار بند ہو گیا اور جب ۱۸۵۷ء کی بغاوت ختم ہوئی اور انگریز فاتح بن کر رعایا سے انتقام لینے پر اُتر آئے تو ہزاروں چھوٹے بڑے عوام وخواص پھانسی اور دوسری سزاؤں کی بھینٹ چڑھ گئے۔ مولانا امام بخش صہبائی کی طرح مولوی محمد باقر بھی پھانسی چڑھا ئے گئے۔ اور محمد حسین آزاد اپنی اور اپنے خاندان کی جان بچانے کے لئے راتوں رات اپنے خاندان کے ساتھ نکل کھڑے ہوئے۔ ایک عرصے تک اپنی گرفتاری کے ڈر سے، وہ اِدھر اُدھر مارے مارے پھرتے رہے۔ "سیر ایران" میں لکھا ہے کہ "بندہ آزاد خانماں برباد تباہی دہلی کے بعد کئی سال تک سرگرداں پھرتا رہا"[۷] وہ سونی پت گئے۔ لکھنؤ گئے جیسا کہ خود بھی لکھا ہے کہ "راقم آثم ۱۸۵۸ء میں لکھنؤ گیا[۸] یہیں میر کلو عرش سے ان کی ملاقات ہوئی۔ آبِ حیات میں لکھا ہے کہ "میر صاحب کے بیٹے میر کلو عرش لکھنؤ میں ملے تھے[۹] اور وہاں سے آ کر پنجاب کی طرف چلے آئے۔ یہاں آ کر کچھ عرصہ آزاد جالندھر میں ڈاکٹر لاکرسٹائین کے ملازم رہے اور ۱۸۶۰ء میں مولوی رجب علی ارسطو جاہ کے اخبار "مجمع البحرین جگراؤں (لدھیانہ) میں نوکر ہو گئے[۱۰] اُن کی خواہش تھی کہ محکمۂ تعلیم میں انھیں ملازمت مل جائے لیکن کوشش کے باوجود کامیاب نہ ہوئے۔[۱۱] جگراؤں میں وہ زیادہ عرصے تک نہیں رہے اور یہیں سے وہ جنرل پوسٹ آفس لاہور میں ۱۱ جولائی ۱۸۶۱ء کو تیس روپیہ ماہوار پر سر رشتہ دار کی حیثیت سے ملازم ہو گئے۔ ۱۹ دسمبر ۱۸۶۲ء کو ان کا تبادلہ ملتان کا ہو گیا اور وہ مستعفی ہو گئے۔[۱۲] ۱۸۶۴ء میں اُنھیں پبلک انسٹرکشن کے محکمے میں نائب رشتہ دار کی معمولی سی ملازمت مل گئی۔ یہ ملازمت بھی آزاد سے کسی بے قاعدگی کے سرزد ہونے کی وجہ سے ختم ہو گئی[۱۳] اس کے بعد وہ کافی عرصے تک بے روزگار رہے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ پنجاب میں ڈاکٹر لائٹز کے علم و عمل کی بڑی شہرت تھی۔ آزاد اُن سے ملے اور جلد ہی اُن سے قریب ہو گئے۔ لائٹز دیسی زبانوں کو ذریعۂ تعلیم بنانے کے قائل تھے اور چاہتے تھے کہ دیسی زبانوں کو انگریزی خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا جائے۔ اب تک کلکتہ، لکھنؤ

، بریلی، بنارس میں انجمنیں قائم ہو چکی تھیں۔ ۲۰ جنوری ۱۸۶۵ء کو منشی من پھول نے ''سکھیشا سبا'' کے مکان میں منتخب لوگوں کا جلسہ بلایا اور دوسرے علاقوں کی انجمنوں کی طرح پنجاب میں بھی ایک ایسی انجمن قائم کرنے کی تجویز پیش کی اور ساتھ ہی ڈاکٹر لائٹز کا تعارف کرایا۔ اس طرح لاہور میں ''انجمن مطالبِ مفیدہ پنجاب'' کی بنیاد پڑی جس کے لائٹز پہلے صدر منتخب ہوئے۔ عرفِ عام میں یہ ''انجمن پنجاب'' کے نام سے موسوم کی جاتی ہے۔ یہاں لائٹنر نے کوشش کی کہ لکھنے والے جدید موضوعات پر قلم اُٹھائیں۔ ادبی، معاشرتی اور سائنسی مسائل پر مضامین لکھیں اور اُن تمام مباحث پر تبادلۂ خیال کریں جن سے آج کی دُنیا ترقی کے راستے طے کر رہی ہے۔ ''انجمن پنجاب'' کے تحت ایک پبلک لائبریری اور ریڈنگ روم قائم کیا گیا اور نئے پرانے لوگوں کو شرکت کی دعوت دی گئی۔ جدید موضوعات پر لیکچروں کا بھی انتظام کیا گیا۔ حکومتِ وقت اور سرکاری عمال کی حمایت اس انجمن کو حاصل تھی جن میں لیفٹیننٹ گورنر سر ڈونلڈ میکلوڈ، کمشنر لاہور مسٹر برانڈرتھ، ڈپٹی کمشنر مسٹر ایچی سن وغیرہ شامل تھے۔ اس انجمن کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ مقامی زبانوں میں مغربی افکار کی روح پھونکی جائے اور جدید سائنس کو آگے بڑھایا جائے تاکہ ہندوستان کی سوئی ہوئی دُنیا جاگ سکے۔ آزاد نے ''انجمنِ پنجاب'' کے کاموں میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ انھوں نے جدید موضوعات پر مضامین لکھے اور انجمن کے جلسوں میں پڑھے۔ فروری ۱۸۶۵ء سے ستمبر ۱۸۶۸ء تک آزاد نے ۲۲ مضامین لکھے جو نہ صرف جدید موضوعات پر تھے بلکہ قدیم موضوعات کو بھی جدید انداز سے لکھا گیا تھا۔

لائٹنر اور انگریزی حکام کو آزاد پر اتنا اعتماد ہو گیا تھا کہ ۱۸۶۵ء میں اُنھیں ایک خفیہ مشن پر وسط ایشیا بھیجا گیا۔ یہ وفد چار ارکان پر مشتمل تھا۔ پنڈت من پھول اس کے سربراہ تھے اور محمد حسین آزاد، فیض بخش، کرم چند نند رام داس کے رُکن تھے۔ ان لوگوں نے اپنے نام بدلے۔ من پھول دیوان سنگھ مہاجن بنے، آزاد نے بہاء الدین نام رکھا اور فیض بخش نے غلام ربانی نام اختیار کیا۔ کرم چند نند رام نے اپنا تبدیل نہیں کیا۔ اس مشن کا مقصد یہ تھا کہ وسط ایشیاء جا کر وہاں کے حالات کی صحیح صورتِ حال معلوم کی جائے۔ اس میں نہ صرف فوج اور اسلحات کی تعداد معلوم کرنا تھا بلکہ یہ بھی معلوم کرنا تھا کہ اس فوج میں کس علاقے کے سپاہی شامل ہیں اور اس میں اس علاقے کے مسلمان سپاہی بھی شامل ہیں یا نہیں۔ افسر اور سپاہی ایک ہی قوم کے ہیں یا افسر عیسائی اور سپاہی مسلمان ہیں۔ قلع اور چوکیاں کہاں کہاں بنائی گئی ہیں۔ روسی افواج کی کیا صورت ہے۔ آزاد کو اس سفر میں ایک سال دو مہینے اور چار روز کا عرصہ لگا۔ ۱۸۶۶ء میں وہ واپس آ گئے۔ اس عرصے میں آزاد ڈاکٹر ڈبلیو لائٹز (متوفی ۱۸۹۹ء) سے اتنے قریب ہو چکے تھے کہ لائٹز کو قدم قدم پر ان کی ضرورت محسوس ہوتی تھی۔ لائٹز اور حکام وقت کو آزاد پر اتنا بھروسہ ہو گیا تھا کہ ۱۸۶۶ء ہی میں پھر کسی نامعلوم خاص کام سے انھیں کلکتہ بھیجا گیا اور جب وہاں سے واپس آئے تو انھوں نے کلکتہ کے نواب عبداللطیف خان کی ۱۸۶۳ء میں قائم کردہ ''محمڈن لٹریری سوسائٹی'' کے بارے میں مفصل لیکچر بھی دیا۔ ۱۸۶۷ء میں لائٹز نے انھیں ''انجمنِ پنجاب'' کا سیکریٹری

بنادیا جہاں انھوں نے نہایت لگن کے ساتھ کام کیا اور ہر جلسے میں کچھ نہ کچھ لکھ کر پیش کیا۔ انجمن کے سیکریٹری کی یہ حیثیت ۲۲ جون ۱۸۶۸ء تک قائم رہی [۱۴] اسی زمانے میں انھوں نے ''اصلیت زبانِ اُردو کی'' (جولائی ۱۸۶۷ء) ''خیالات درباب نظم اور کلام موزوں کے'' (لیکچر اگست ۱۸۶۷ء) حال شمس ولی اللہ شاعر (اگست ۱۸۶۷ء) ''حال شاہ حاتم اُستاد مرزا رفیع سودا کا'' (ستمبر ۱۸۶۷ء) حال شاہ ہدایت شاعر اُردو کا (ستمبر ۱۸۶۷ء) رائے بر کتاب عجائب وغرائب (اکتوبر ۱۸۶۷ء) لیکچر ''درباب طرز انشاء فارسی واُردو مروجہ'' (۱۸۶۸ء) افادیت ملک الشعراء خاقانی ہند شیخ محمد ابراہیم ذوق (۱۸۶۸ء) [۱۵] ۱۶ جولائی ۱۸۶۸ء کو ۷۵ روپے ماہوار پر وہ لیفٹیننٹ گورنر کے حکم سے عارضی طور پر ملازم ہو گئے۔ تاکہ وہ اُردو میں نئی تاریخِ ہند لکھنے میں مسٹر پیٹرسن کی مدد کریں۔ اسی زمانے میں آزاد نے اُردو وفارسی کی ریڈریں (۱۸۶۷ء) تالیف کیں۔ قصص ہند حصہ دوم (۱۸۶۸ء) بھی اسی زمانے کی یادگار ہے۔ فارسی قواعد (۱۸۶۹ء) بھی انھوں نے اسی زمانے میں لکھی جس پر انھیں دوسو روپے کا انعام بھی ملا۔ اسی زمانے میں وہ ''سرکاری اخبار کے سب ایڈیٹر کا کام بھی کررہے تھے کہ ۱۲ اگست ۱۸۶۹ء کو ہالرائڈ ڈی پی آئی پنجاب کے حکم سے گورنمنٹ کالج لاہور میں عارضی طور پر تین ماہ کے لئے عربی کا کارگزار مددگار پروفیسر مقرر کردیا گیا اور جب ۱۴ مئی ۱۸۷۰ء کو مولوی علمدار حسین وفات پاگئے تو آزاد ان کی جگہ مستقل ہو گئے۔ [۱۶] اس تمام عرصے میں ''انجمنِ پنجاب'' سے ان کی دلچسپی اسی طرح برقرار رہی اور جون ۱۸۷۰ء سے ''انجمن'' کے اخبار ''رہنمائے پنجاب'' کی ادارتی ذمہ داریاں بھی ان کے سپرد کردی گئیں۔ جس کے لئے لیفٹیننٹ گورنر پنجاب نے اپنے خط مورخہ ۲۶ اکتوبر ۱۸۷۰ء کو کالج کی مصروفیت کے ساتھ یہ ذمہ داری قبول کرنے کی اجازت دی [۱۷] اسی دوران ایک ایسا واقعہ پیش آیا کہ آزاد پریشانی میں پڑ گئے۔ سیالکوٹ کے نامہ نگار نے ایک مکتوب بھیجا جس میں بتایا کہ محکمۂ ڈاک کے ملازمین لفافوں میں بند نوٹ یا قیمتی چیزیں بڑی صفائی سے نکال لیتے ہیں۔ جب یہ مکتوب شائع ہوا تو پوسٹ ماسٹر جنرل نے صدر انجمن (مسٹر لائٹز) سے تحریری شکایت کی۔ آزاد کا جواب طلب ہوا۔ اور ان کی جگہ فروری ۱۸۷۱ء کو منشی محمد لطیف کا بہ حیثیت ایڈیٹر تقرر ہو گیا۔ گرمیوں کی چھٹیوں میں جب آزاد نے باہر جانے کی اجازت مانگی تو لائٹز نے سخت نوٹ لکھا کہ جب تک یہ معاملہ صاف نہ ہو جائے انھیں باہر جانے کی اجازت نہیں دی جاسکتی۔ [۱۸] یکم اگست ۱۸۷۱ء کو آزاد نے اس مسئلے کی وضاحت کرتے ہوئے پھر لکھا کہ ''اُمیدوار ہوں کہ فدوی کو اجازت سفر کی دی جائے کیوں کہ فدوی کے لاہور میں رہنے سے کچھ اس کام میں فائدہ نہ حاصل ہوگا۔ [۱۹] ایک اور خط مورخہ ۲۱ جولائی ۱۸۷۱ء میں لکھا کہ ''میری اجازت فقط آپ کے ہاتھ میں ہے۔ آپ اگر روکیں تو کسی لیفٹیننٹ گورنر کو روکیں۔ کسی گورنر کو روکیں۔ محمد حسین عاجز غریب کا روکنا آپ کے لئے کچھ فخر نہیں۔ [۲۰] ستمبر ۱۸۷۱ء میں یہ تفتیش مکمل ہوئی اور یہ قصہ ختم ہوا لیکن ان دونوں کے درمیان تعلقات کے بگاڑ کا آغاز کر گیا۔ اسی زمانے میں آزاد لائٹز کی کتاب ''سنین الاسلام'' کا مسودہ تیار کررہے تھے۔ لائٹز مواد

فراہم کرتے اور آزاد اُسے اُردو میں لکھ دیتے۔ اس کی پہلی جلد شائع ہوئی اور اس کے بعد دوسری جلد کا کام شروع ہوگیا۔ آزاد نے اس بار وہ تعاون نہیں کیا جو وہ کرتے رہے تھے۔ لائٹنر کو یہ بات ناگوار گزری اور انھوں نے لکھا کہ وہ سارے مسودات و کاغذات انھیں واپس کردیئے جائیں جو اُن کے پاس ہیں۔ لائٹنر نے اسی اثناء میں مولوی کریم الدین، ڈپٹی انسپکٹر مدارس امرتسر کی مدد حاصل کی۔ اسی کے ساتھ تعلقات کا بگاڑ عروج کو پہنچ گیا۔ ''سخن دان پارس'' بھی اسی زمانے کی تالیف ہے۔

جدید اردو نظم کا آغاز: ۱۸۷۴ء

تاریخِ ادب کے تعلق سے ۱۸۷۴ء کا سال ''جدید اُردو نظم'' کے وجود میں آنے کا سال ہے۔ اس زمانے میں پنجاب کے لیفٹیننٹ گورنر ڈونلڈ میکلوڈ تھے۔ اُن کی نظر سے اُس زمانے کی منظور شدہ اُردو درسی کتاب گزریں اور انھیں یہ کمی محسوس ہوئی کہ ان کتابوں میں ''نظمیں'' نہیں ہیں اور کہا کہ اگر ایسی نظمیں بھی اُردو میں لکھی اور شاملِ نصاب کی جائیں تو یہ عمل مفید مطلب ہوگا۔ اس کی اطلاع جب ڈی پی آئی پنجاب کرنل ہالرائڈ کو دی گئی تو انھوں نے آزاد سے تبادلۂ خیال کر کے طے کیا کہ ایک جلسہ بلایا جائے۔ ۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء کو یہ جلسہ سکھشا ''سبھا'' کی عمارت میں بلایا گیا جس میں ممتاز ہندوستانی روٴسا، صاحبانِ ذوق اور اہلِ علم کے علاوہ نہ صرف کرنل ہالرائڈ موجود تھے بلکہ سیکریٹری حکومتِ پنجاب، کمشنر، ڈپٹی کمشنر اور چیف کورٹ کے جسٹس بولنو، جن کی صدارت میں یہ جلسہ ہوا، موجود تھے تا کہ اس جلسے کی اہمیت واضح کر کے لیفٹیننٹ گورنر ڈونلڈ میکلوڈ کی خواہش کو پورا کیا جاسکے۔ اس زمانے میں ڈاکٹر لائٹنر رخصت پر ملک سے باہر گئے ہوئے تھے۔ ۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء کو آزاد نے ایک لیکچر دیا۔ یہ لیکچر کتر بیونت کے بعد ''نظم آزاد'' میں شامل ہے۔ اس لیکچر میں انھوں نے ان تمام خیالات کو موضوع بنایا جو اُنھوں نے کرنل ہالرائڈ سے سُنے اور سمجھے تھے۔ لیکچر میں آزاد نے کہا:

(۱) فصاحت اسے نہیں کہتے کہ مبالغے اور بلند پروازیوں کے بازوؤں سے اُڑے۔ قافیوں کے پروں سے فرفر کرتے گئے۔ لفاظی اور شوکتِ الفاظ کے زور سے آسمان پر چڑھتے گئے۔ اور استعاروں کی تہ میں ڈوب کر غائب ہوگئے۔ فصاحت کے معنی یہ ہیں کہ خوشی یا غم کسی شے پر رغبت یا اُس سے نفرت، کسی شے سے خوف یا خطر یا کسی پر قہر یا غضب غرض جو خیال ہمارے دل میں ہو اس کے بیان سے وہی اثر، وہی جذبہ، وہی جوش سننے والوں کے دلوں پر چھا جائے جو اصل کے مشاہدہ سے ہوتا[۲۱] اور کہا:

(۲) اب رنگ زمانہ کا کچھ اور ہے۔ ذرا آنکھیں کھولیں گے تو دیکھیں گے کہ فصاحت و بلاغت کا عجائب خانہ کھلا ہے جس میں یورپ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گل دستے، ہار، طرے ہاتھوں میں لئے حاضر ہیں اور ہماری نظم خالی ہاتھ الگ کھڑی منہ دیکھ رہی ہے لیکن اب وہ بھی منتظر ہے کہ کوئی صاحب ہمت ہو جو میرا ہاتھ پکڑ کر آگے بڑھائے۔[۲۲] پھر کہا کہ:

(۳) اے میرے اہلِ وطن اس سے یہ سمجھنا کہ میں تمہاری نظم کو سامانِ آرائش سے مفلس کہتا ہوں۔ نہیں۔ اُس نے اپنے بزرگوں سے لمبے لمبے خلعت اور بھاری بھاری زیور میراث میں پائے مگر کیا کرے کہ خلعت پُرانے ہو گئے اور زیوروں کو وقت نے بے رواج کر دیا۔ تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے مگر نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں، وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔ اب مجھے دوسری طرف متوجہ ہونا واجب ہے یعنی اے انگریزی کے سرمایہ دارو! تم اپنے ملک کی نظم کو ایسی حالت میں دیکھتے ہو اور تمہیں افسوس نہیں آتا۔ تمہارے بزرگوں کی یادگار عنقریب مٹا چاہتی ہے اور تمہیں اس کا درد نہیں آتا۔ اپنے خزانہ اور نئے توشہ خانہ سے ایسا بندوبست نہیں کرتے کہ جس سے وہ اپنی حیثیت درست کر کے کسی دربار میں جانے کے قابل ہو۔ پس اس کی نظم میں اگر انگریزی خیالات کا پرتو حاصل ہوگا تو انھی کی بدولت ہوگا جو دونوں زبانوں سے واقف ہوں گے اور سمجھیں گے کہ انگریزی کے کون سے لطائف اور خیالات ایسے ہیں جو اُردو کے لئے زیور زیبائش ہو سکتے ہیں۔'' [۲۳] اور کہا کہ:

(۴) عبارت کا زور، مضمون کا جوش وخروش اور لطائف وصنائع کے سامان تمہارے بزرگ اس قدر دے گئے ہیں کہ تمہاری زبان کسی سے کم نہیں۔ کمی فقط اتنی ہے کہ وہ چند بے موقع احاطوں میں گھر کر محبوس ہو گئے ہیں۔ وہ کیا؟ مضامینِ عاشقانہ ہیں جن میں کچھ وصل کا لطف، بہت سے حسرت وارمان۔ اس سے زیادہ ہجر کا رونا، شراب ساقی بہار خزاں، فلک کی شکایت اور اقبال مندوں کی خوشامد ہے۔ یہ مطالب بھی بالکل خیالی ہوتے ہیں اور بعض دفعہ ایسے پے چیدہ اور دور دور کے استعاروں میں ہوتے ہیں کہ عقل کام نہیں کرتی۔ وہ اسے خیال بندی اور نازک خیالی کہتے ہیں۔ میرے اہلِ وطن آؤ آؤ برائے خدا اپنے ملک کی زبان پر رحم کرو۔ اُٹھو اُٹھو وطن اور اہلِ وطن کی قدیمی ناموری کو بربادی سے بچاؤ۔ [۲۴]

یہ لیکچر دے کر آزاد نے ایک مثنوی رات کی حالت کے موضوع بعنوان شب قدر پر پیش کی۔ یہ وہ پہلی جدید نظم تھی جو کسی ایک موضوع پر لکھی گئی تھی۔ اس کے بعد کرنل ہالرائڈ نے انگریزی میں تقریر کی اور کہا کہ ''نظم اُردو جو چند عوارض کے باعث تنزل اور بدحالی میں پڑی ہوئی ہے۔ اُس کی ترقی کے سامان بہم پہنچائے جائیں۔ ساتھ ہی انھوں نے آزاد کی نظم کی تعریف کی جورات کی حالت میں کہے گئے تھے۔ اس جلسے میں حکومتِ پنجاب کے سیکریٹری نے ایک تحریر پیش کی جس میں لیفٹیننٹ گورنر کے مقصد کو واضح کیا گیا تھا کہ:

(۱) اُردو کی درسی کتابوں میں اردو نظم بالکل نہیں ہے۔ عمدہ نظم تعلیم کا وسیلہ ہے۔ طرح طرح کے دیسی راگ اور گیت جن کو میراثی دیہاتی جلسوں میں گاتے ہیں۔ موجود ہیں، کیا منتخبات اردو نظم جس میں اخلاق ونصیحت اور ہر ایک کیفیت کی تصویر کھینچی گئی ہو۔ درس میں داخل نہیں ہو سکتی؟

(۲) حسبِ ہدایت دریافت کیا جاتا ہے کہ زمانۂ حال کے شعراء سے خاص مدارس کے لئے ایک

ایسی تصنیف کا کام سرانجام ہوسکتا ہے یا نہیں۔

(۳) اگر اس طور پر سرکاری مدارس کے وسیلے سے دیسی نظم کا رواج ہو جائے اور واہیات نظم جو بالفعل بہت رائج ہے، ختم ہو جائے تو بڑی اچھی بات ہوگی۔

(۴) لیفٹیننٹ گورنر کی رائے ہے کہ جو طلبہ ان نظموں کو پڑھ کر نکلیں گے وہ ایک پاکیزہ سرچشمہ ہوں گے اور سارے ملک کو سیراب کریں گے۔

(۵) بڑا شاعر وہ ہے کہ مصیبت کا بیان کرے تو رُلا دے۔ خوشی کی بات سے ہنسا دینا۔ شجاعت کی بات سے لڑا دینا، ظلم کے بیان سے ظالم سے بےزار کر دینا اس کی زبان کے اختیار میں ہو۔ شاعر کو چاہیے کہ جو لکھے ایسا لکھے کہ سنتے ہی انسان کا دل راستی کی طرف مائل ہو اور ہم دردی، پاک دامنی اور خوش اخلاقی کی طرف راغب ہو۔ باغ کی سبزی اور ہریاول، غروبِ آفتاب کے وقت اُفق کی خوش نمائی اور اس کے طلوع کے وقت کی کیفیتوں کے بیان سے خاص وعام کے دلوں پر اثر پیدا کرے۔ مقصد کی وضاحت کر کے انھوں نے یہ تجویز پیش کی کہ:

(۶) جس طرح ہر شہر میں عموماً شاعری ہوتی ہے، آپ بھی ایک مشاعرہ کیا کریں، جس میں شعرا مصرع طرح کے بجائے موضوع پر طبع آزمائی کیا کریں اور جلسۂ عام میں سُنایا کریں اور جن کے کلام بہتر ہوں ان کے لئے انجام تجویز کیے جائیں۔ یہ بھی کہا کہ جو تجویز اس وقت پیش کی گئی ہے اگر وہ خاطر خواہ عمل میں آئے تو ۱۸۷۴ء ہندوستان کی تاریخ میں ہمیشہ یادگار رہے گا اور لوگ کہیں گے کہ نظم اُردو کن کن اشخاص کی سعی وکاوش سے چاہِ تنزل سے نکل کر اوجِ ترقی پر پہنچی۔ ساتھ یہ مشورہ بھی دیا کہ ہر مہینے یہ جلسہ کیا جائے اور اب کی دفعہ جو جلسہ ہو سب اہلِ سخن ایک نظم ''برسات'' کی تعریف پر لکھیں۔

یہ پہلا افتتاحی جلسہ ۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء کو ''سکھشا سبھا'' کی عمارت میں ہوا جہاں ''انجمن اشاعتِ مطالبِ مفیدہ پنجاب'' کا پہلا جلسہ ۲۱ جنوری ۱۸۶۵ء کو ہوا تھا اور جس میں لائٹنر کو صدر انجمن پنجاب منتخب کیا گیا تھا۔ اس سلسلے کا پہلا موضوعاتی مشاعرہ، جس کا موضوع ''برسات'' تھا، ۳۰ مئی ۱۸۷۴ء کو منعقد ہوا۔ پہلا جلسہ (۱۹ اپریل ۱۸۷۴ء) وہ تھا جس میں آزاد نے لیکچر دیا تھا اور مثنوی شب قدر پڑھی تھی۔ جس میں کرنل ہالرائڈ نے تقریر کی تھی اور سکریٹری حکومتِ پنجاب نے وضاحت کر کے مقصد متعین کیا تھا اور پہلے مشاعرے کے لئے ''برسات'' کے موضوع پر نظمیں لکھنے کی تجویز پیش کی تھی۔ اس کے بعد پہلا موضوعاتی مشاعرہ ۳۰ مئی ۱۸۷۴ء کو ہوا جس میں ''برسات'' کے موضوع پر نظمیں پڑھی گئی تھیں۔ الطاف حسین حالی کی نظم ''برکھارُت'' اس پہلے موضوعاتی مشاعرے میں پڑھی گئی تھی۔ ہر نئی تحریک کی طرح آزاد کے لیکچر اور نئی شاعری کی روایتی معاشرے نے شدید مخالفت کی لیکن وہ اس تاریخی دھارے کا رُخ نہ موڑ سکا۔ دس موضوعاتی مشاعروں کے بعد یہ سلسلہ ختم ہو گیا۔ لیکن اُردو کی جدید نظمیہ شاعری آج بھی ''انجمنِ پنجاب'' کے اسی رجحان کی بنیاد پر عمارت تعمیر کر رہی

ہے۔

دوسرا مشاعرہ ۳۰ جون ۱۸۷۴ء کو ہوا جس کا موضوع ''زمستان'' تھا۔ کئی دوسرے شعرا کے علاوہ آزاد نے بھی اسی موضوع پر اپنی مثنوی مشاعرہ میں پڑھی۔ تیسرا مشاعرہ ۱۳ اگست ۱۸۷۴ء کو ''اُمید'' کے موضوع پر ہوا۔ اس مشاعرے میں محمد حسین آزاد نے اپنی نظم ''صبحِ اُمید'' اور الطاف حسین حالی نے اپنی نظم ''نشاطِ اُمید'' پڑھی۔ چوتھا مشاعرہ یکم ستمبر ۱۸۷۴ء کو ''حبِ وطن'' کے موضوع پر ہوا جس میں اور شعرا کے ساتھ محمد حسین آزاد نے مثنوی ''حبِ وطن'' اور الطاف حسین حالی نے اپنی مثنوی ''حبِ وطن'' پیش کی۔ پانچواں مشاعرہ ۱۹ اکتوبر ۱۸۷۴ء کو ''امن'' کے موضوع پر ہوا۔ دوسرے شعرا کے ساتھ آزاد نے بھی اپنی مثنوی ''خوابِ امن'' پڑھی۔ چھٹا مشاعرہ ۱۴ نومبر ۱۸۷۴ء کو ہوا جس کا موضوع ''انصاف'' تھا جس میں اور شریک شعرا کے ساتھ حالی نے ''مناظرہ رحم و انصاف'' اور آزاد نے ''دادِ انصاف'' کے عنوان سے مثنوی پڑھی۔ ساتواں مشاعرہ ۱۹ دسمبر ۱۸۷۴ء کو ''مروت'' کے موضوع پر ہوا۔ جس میں اور شعرا کے ساتھ آزاد نے مثنوی ''وداعِ انصاف'' پیش کی۔ آٹھواں مشاعرہ ۳۰ جنوری ۱۸۷۵ء کو ہوا جس کا موضوع ''قناعت'' تھا۔ آزاد نے مثنوی گنجِ قناعت پڑھی نویں مشاعرہ کا حال پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ اب شعرا تھک گئے ہیں۔ یہ مشاعرہ غالب گمان ہے کہ ۱۳ مارچ ۱۸۷۵ء کو ''تہذیب'' کے موضوع پر ہوا جس میں آزاد نے اپنی مثنوی ''مصدر تہذیب'' پڑھی۔ دسواں مشاعرہ ۳ جولائی ۱۸۷۵ء کو شرافت کے موضوع پر ہوا [۲۵] اس بار بھی محفل ویران رہی۔ آزاد کے کلام نظم آزاد میں ایک مثنوی ''شرافتِ حقیقی'' کے نام سے ملتی ہے۔ اس کے بارے میں اور کوئی قابلِ ذکر تفصیل نہیں ملتی۔ شاید یہ مثنوی اسی دسویں مشاعرہ کے لئے لکھی گئی تھی جو اس وقت ادھوری تھی اور بعد میں پوری ہوئی اور ''نظم آزاد'' میں شامل کر لی گئی۔ دس موضوعاتی مشاعروں [۲۶] کے بعد یہ سلسلہ ختم ہو گیا لیکن جدید نظمیہ شاعری کی بنیاد پڑ گئی۔ شریک شعرا نے ان مشاعروں سے بہت سی توقعات وابستہ کر لی تھیں لیکن جب یہ پوری نہ ہوئیں تو یہ مشاعرہ بکھر گیا لیکن اس کے اثرات دُور دُور تک پھیل گئے اور نئی نسل کے شعراء نے نظم گوئی کو قبول کر لیا۔ اس میں آزاد کی خدمات یقیناً تاریخی ہیں۔

اب آزاد گورنمنٹ کالج لاہور میں عربی کی مددگار پروفیسر تھے اور لائٹنر اس کے پرنسپل تھے۔ سنین الاسلام کے تعلق سے دونوں کے تعلقات مزید کشیدہ ہو چکے تھے اور لائٹنر اپنے مغضوب الغضب مزاج کے باعث آزاد کے لئے قدم قدم پر رکاوٹیں پیدا کر رہے تھے۔ اپریل ۱۸۷۷ء میں آزاد نے ایک درخواست دی جس میں طلبہ کی تعداد میں اضافے کے پیشِ نظر تنخواہ میں اضافہ کے لئے کہا گیا تھا نیز حسنِ خدمت کے صلے میں ضلع لاہور میں ایک ہزار ایکڑ اراضی کے لئے درخواست کی تھی تاکہ وہ ایک ماڈل فارم قائم کر سکیں [۲۷] لائٹنر نے اس کے خلاف ایک نوٹ لکھا کہ ''مولوی صاحب اتنے ہی نادرست ہیں جتنے وہ کبھی کبھی ہوشیار نظر آتے ہیں اور جن لوگوں کو اعتماد کا ذرا سا بھی خیال ہے وہ مولوی محمد حسین کے سلسلے میں پرنسپل

کے تجربے کو مدِ نظر رکھ کر کوئی ادبی کام ان کے سپرد نہیں کریں گے۔اس سلسلے میں مسٹر الیگزینڈر اور مسٹر پیرسن کی رائے سے بھی استفادہ کیا جا سکتا ہے[۲۸]اس کے بعد انھوں نے ان کے کیئریر کے ہر ہر پہلو پر مخالفانہ روشنی ڈالی۔ناظم تعلیمات کے دفتر سے وہ ایک بے قاعدگی کی وجہ سے علیحدہ کیے گئے۔وسطی ایشیاء کے مشن سے وہ نتائج حاصل نہیں ہوئے جو دوسرے ارا کین سے حاصل ہوئے۔اس کالج میں اسسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے اُن کا کام عام طور پر اچھا ہے لیکن دوسری جگہوں کی طرح ان کی سازشی فطرت ان کی افادیت کے آڑے آئی ہے۔ان کی موجودہ سماجی حیثیت بھی پرنسپل کی مرہونِ منت ہے۔اگر زمین کا عطیہ انھیں لاہور گورنمنٹ کالج سے علیحدہ کر دے تو پرنسپل کو مولوی محمد حسین جیسے ماتحت کے علیحدہ ہونے کی خوشی ہوگی جس نے مسلسل مہربانیوں کے باوجود اپنے آپ کو نا قابلِ اعتماد ثابت کر دیا ہے۔[۲۹]

اس عرصے میں وہ ''آبِ حیات'' لکھنے میں مصروف رہے اور ساتھ ہی ''نیرنگِ خیال'' کے لئے مضامین لکھتے رہے۔وہ کالج میں تھے لیکن حالات کی وجہ سے شدید دباؤ میں تھے۔۱۸۸۰ء میں یہ دونوں کتابیں شائع ہو کر منظرِ عام پر آ گئیں۔اس کے بعد وہ ''دربارِ اکبری'' میں لگ گئے۔وہ حالات سے اس قدر تنگ اور پریشان تھے کہ یہاں سے حیدر آباد دکن چلے جانا چاہتے تھے۔جہاں سر سالار جنگ اول کی سرپرستی عام تھی اور محسن الملک، چراغ علی، وقار الملک، نذیر احمد وغیرہ وہاں اعلیٰ عہدوں پر فائز ہو چکے تھے۔لیکن جب سر سالار جنگ اچانک وفات پا گئے تو انھوں نے حیدر آباد جانے کا ارادہ ترک کر دیا۔اسی زمانے میں ''آبِ حیات'' اور ''نیرنگِ خیال'' یونی ورسٹی کے نصاب میں شامل کر دی گئیں اور آزاد نے ان کا نظر ثانی شدہ ایڈیشن ۱۸۸۳ء میں شائع کیا۔

۹، جون ۱۸۸۴ء کے پنجاب یونی ورسٹی سینیٹ کے اجلاس میں طے پایا کہ محمد حسین آزاد اُردو کے اسسٹنٹ پروفیسر ہوں گے اور شعبۂ عربی و فارسی کے تمام طلبہ کو اُردو ترجمہ اور مضمون نویسی کی تعلیم دیں گے[۳۰]اور گورنمنٹ کالج کے سالِ اول و دوم کے طلبہ کو فارسی پڑھائیں گے۔اب ان کی خدمات گورنمنٹ کالج سے یونی ورسٹی اورینٹل کالج منتقل کر دی گئیں۔۱۸۸۴ء۔۱۸۸۵ء کے سال ان پر سخت گزرے۔گھر میں آگ لگنے سے ان کی ایک پرانی ملازمہ جل کر مر گئی۔ان کی چہیتی بیٹی امتہ السکینہ بھی اسی سال غالباً ۱۸۸۴ء میں وفات پا گئی۔یہ اُن کے لئے جاں کاہ صدمہ تھا۔۱۸۷۲ء۔۱۸۷۴ء میں جو ایران پر آزاد نے لیکچر دیے تھے۔اور جو بعد میں سخن دانِ پارس کے نام سے مرتب و شائع ہوئے ان میں سفرِ ایران پر جانے کا ذکر کیا ہے لیکن یہ اس لئے درست نہیں ہے کہ آزاد ۱۸۸۵ء سے پہلے کبھی ایران نہیں گئے۔وسطی ایشیاء کا سفر مخبری کا سفر تھا اس لئے اس کا چھپانا ضروری تھا۔جو نقشے ایران پر لیکچر کے دوران انھوں نے پیش کیے وہ دراصل ایران کے نہیں بلکہ وسطی ایشیاء کے نقشے ہیں اور ایران سے متعلق دوسری باتیں مسٹر مالکم کی ایران پر کتاب سے ماخوذ ہیں۔ڈاکٹر محمد صادق نے لکھا ہے کہ ''ہر وہ اطلاع جو مالکم کی کتاب میں درج نہیں براہِ راست وسطی ایشیاء سے

متعلق ہے اور ہر وہ اطلاع جو وسط ایشیاء سے متعلق نہیں، مالکم کی کتاب سے لی گئی ہے [۳۱]

۱۸۸۵ء میں آزاد پہلی اور آخری بار ایران گئے۔ لائٹنر نے حسب معمول روڑے اٹکائے اور گورنر ایچی سن نے اپنے اختیارِ خاص سے ان کی چھٹی منظور کی۔ ''سیر ایران'' میں ایک جگہ لکھتے ہیں کہ ''رخصت کا مقدمہ سب سے زیادہ سنگین ہے۔ ایک صاحب جو ویسے دیسی لوگوں کی خیر خواہی کا دام بچھائے رہتے ہیں اور حقیقت میں ماہیانِ شب گوں کے شکاری، دوست بن کر دشمنی کرنے والے ہیں۔ وہ بموجب اپنی عادت کے ہارج ہوئے چناں چہ کئی مہینے کی تنخواہ کا نقصان مجھے پہنچایا۔ یا خدا انھیں غیب سے نقصان پہنچا اور دل کا شیشہ چور کر [۳۲] آزاد کا یہ سفر ۲۳ ستمبر ۱۸۸۵ء/۱۲ ذلحجہ ۱۳۰۲ھ سے شروع ہوا۔ اس دن وہ لاہور سے کراچی کے لئے روانہ ہوئے اور ۱۲ اکتوبر ۱۸۸۵ء/۲۲ ذالحجہ ۱۳۰۲ بروز جمعہ کراچی سے بوشہر (ایران) کے لئے بحری جہاز سے تن تنہا روانہ ہو گئے۔ اس وقت ان کی عمر ۵۵ سال تھی۔ اس سفر کا مقصد، جیسا کہ انھوں نے خود بیان کیا ہے، یہ تھا کہ ''مجھے طہران میں ٹھہرنے کی بڑی ضرورتیں دو تھیں۔ اول کتابیں دوسرے تحقیقاتِ الفاظ اور ان کاموں کے لئے جس قدر توقف ہو تھوڑا تھا۔ [۳۴] دورانِ سفر وہ شیراز، اصفہان، کاشان، قُم، طہران، مشہد اور ہرات گئے اور جہاں گئے اہلِ علم سے ملے، اُن کے کتب خانے دیکھے اور معلومات حاصل کیں۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ گاؤں میں جا کر پوچھتا اور جو اہلِ علم ہوتا، اس سے ملاقات کرتا۔'' [۳۵] ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ''مجھے اس سفر میں بڑی غرض کتابوں کی تلاش تھی۔'' [۳۶] ''سیر ایران'' سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ جامع اللغات مرتب کرنا چاہتے تھے۔ ایک جگہ لکھا ہے کہ ''جن ضرورتوں کے لئے میں جاتا ہوں ملک اس کا محتاج ہے اور قوم کو خیال نہیں۔ لیکن ہوگا ایک عرصے کے بعد۔ اس سے بہتر ہے کہ میں ہی اس کام کو کر جاؤں خصوصاً فارسی کی ''جامع اللغات'' کہ بغیر فارس جانے کے اس کی تکمیل اور اعتبار ممکن نہیں۔ [۳۷] نبیرہ آزاد آغا محمد طاہر مرتب و ناشر ''سیر ایران'' نے صفحہ ۹۳ پر حاشیہ میں لکھا ہے کہ ''یہ لغت ہر طرح مکمل ہے۔ انشاء اللہ بہت جلد تیار ہو جائے گی۔'' سفر ایران میں آزاد نے یہ سب کام کیے اور چھکڑا بھر اپنی پسند کی کتابیں ساتھ لائے۔ یہ سفر انھوں نے بہت تنگی کے ساتھ کیا۔ نہ ڈھنگ سے کھایا، نہ آرام کیا اور پیسہ بچا کر کتابیں خریدتے رہے۔ ہرات وقندھار میں وہ بہت پریشان ہوئے۔ کسی نے انھیں سوال پر سوال کر کے جاسوس فرنگی کہا۔ کسی نے اُن سے اتنی کتابیں ساتھ رکھنے پر سوال کیا، کسی نے ان کا شجرہ پوچھا۔ مشہد سے ہرات جاتے ہوئے ایک ایسے سانحہ سے دوچار ہوئے جس نے ان کے ذہن کو متاثر کیا۔ وہ اونٹ پر سفر کرتے ہوئے سر اور گردن کے بل گرے۔ ایک پسلی ٹوٹ گئی اور دماغ کسی گم چوٹ سے شدید متاثر ہوا۔ سیرِ ایران سے متعلق لیکچر میں اس واقعہ کو بیان کرتے ہوئے کہا کہ ''ہرات کے رستے میں ہمارا کارواں مشتری تھا۔ تیسری منزل میں نیند نے مجھ پر غفلت کا شب خون مارا۔ اونٹ سے گر پڑا۔ ایک پسلی ٹوٹ گئی، قدرت الٰہی نے جراحی کی۔ آپ ہی جُڑ کر اچھی ہو گئی۔ گرہ اب تک موجود ہے۔ [۳۸] ''سیر ایران'' میں لکھا ہے کہ

''خیر یمانی سے کوچ کر کے خیر آباد میں منزل ہوئی۔ رات کو میں اونٹ پر سے اونگتے میں لُوک گیا۔ سر اور گدی کے بل گرا تھا۔ مرنے میں کچھ باقی نہ تھا مگر خدا کی قدرت کہ سر بال بال بچا۔ زیادہ تر پشت دونوں پہلو اور سینہ پر صدمہ پہنچا۔ مجھے پھر اونٹ پر ڈال کر لحاف اوڑھایا اور رسّی سے کس دیا۔ سب کو خیال تھا کہ مر کر رہ جائے گا۔ صبح کے قریب منزل پر پہنچ کر آواز دی۔ میں نے کہا تو کیستی۔ شتربان نے نام لیا۔ مجھے گودی میں اُتارا اور بستر پر لٹا دیا۔ تین دن عجب حال رہا۔ کھانستا بھی دُکھ دیتا تھا۔[۳۹]

جولائی ۱۸۸۶ء [۴۰] میں آزاد کم و بیش دس مہینے سفر میں رہ کر خراب صحت اور دماغی چوٹ کے ساتھ بہ خیریت لاہور پہنچے۔ ڈاکٹر لائٹز ۲۲ سال پرنسپل رہ کر اپریل ۱۸۸۶ء میں گورنمنٹ کالج سے جا چکے تھے۔ لاہور آ کر آزاد پھر اپنے تدریسی اور تحقیقی و علمی کاموں اور نا تمام مسودوں کو مکمل کرنے میں لگ گئے جن میں ''جامع اللغات'' بھی شامل تھی۔ لاہور واپس آ کر ان کی زندگی کی تین باتیں قابلِ ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی درخواست پر حکومتِ پنجاب نے انھیں درگاہ شاہ محمد غوث کے قریب ایک قطعہ اراضی کتب خانہ تعمیر کرنے کے لئے دیا جس پر انھوں نے اپنے خرچ سے ایک عمارت تعمیر کی۔ دوسرے ۱۸۸۷ء میں حکومتِ ہند نے انھیں شمس العلماء کا خطاب عطا کیا۔ ۵ جون ۱۸۹۰ء کو وہ ملازمت سے سبک دوش ہو گئے اور ۶ جون سے پچاس روپے ماہوار ان کی پینشن مقرر ہوگئی۔ ۳۰ اگست ۱۸۹۲ء کو گورنر جنرل کی سفارش پر وزیرِ ہند نے ۷۵ روپے ماہوار کی خصوصی پینشن اور منظور کی۔[۴۱] لیکن وہ اب ہر چیز سے بے نیاز ہو کر عالم بے خودی میں جا چکے تھے۔ اس عالمِ بے خودی یا عالمِ جنون یا عالم دیوانگی کے وجوہ آزاد کی زندگی میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

آزاد کی زندگی کی بپتا ۱۸۵۷ء سے شروع ہوئی۔ ۱۸۵۷ء میں اُن کے والد محمد باقر کو انگریزوں نے پھانسی دے دی اور آزاد خوف و صدمہ سے نڈھال اپنے کنبے کو لے کر دہلی سے نکل کھڑے ہوئے۔ یہ خوف ساری عمر اُن کا پیچھا کرتا رہا۔ اسی زمانے میں توپ کے دھماکے سے دہل کر ان کی دودھ پیتی بچی اللہ کو پیاری ہوگئی۔ جب ذرا حالات سنبھلے تو کالج کے پرنسپل لائٹز کی دوستی دشمنی میں بدل گئی۔ گورنمنٹ کالج لاہور کی ملازمت کم و بیش انھیں پریشانیوں اور اعصابی دباؤ میں گزری۔ ان تھک محنت اُن کی گھٹی میں پڑی تھی۔ وہ جو کام بھی کرتے اسے اپنی محنت سے ایسا سنوار دیتے کہ تخلیق و تحریر کا چمن کھل اُٹھتا۔ اُن کا منفرد اسلوب بیان بھی اسی محنت شاقہ کا سدا بہار ثمر ہے۔ جب وہ سرکاری ملازمت میں آئے تو اُن کی قریبی عزیز مرزا محمد علی نے ان کی شکایت حکومتِ ہند سے کر دی جس کا اثر بصورتِ خوف اُن پر برسوں مسلط رہا۔ ۱۸۷۷ء میں ان کی پرانی ملازمہ لاہور کے گھر میں آگ لگنے سے جل کر مر گئی۔ سفر ایران پر جانے سے پہلے ان کی جواں سال بیٹی امتہ السکینہ مر گئی جس کا انھیں اتنا صدمہ ہوا کہ لوگوں نے جنون کا شبہ کیا۔ یہ بیٹی انھیں بیٹوں سے زیادہ عزیز تھی۔ وہ تصنیفی کاموں میں بھی ان کا ہاتھ بٹاتی تھی۔ آزاد نے اس جاں کاہ سانحہ کے بارے میں لکھا ہے کہ:

''انھیں دنوں تقدیر سے مجھے چند دل شکن صدمے پہنچے جن میں سے سخت صدمہ ایک جوان

بیٹی کی موت تھی جو حقیقت میں سات بیٹوں سے گراں بہا تھی۔ وہ میری تصنیفات میں میرا داہنا ہاتھ تھی۔ اُس کے مرنے سے میرا دل ٹوٹ گیا اور تصنیفات کا قلم دان اُلٹ گیا، یہاں تک کہ اکثر ہوش مندوں کو جنوں کا شبہ ہوگیا۔ پٹیالہ اور لاہور میں اس کا چرچا بھی ہوا۔" [۴۲]

آزاد کے چودہ بچے ہوئے اور صرف ایک آغا محمد ابراہیم بچے، تیرہ بچوں کی وفات کا صدمہ، سوائے مرزا غالب کے، کم لوگوں نے جھیلا ہوگا۔ ۱۸۷۴ء میں جدید شاعری کی تحریک کی شدید مخالفت نے بھی ان کے اعصاب کو شدت سے متاثر کیا۔ مشہد سے ہرات جاتے ہوئے وہ غنودگی کے عالم میں اونٹ پر سے گر گئے اور بے طرح گم چوٹ آئی اور ایک پسلی بھی ٹوٹ گئی۔ واپس آ کر وہ دیوانِ ذوق کی ترتیب وتصحیح میں ہمہ تن مصروف ہو گئے۔ اُن کا یہ مرتبہ ومطبوعہ دیوان موجود ہے۔ اس میں انھوں نے نہ صرف اُستاد کے کلام میں اصلاح کی بلکہ اپنا کہا ہوا کلام بھی شامل کر دیا۔ اس دیوان کی بحث ہم شیخ ابراہیم ذوق کے مطالعے میں تفصیل سے کر آئے ہیں۔ اُستاد کے رنگ میں اُستاد جیسا کلام کہنا جس محنتِ شاقہ کا طالب ہے وہ اہلِ نظر سے پوشیدہ نہیں ہے۔ یہ بھی ایک طرح کا دھوکا تھا جس کا خوف تحت الشعور میں چھپ کر ان کے ذہن پر دباؤ ڈال رہا تھا۔ بہر حال ۱۸۹۰ء میں پینشن پانے سے لے کر وفات ۱۹۱۰ء تک وہ اسی عالم میں رہے۔ اس عالم میں بھی وہ اپنے کتب خانے کی حفاظت کرتے رہے۔ اور ساتھ ہی تصنیف وتالیف کا کام اس حالت میں بھی انجام دیتے رہے لیکن یہ سب مرجھائے ہوئے پھولوں کے گل دستے ہیں جن میں بُو تو ہے خوش بُو نہیں ہے۔ عالم جنون کے زمانے کے ۸۹ غیر مطبوعہ مسودات مملوکہ آغا محمد باقر ڈاکٹر اسلم فرخی کی نظر سے گزرے تھے [۴۳] اس زمانے میں وہ اکبر منڈی لاہور کے اپنے نوتعمیر گھر میں رہتے تھے اور دن رات ٹہلتے رہتے تھے یا دھیان شاہ مجذوب کے پاس جاتے۔ اسی عالم میں دو تین بار دتی بھی گئے۔ حکیم محمود خاں اور حکیم عبدالمجید کا علاج بھی ہوا لیکن افاقہ نہیں ہوا۔ کم وبیش بیس سال اسی عالم جنون میں رہ کر ۹ محرم الحرام ۱۳۲۸ھ مطابق ۲۲ جنوری ۱۹۱۰ء کو لاہور میں وفات پائی اور گامے شاہ کی کربلا میں، داتا گنج بخش کے مزار کے قریب دفن ہوئے جس پر سفید گنبد اور سنہری کلس آج بھی دعوتِ نظارہ دیتا ہے۔ الطاف حسین حالی نے قطعہ تاریخ وفات میں اپنے دل کی پُر اثر ترجمانی کی ہے لیکن اس سے ۱۳۲۸ھ کے بجائے سالِ وفات ۱۳۲۷ھ برآمد ہوتا ہے۔ قطعہ یہ ہے:

آزاد وہ دریائے سخن کا دُر یکتا　　　جس کی سخن آرائی پہ اجماع تھا سب کا
ہر لفظ کو مانیں گے فصاحت کا نمونہ　　　جو اس کے قلم سے دمِ تحریر ہے ٹپکا
ملکوں میں پھرا مدتوں تحقیق کی خاطر　　　چھوڑا نہ دقیقہ بھی کوئی رنج وتعب کا
دیکھا نہ سُنا ایسا کہیں اہلِ قلم میں　　　تصنیف کا، تدوین کا، تحقیق کا لپکا

صحت میں، علالت میں، اقامت میں، سفر میں — ہمت تھی بلا کی تو ارادہ تھا غضب کا
قرض اپنا ادا کر کے کئی سال سے مشتاق — بیٹھا تھا کہ آئے کہیں پیغام طلب کا
آخر شبِ عاشور کو تھی جس کی تمنا — آ پہنچا نصیبوں سے بُلاوا اُسے رب کا
تاریخ وفات اس کی جو پوچھے کوئی حالیؔ — کہہ دو کہ ''ہوا خاتمہ اُردو کے ادب کا''

آزاد کی وفات کے بعد اُن کا یہ گراں بہا کتب خانہ جس میں ۱۵۳۶ کم یاب مطبوعات اور ۳۸۹ نادر مخطوطات شامل ہیں، اُن کے بیٹے آغا محمد ابراہیم (متوفی ۱۹۲۰ء) نے بطور عطیہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری کو دے دیا جہاں مضبوط خوب صورت جلدوں کے ساتھ وہ ''ذخیرہ آزاد'' کے نام سے آج بھی محفوظ ہے۔[۴۴]

محمد حسین آزاد شروع سے آخر تک ادیب وانشاء پرداز تھے۔ اپنے فن کو اُجاگر کرنے کے لئے انتہائی محنت کرتے۔ محنت ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ ساری عمر اس سے کام لیتے رہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں

> ''طبیعت محنت پسند واقع ہوئی ہے۔''[۴۵] اضطراب و بے قراری اُن کے مزاج کی پہچان تھی۔ حد درجہ حساس اور خود بیں اور ساتھ ہی روشن خیال بھی۔ شیراز (ایران) گئے تو وہاں ایک گاؤں میں دیکھا کہ ایک عالم درس دے رہے ہیں، درس سن کر آزاد نے مشورہ دیا کہ ''لڑکوں کو طہران (ایران) بھیجو اور دارالفنون پڑھواؤ کہ زمانے کی ہوا پھر گئی ہے۔''[۴۶]

علم حاصل کرنے کا شوق اس قدر تھا کہ ہر وقت اسی اُدھیڑ بن میں لگے رہتے۔ جہاں جاتے اہلِ علم سے کوشش کر کے ملتے۔ اسی طرح کتابیں جمع کر کے ذاتی کتب خانہ بنانے کا شوق بھی ایسا تھا کہ کم لوگوں میں نظر آتا ہے۔ ساری عمر پیٹ کاٹ کر کتابیں خریدتے رہے اور آخر میں اپنے کتب خانے کے لئے الگ عمارت بھی تعمیر کرائی۔ ایران جاتے ہوئے تیسرے درجے میں اس لئے سفر کیا کہ اس طرح خرید کتب کے لئے پیسہ بچایا جا سکے گا۔ عالمِ جنون میں بھی انھوں نے اپنے کتب خانے کی پوری طرح دیکھ بھال کی۔

آزاد نے اصلاحِ قوم کی ذمہ داری نہیں اُٹھائی اور خود کو علم وادب کے دائرے تک محدود رکھا۔ روشن خیالی کے باوجود ماضی سے اُن کا رشتہ گہرا تھا۔ رواداری اُن کے مزاج میں شامل تھی۔ یہ بات بھی اُن کے لئے قابلِ ذکر تھی کہ ''اب تک ہر آبادی میں کل اشخاص شیعہ ملے تھے اور سوا علی کی دوسری آواز نہ تھی۔'' ساتھ ہی یہ بات بھی انھیں اچھی لگی کہ ''اس منزل سے ہر ایک گاؤں میں شیعہ سُنی ملے جُلے ملنے لگے مگر سب شیر وشکر ہیں کچھ فرق نہیں۔[۴۷] شیعہ سُنی کے درمیان رواداری کو آزاد بہت اہمیت دیتے تھے۔ ''دربارِ اکبری'' میں جو اس موضوع پر انھوں نے بحث کی ہے وہ آج بھی قابلِ تقلید ہے۔ آزاد نے لکھا:

> ''ذرا خیال کر کے دیکھو۔ اسلام ایک، خدا ایک، پیغمبر ایک، شیعہ اور سُنی کا اختلاف ایک منصب خلافت پر ہے جس کے واقعے کو آج کچھ کم تیرہ سو برس گزر چکے ہیں۔ وہ ایک حق

تھا کہ سُنی بھائی کہتے ہیں جنھوں نے لیا حق لیا۔شیعہ بھائی کہتے ہیں کہ نہیں حق اوروں کا تھا۔اُن کا نہ تھا۔اگر پوچھیں کہ اُنھوں نے اپنا حق آپ کیوں نہ لیا۔جواب یہی دیں گے کہ صبر کیا اور سکوت کیا۔تم لینے والوں سے لے کر اس وقت دلوا سکتے ہو۔نہیں۔لینے والے موجود ہیں؟ نہیں۔طرفین میں سے کوئی ہے۔نہیں، آج جب یہ صورت ہے تو آج تیرہ سو برس کے بعد اس معاملے کو اس قدر طول دینا کہ قوم میں ایک فسادِ عظیم کھڑا ہو جائے۔چار آدمی بیٹھے ہوں تو صحبت کا مزا جاتا رہے۔دُنیا جو مزرعتہ الآخرت ہے، اس کا وقت کا رہائے مفید سے ہٹ کر جھگڑے میں جا اُلجھے، قوم کی اتحادی قوت ٹوٹ کر چند در چند گلے پڑ جائیں۔یہ کیا ضرور ہے۔بہت خوب، تم ہی حق پر سہی لیکن انھوں نے سکوت اور صبر کیا پس اگر ان کے ہو تو تم بھی صبر اور سکوت ہی کرو۔زبانی بدگوئی اور بدکلامی کرنی اور بھٹیاریوں کی طرح لڑنا کیا عقل ہے اور کیا انسانیت ہے۔کیا تہذیب ہے اور کیا حُسن خلق ہے۔تیرہ سو برس کے معاملے کی بات ایک بھائی کے سامنے اس طرح کہہ دینی جس سے اس کا دل آزردہ بلکہ جل کر خاک ہو جائے، اس میں خوبی کیا ہے۔ان جھگڑوں کی ہڈیاں اکھیڑ کر تفرقے کو تازہ کرنا اور اپنایت میں فرق ڈالنا ضرور ہے۔ہمارے مقتداؤں نے جو بات نہ کی ہم کریں اور قوم میں فساد کا منارہ قائم کریں یہ کیا اطاعت و پیروی ہے؟" [۴۸]

آزاد مذہبی آدمی تھے لیکن وہ دین اور دُنیا کو الگ الگ رکھنے کے قائل تھے۔مشہد (ایران) گئے اور جب وہاں سے کُوچ کیا تو "تین کوس چل کر سر سلام نظر آیا۔پھر زیارت کی اور روتا آیا۔[۴۹] ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "شام کو میں نکلا کہ کچھ کھانے کے لئے ہو تو لاؤں۔ایک مجلس کی آواز کان میں آئی۔جا کر شامل ہوا اور فیض عام پایا۔[۵۰] لیکن مذہب سے اتنی وابستگی کے باوجود وہ سیکولر ذہن کے مالک تھے اور دُنیا کو دین سے الگ رکھنے کی بات کرتے تھے۔دربار اکبری میں لکھا ہے کہ "بھلا دُنیا کے معاملات میں مذہب کا کیا کام۔[۵۱] اور لکھا کہ "مذہب کے معاملے میں انگریزوں نے خوب قاعدہ رکھا ہے۔ان میں دو فرقے ہیں اور ان میں سخت مخالفت ہے۔دو دوست بلکہ دو بھائی بلکہ کبھی میاں بیوی کے مذہب بھی الگ الگ ہوتے ہیں۔وہ ایک گھر میں رہتے ہیں۔[۵۲]

آزاد حساس طبع انسان تھے۔خود بینی و خودداری ان کی فطرت میں کوٹ کوٹ کر بھری تھی۔قوتِ تخیل نے ان کی نثر کو شاعری جیسا پُر اثر بنا دیا تھا۔وہ اپنی نثر میں استعارہ و تشبیہ سے رنگ بھر کر جمالیاتی احساس کو نکھار دیتے ہیں۔وہ مزاجاً قدامت پرست تھے اور ماضی کی روایت کو خاص اہمیت دیتے تھے۔اُستاد ذوق کی روایتِ شاعری انھیں دل سے عزیز تھی۔لیکن ان کی تعلیم نے ان میں نئے زمانے کے تیور پہچاننے کی قوت پیدا کر دی تھی۔اسی لئے ان کی قدامت پسندی میں جدیدیت کا نُور اور ان کی جدیدیت میں قدامت کی

روشنی ایک ساتھ نظر آتی ہے۔ تصویر کشی ان کی تحریر کا حُسن ہے۔ قدامت و جدیدیت کے امتزاج سے وہ اپنی نثر کو دوام بخشتے ہیں اور مذکور کے خدوخال اُبھار کر اسے زندہ، جیتا جاگتا سامنے لا کھڑا کرتے ہیں۔ انھوں نے زندگی میں بہت بکھیڑے پالے۔ امیری سے غریبی کی طرف سفر کیا لیکن علم کے آستانے سے ہمیشہ وابستہ رہے۔ شوقِ علم اُن کی سیرت کا حُسن ہے۔ وہ ان تھک محنت کے عادی تھے۔ وہ طرز ادا جو آزاد کی انفرادیت اور شناخت ہے اسی محنت کا پھل ہے۔ تحقیق کا ایسا شوق کہ لفظوں کی تحقیق کے لئے ایران کا سفر اختیار کیا اور ''جامع اللغات'' (فارسی) مرتب کی۔ ''سخندان پارس'' کے دونوں حصے اُردو میں علم اللسان کا پہلا کارنامہ ہے جو اپنے طرز ادا کے باعث زندہ ہے اور زندہ رہے گا۔ وہ بہت اچھے اُستاد تھے۔ علم کے نور سے اپنے شاگردوں کے دماغ روشن کر دیتے تھے۔ پرنسپل گورنمنٹ کالج لاہور ڈاکٹر لائٹز نے ۲۰، اپریل ۱۸۷۷ء کو جو انتہائی خلاف رپورٹ حکام بالا کو بھیجی تھی اس میں دوسرے علماء سے مقابلہ کر کے انھیں کم تر دکھانے کی کوشش کی تھی لیکن بہ حیثیت اُستاد ان کی صلاحیتوں کو تسلیم کرتے ہوئے یہ جملہ اُن کے قلم سے نکلا تھا کہ اس کالج میں اسسٹنٹ پروفیسر کی حیثیت سے اُن کا کام عام طور پر بہت خوب (Well done) ہے۔ [۵۳]

محمد حسین آزاد نے بھی اپنی زندگی کا سفر اسی دور میں کیا جس کے پیشوا سرسید احمد خاں تھے۔ انھوں نے بھی اکبر شاہ ثانی کا آخری اور بہادر شاہ ظفر کا دور دیکھا۔ آزاد کے والد محمد باقر بھی دہلی کالج کے طالب علم اور پھر اُستاد رہے۔ سرسید سے ان کے خاندان کا خاص ربط و تعلق تھا۔ سرسید ہی کی طرح محمد باقر کا بھی تعلق مغلیہ دربار اور انگریز دونوں سے تھا۔ محمد باقر شیخ ابراہیم ذوق کے لنگوٹیا یار تھے اور اسی تعلق کی بناء پر آزاد نے بھی ذوق کی شاگردی اختیار کی اور سفرِ ایران سے واپس آ کر، ان تھک محنت کر کے، دیوانِ ذوق مرتب کیا اور اپنے خرچے سے اُسے چھپوایا اور شائع کیا۔ وہ اپنے والد کے ''اُردو اخبار'' سے بھی وابستہ رہے اور اس کے لئے نہ صرف مضامین لکھے بلکہ ناشر کی حیثیت سے آزاد کا نام اخبار پر آتا رہا اور یہ سلسلہ ۱۸۵۷ء تک قائم رہا۔ آزاد کے والد اپنے دور کے ان لوگوں میں شامل تھے جو علم و ادب کے نئے رجحانات کو فروغ دے رہے تھے۔ یہ اُن کی بدقسمتی تھی کہ وہ دہلی کالج کے پرنسپل کو اپنے ہاں پناہ دینے کے باوجود باغیوں کی دسترس سے نہ بچا سکے اور خود تختۂ دار پر کھینچے گئے۔ ماحول کے وہ اثرات جن سے آزاد کی شخصیت کی تعمیر ہوئی، غدر سے پہلے ہی اپنا نقش جما چکے تھے۔ ایک طرف دہلی کالج کی نئی روشنی اور خاندانی روایت اور دوسری طرف ذوق اور ان کی روایت اور ان کی روایتِ شاعری سے گہرے جذباتی تعلق سے ان کے اندازِ فکر کی نشو و نما ہوئی تھی۔ ان سب اثرات نے قدیم و جدید کے امتزاج کو آزاد کے مزاج میں سمو دیا تھا۔

۱۸۵۷ء کے بعد معاشرہ دو حلقوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔ ایک وہ جس کے پیشوا سرسید تھے اور جن پر انگریزوں کو پورا بھروسہ اور اعتبار تھا۔ دوسرا وہ جو انگریزوں کا معتوب تھا۔ آزاد کے والد محمد باقر ساری عمر سرسید کے حلقے میں رہے لیکن جب دہلی کالج کے پرنسپل کی ہلاکت کی ذمہ داری انگریزوں نے اُن پر ڈال کر پھانسی

چڑھا دیا تو آزاد کنبے کو لے کر دہلی سے نکل گئے لیکن جلد ہی وہ دوبارہ انگریزوں کے اتنے معتمد بن گئے کہ مخبری کے لئے انگریزوں نے انھیں نہ صرف وسطی ایشیاء روانہ کیا بلکہ اسی طرح کسی خاص کام سے انھیں کلکتہ بھی بھیجا۔ ڈاک خانے اور محکمہ تعلیم کی ملازمت، سرکاری اخبار کی ذمہ داری انجمن پنجاب کی معتمدی اور جدید نظم کی تحریک اور گورنمنٹ کالج کی ملازمت کے ساتھ وہ ساری عمر انگریزوں کے حامی رہے۔ سفرِ ایران سے واپس آ کر انھیں شبلی، نذیر احمد اور حالی سے بہت پہلے شمس العلما کا خطاب ملا۔

انگریز حکومت کے زیرِ اقتدار جب زمانہ بدلا اور ادب وصحافت دونوں میں نئے رجحانات پیدا ہوئے تو وہ انگریزوں کی ضرورت کے مطابق نثر و نظم لکھنے میں مصروف رہے۔ ضرورتِ وقت کے مطابق لکھنے اور تعلیمی نصاب تیار کرنے کے باعث ان کی شہرت چاروں طرف پھیلنے لگی تھی۔ اُن کا یہ زمانہ زیادہ تر تصنیفی وتالیفی کاموں میں گزرا اور وہ بدلتے زمانے کے ساتھ نئے رجحانات سے وابستہ رہے۔ ۱۸۷۴ء میں ''انجمن پنجاب'' کے موضوعاتی مشاعرے خود اُن کی ایجاد نہ تھے بلکہ ناظمِ تعلیمات کرنل ہالرائڈ کی فرمائش پر وجود میں آئے تھے اور خود کرنل ہالرائڈ نے یہ قدم لیفٹیننٹ گورنر کی خوشنودی حاصل کرنے کے لئے اُٹھایا تھا جو چاہتے تھے کہ اُردو شعرا بھی انگریزی انداز کی ایسی جدید نظمیں لکھیں جنھیں اُردو کی نصابی کتابوں میں شامل کیا جاسکے۔ آزاد نے اس ضرورت کو اپنی محنت وسلیقہ سے موجود اور آنے والی نسلوں کے لئے قابلِ قبول بنا دیا اور اس طرح خود آزاد اس تحریک کے بانی ہو کر پیشوا بن گئے۔ اُن کا لیکچر، جس کے بارے میں ہم شروع میں لکھ آئے ہیں، جدید اُردو شاعری کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پرانی روایتِ شاعری کے علم برداروں نے اس شاعری کی مخالفت کی اور اس مخالفت کی ساری مار آزاد پر پڑی۔ اس دور کے اخبار ورسائل اس بات کے شاہد ہیں۔ اس طرح جدید شاعری کی تحریک کے ساتھ دو گروہ وجود میں آ گئے۔ ایک گروہ وہ جو ایسی شاعری کا مخالف تھا اور دوسرا وہ جو آزاد سے متفق تھا۔ خود سرسید نے آزاد کی کوششوں کو ''تہذیب الاخلاق'' میں ایک مفصل مضمون لکھ کر سراہا اور وقتاً فوقتاً آزاد کی حمایت بھی کی۔ اس طرح آزاد قدیم روایت شاعری کے دائرے سے نکل کر شعروادب کے جدید دائرے میں داخل ہو گئے۔ خود الطاف حسین حالؔی نے بھی اس جدید اثر کو قبول کیا اور ''انجمنِ پنجاب'' کے چار موضوعاتی مشاعروں میں اپنی نظمیں پڑھ کر اس جدید تحریک شاعری کو چار چاند لگا کر مستحکم کر دیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مخالفوں نے حالؔی کی نظموں کی تعریف کی اور آزاد کی شاعری میں زبان وبیان کی غلطیاں نکال کر اُنھیں مسترد کیا۔ ۱۸۷۵ء میں یہ مشاعرے ختم ہو گئے لیکن وہ اپنا کام کر چکے تھے۔ اُردو شاعری کے رنگ کو بدلنے اور اسے نئے رجحانات سے ہم آہنگ کرنے کی تحریک مقبول وکامیاب ہو گئی۔

اس دور میں آزاد کو دیکھئے تو وہ نئے دور کے نمائندے نظر آتے ہیں اور اُن کے دوسرے علمی وادبی کام بھی جدید رجحانات کے مختلف پہلوؤں کو سمیٹ لیتے ہیں۔ شاعری میں وہ جدید نظم کے بانی کہلاتے

ہیں۔ نئے ادبی دور کے لئے تخلیق کے ساتھ تنقید بھی ضروری چیز سمجھی جاتی تھی۔ آزاد نے ''انجمنِ پنجاب'' کے جلسوں کے لئے جدید انداز کے تنقیدی مضامین بھی لکھے۔ انھوں نے قدیم شعرا کا نئے انداز سے تعارف بھی کرایا۔ حالاتِ زندگی کے ساتھ ان کے کلام کی خصوصیات بھی بیان کیں، اور اس طرح ان مضامین سے تذکرہ نویسی کا رُخ تاریخ نویسی کی طرف موڑ دیا۔ ''آبِ حیات'' اسی رجحان کی نمائندہ ہے۔ یہ بات بھی قابلِ توجہ ہے کہ نئے دور کا رجحان شاعری سے زیادہ نثر کی طرف تھا اور نثر بھی ایسی جو عام فہم، سادہ اور قدرتی ہو۔ آزاد نے قدیم میں جدید کا امتزاج کر کے اپنا اسلوب وضع کیا اور تمثیلیں لکھ کر اپنے نئے رنگِ نثر کو مقبول بنایا۔ ''نیرنگِ خیال'' اس کی مثال ہے، اپنی درسی و تاریخی کتب میں انھوں نے ہندو مسلم اتحاد کو زیادہ اہمیت دی۔ بچوں کی پہلی کتاب، قصص ہند اور دربار اکبری اسی ذیل میں آتی ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ ان کا دائرہ فکر و عمل صرف تعلیمی و ادبی دائرے میں سفر کرتا ہے اور وہ سرسید و حالؔی کی طرح قوم کی اصلاح کی طرف رُخ نہیں کرتے۔ ساتھ ہی جدید رجحانات کے ساتھ وہ ادب کی قدیم روایت کو رد نہیں کرتے اور اس سے بھی وابستہ رہتے ہیں۔ اُن کا شاعرانہ مزاج ذوقؔ کی شاعری کے دائرے میں گردش کرتا ہے اور اسی لئے اُن کی نثر بھی شاعری سے قریب رہتی ہے۔ لسانی و قواعدی مسائل سے بھی ان کی دلچسپی برقرار رہتی ہے لیکن یہاں بھی وہ جدید رجحانات کا امتزاج کر کے اسے ایک نیا رنگ دے دیتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اپنی قدامت پرستی کے باوجود انھوں نے جدیدیت سے سمجھوتا کر لیا ہے اور اس لئے نئی روشنی کی واضح جھلک ان کی تحریروں میں دکھائی دیتی ہے۔ جدید رجحانات کا ایک بنیادی پہلو یہ تھا کہ انگریزی ادب و تہذیب کے خیالات کو اُردو زبان کا جامہ پہنایا جائے۔ سرسید اور حالؔی نے بھی یہی کام کیا تھا۔ سرسید اور حالی و شبلی کی طرح آزاد بھی انگریزی داں نہیں تھے لیکن انگریزی دانوں کی مدد سے انھوں نے بھی انگریزی خیالات کو سمجھا اور انھیں اُردو میں ایسے دلچسپ انداز میں ڈھالا کہ یہ نیا رنگ بھی مقبول ہو گیا اور نئی نثر کے لئے راستہ ہموار ہو گیا۔ اس طرح آزادؔ بھی سرسید و حالؔی کی طرح نئے دور کے ستارۂ صبح ہیں۔ آزاد کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے قدیم ادبی روایت میں، انگریزی افکار و خیالات کے زیرِ اثر، جدیدیت کا ایسا امتزاج کیا کہ قدیم اور جدید دونوں بیک وقت ان کے ہاں موجود ہیں لیکن بڑا دروازہ جدید کے احاطے میں کھلتا ہے۔

آزاد کے مزاج کی نمایاں خصوصیت ''مطابقت'' (CONFORMITY) ہے۔ وہ زمانے کے ساتھ چل سکتے ہیں اور زمانے کے ساتھ بدل بھی سکتے ہیں۔ وہ اُن لوگوں میں سے نہیں ہیں جو زمانے کو بدل دیتے ہیں، اور نہ اُن لوگوں میں سے ہیں جو نئے رجحانات کی مخالفت کرتے ہیں۔ وہ کام جو انھوں نے کیا جس کی وجہ سے ہم اُنھیں سرسید اور حالؔی کے ساتھ رکھتے ہیں۔ اس کی طرف دہلی کالج کے اثرات نے انھیں ۱۸۵۷ء سے پہلے ہی رجوع کر دیا تھا۔ ادب و صحافت کی راہ پر وہ اسی زمانے میں آ چکے تھے۔ جب نئے خیالات کو فروغ دینے کے بہتر مواقع انھیں ملے تو وہ ایک پائنیر (PIONEER) کی حیثیت سے سامنے

آ گئے۔ ان کی درسی کتابوں یا جدید شاعری کی تحریک کو دیکھئے تو وہ ایک سرکاری ملازم معلوم ہوتے ہیں جو سرکار کے ایما پر کام کرتا ہے۔ ان کی زیادہ تر تصانیف سررشتۂ تعلیم سے وابستگی کی بناء پر ہوئیں۔ وہ جدید اُردو نظم کے موجد ہیں مگر یہ ایجاد سرکار کی فرمائش پر ہوئی۔ اگر یہ فرمائش نہ ہوتی تو وہ جدید نظم کے پائنیر بن کر نہ اُبھرتے۔ آزاد کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے حکومتِ وقت کے معمولی سے مقصد کو اعلیٰ بنا دیا جس کے گواہ ان کا لیکچر اور ان کی مثنوی ''شبِ قدر'' ہے۔ طلبہ کے تعلیمی مفاد کے لئے جو کام سرکار کرنا چاہتی تھی۔ اس میں آزاد نے اپنے ادبی ذوق کے فروغ پانے کی گنجائش دیکھ لی، اور قوم کے ذوق کو بے دار کرنے کا راز دریافت کرلیا۔ اس طرح ''مطابقت'' سے انھیں اور تخلیقیت (ORIGINALITY) کا راستہ مل گیا۔ یہ وہ انفرادی خصوصیت ہے جو انھیں اپنے دوسرے ہم عصروں سے مختلف کرتی ہے۔ وہ اس زور شور سے نہیں اُبھرے جیسے سرسید و حالی مگر طریقِ کار میں گم ہو کر وہ منزل تک پہنچ گئے۔

اگر دیکھا جائے تو ان کا دائرہ عمل اور ان کی نظر بھی اپنے بڑے ہم عصروں کے مقابلے میں قدرے محدود ہے مگر اس حد بندی نے ادب کی طرف ان کی توجہ کو زیادہ کردیا۔ سرسید پوری طرح مُصلح (ریفامر) ہیں۔ اور ادب ان کی اصلاح (ریفارم) کا صرف ایک حصہ ہے۔ حالؔی بھی ادب کو اصلاحِ قوم کے لئے استعمال کرتے ہیں اور سرسید کے ساتھ منتھی ہو جاتے ہیں۔ آزاد خالص ادیب ہیں اور ادیب ہی رہتے ہیں۔ ان کی ''اصلاح'' بھی ادب تک محدود ہے اور وہ صرف ادب ہی کی اصلاح کرنا چاہتے ہیں۔ معاشرہ و قوم کی بدحالی کے بجائے وہ ادب کی بدحالی کا ذکر کرتے ہیں۔ اس سے انھیں کوئی سروکار نہیں کہ ادب کی یہ بدحالی قوم کی بدحالی کی وجہ سے ہے۔ سرسید، حالی، شبلی، نذیر احمد وغیرہ قوم کی عظمتِ رفتہ کو زندہ کرنے کے لئے نئے نئے خواب دیکھتے ہیں۔ اُن کا ادب اور ان کی تحریریں اس منزل تک پہنچنے کا ایک وسیلہ ہیں۔ نظم اُردو کے مشاعرے کے سلسلے میں جو ''لیکچر'' [۵۴] آزاد نے دیا اس میں وہ تمام تر اُردو شاعری اور نظم کی ضرورت پر بات کرتے ہیں۔ جب موضوعِ سخن کی بات آتی ہے تو اُردو شاعری کے مقبول عام موضوع ''عشق'' کی خرابیوں کا بیان کرتے ہیں اور مشورہ دیتے ہیں کہ ''تمہاری شاعری جو چند محدود احاطوں میں بلکہ چند زنجیروں میں مقید ہو رہی ہے اُس کے آزاد کرنے کی کوشش کرو۔ [۵۵] انھوں نے جتنا تصنیفی و تالیفی کام کیا وہ سارے کا سارا ادب ہی سے تعلق رکھتا ہے جس میں ان کا طرزِ ادا مشترک و نمایاں ہے۔

اس دور کے مفکر، دانش ور اور ادیب چوں کہ ادب کا موضوع و مقصد بدلنا چاہتے تھے اس لئے سیاست، اخلاق اور اصلاحِ قوم کے دائرے میں داخل ہونا ان کے لئے ضروری تھا مگر آزاد، مدرس ہونے کے باوجود، ادب کے دائرے سے باہر نہیں گئے۔ وہ سرزمین ہندوستان پر بسنے والی ساری قوموں کو ایک سمجھتے تھے۔ آزاد تاریخ کی طرف جاتے ہیں تو وہ شبلی کی طرح ''المامون'' اور ''سیرۃ النعمان'' نہیں لکھتے بلکہ ہندوستان کی تاریخ ان کے سامنے آتی ہے اور اس تاریخ کا وہ دور سامنے لاتے ہیں جو ہندوستانیوں کو ایک قوم

بنانے میں نمایاں ہوا۔ اکبر اعظم اسی لئے اُن کا ہیرو ہے اور وہی ''دربارِ اکبری'' کا موضوع ہے۔ آزاد اسی لئے ''مدوجزرِ اسلام'' (مسدسِ حالی) سے دلچسپی نہیں رکھتے۔ اسی زاویۂ نظر کے باعث وہ اپنے ہم عصروں سے الگ و مختلف ہیں۔

آزاد مذہب واصلاح کے جوش میں تو اپنے ممتاز ہم عصروں سے پیچھے ہیں مگر قوتِ تخیل میں وہ پیش پیش ہیں۔ ادب میں اصلاح کا بیڑا اُٹھانے کے باوجود وہ ادبی حُسن وجمال سے پوری طرح وابستہ رہتے ہیں وہ بناوٹی حسن اور سچے حسن میں فرق کرتے ہیں اور بے ساختگی کے ساتھ اگر نثر میں رنگینی آجائے تو اُسے روا رکھتے ہیں لیکن ساتھ ہی اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ یہ رنگ بناوٹی نہ ہو جائیں۔ وہ ادب کے وقتی نظریے سے بالاتر ہو کر دوامی قدروں پر اپنے ادب کی بنیاد رکھتے ہیں۔ اب جب کہ وکٹورین عہد کے ادبی نظریات بدل گئے ہیں اور ٹی ایس ایلیٹ کے تکنیک پر زور دینے سے ادب کی ''ہیئت'' (FORM) زیادہ اہم ہو گئی ہے ۔آزاد اس دور کی ایک منفرد اور نمایاں ہستی بن کر اُبھرتے ہیں۔ وہ روایت سے بغاوت یا انحراف کو اس حد تک نہیں پہنچاتے کہ روایت کے ساتھ ادب بھی غائب ہو جائے اور اُسے ایسا موڑ دیتے ہیں کہ روایت بھی نمایاں رہے اور زمانے کا نیا رجحان بھی نمایاں ہو کر سامنے آئے۔ یہی ان کی انفرادیت ہے اور یہی ان کا مزاج ہے۔

تصانیف وتالیفاتِ آزاد:

آزاد نے متعدد کتابیں لکھیں جن میں سے اکثر ان کی زندگی ہی میں شائع ہوئیں اور کچھ وہ تھیں جو آزاد کی وفات کے بعد منظرِ عام پر آئیں۔ ان میں سے کچھ کتابیں تو وہ ہیں جو انھوں نے درسی ضرورت کے پیشِ نظر لکھیں لیکن محکمہ تعلیم سے منظور نہ ہونے کی باعث پڑی رہ گئیں۔ اور کچھ وہ ہیں جو آزاد نے عالمِ جنون میں لکھیں۔ ان تصانیف کو بھی محفوظ کرنے کی ضرورت ہے تاکہ ان کے مطالعے سے عالم جنون میں ان کے ذہن ونفسیات کا مطالعہ کیا جا سکے۔ اس طرح آزاد کی کل تصنیفات کو تین دائروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک کے ذیل میں وہ کتابیں آتی ہیں جو علم وادب سے تعلق رکھتی ہیں۔ دوسرے کے ذیل میں وہ کتابیں آتی ہیں جو تعلیمی ونصابی ضرورت کے لئے لکھی گئیں اور تیسرے وہ جو عالم جنون میں لکھی گئیں اور جن میں سے چند آزاد بک ڈپو نے مرتب وشائع کیں۔

(الف) ادبی وعلمی کتابیں:

(۱) آبِ حیات: اُردو شعرا کا تذکرہ ہے جس سے ایک طرف ادبی تاریخ نویسی کا راستہ کھلتا ہے اور دوسری طرف اُردو زبان کی عہد بہ عہد ترقی کی تصویر سامنے آتی ہے۔ اس کا پہلا ایڈیشن وکٹوریا پریس لاہور سے ۱۸۸۰ء میں شائع ہوا۔ اپنے طرزِ ادا کی وجہ سے ''آبِ حیات'' اُردو ادب میں کلاسک کا درجہ رکھتی ہے۔ دوسرے ایڈیشن میں جو ۱۸۸۳ء میں وکٹوریہ پریس لاہور ہی سے شائع ہوا۔ آزاد نے نظرِ ثانی کر کے

مفید اضافے کیے۔ پہلے ایڈیشن کے کُل صفحات ۵۰۷ تھے اور دوسرا ایڈیشن ۵۶۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ ''آبِ حیات'' ۱۸۸۳ء میں پنجاب یونی ورسٹی کے نصاب میں شامل ہوئی۔ اس کا تفصیلی مطالعہ آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۲) دربارِ اکبری: اس تصنیف میں جلال الدین اکبر بادشاہِ ہندوستان اور اس کے دربار کے جلیل القدر اُمرا کے حالات وواقعات، آزاد کے منفرد اسلوب میں، درج ہیں۔ یہ پہلی بار دارالاشاعت لاہور سے ۱۸۹۸ء میں شائع ہوئی۔ اس کا تفصیلی مطالعہ بھی آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۳) سخن دانِ فارس: یہ کتاب حصہ اول اور حصہ دوم پر مشتمل ہے۔ حصہ اول میں لُغات اور زبانوں کے فلسفے کے اصول، الفاظ کیوں کر پیدا ہوئے۔ سنسکرت کی زندگی، فارس کی قدیم زبان، سنسکرت وفارسی زبانوں کا تقابلی مطالعہ، اشکالِ حروف وہ اصول جن کے بموجب حرکات، افعال اور حروف میں تبدیلیاں آئیں، مہارت کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ حصہ دوم میں فارسی زبان سے متعلق گیارہ لیکچر شامل ہیں جن میں فارسِ قدیم کی تاریخ، زبانوں کے حالات، اسلام کے بعد فارسی زبان میں تبدیلی، موسموں کا اثر انشا پردازی پر، دوسری زبانوں سے اس کا فرق، عربی زبان کا فارسی زبان پر کیا اثر پڑا۔ ہندوستان میں فارسی پر کیا رنگ چڑھا۔ گیارہویں صدی ہجری تک نظم فارسی کی تاریخ اور اس کے چار ادوار کو موضوعِ مطالعہ بنایا گیا ہے۔ اسے اُردو زبان میں علم اللسان کی پہلی تصنیف کہا جاسکتا ہے۔ یہ لیکچر ۱۸۷۲ء میں تیار کیے گئے تھے۔ اپنے دیباچہ مورخہ ۱۵ اگست ۱۸۸۷ء میں آزاد نے لکھا ہے کہ یہ لیکچر پندرہ برس سے پڑے ہیں۔ اس سے بھی ۱۸۷۲ء برآمد ہوتا ہے۔ پہلے دو لیکچر رفاہِ عام پریس لاہور سے ۱۸۷۶ء میں شائع ہوئے۔ ۱۸۸۵ء میں سفرِ ایران سے واپس آکر اس پر نظرِ ثانی کی جو ۱۸۸۷ء میں ختم ہوئی۔ ۱۹۰۷ء میں رفاہِ عام پریس لاہور سے آزاد کے بیٹے آغا محمد ابراہیم نے حصہ اول ودوم ایک جلد میں ایک ساتھ شائع کیے۔ قطعہ تاریخِ طبع از سید محمد محسن متین سے بھی/۱۳۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۴) ڈرامہ اکبر: اس میں شہنشاہ جہانگیر اور ملکہ نور جہاں کی داستانِ عشق کو اُردو ڈرامے کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ ڈرامہ آزاد کی وفات کے بعد پہلی بار کریمی پریس لاہور سے آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد کے مقدمہ کے ساتھ آزاد بک ڈپو لاہور سے ۱۹۲۲ء میں شائع ہوا۔ آزاد نے پرنسپل گورنمنٹ کالج لاہور کی فرمائش پر شیکسپئر کے ڈرامے ''میکبتھ'' کا ترجمہ شروع کیا تھا۔ لیکن وہ اُن سے نہ چلا اور انھوں نے اس عشقیہ داستان کو ڈرامے کی صورت میں لکھنا شروع کیا۔ کچھ عرصے بعد وہ بیمار ہو گئے اور ۱۹۰۶ء میں شیخ عبدالقادر نے رسالہ ''مخزن'' لاہور میں اسے نامکمل حالت ہی میں شائع کر دیا۔ آغا محمد طاہر کو آزاد کے کاغذوں میں اس کا خاکہ مل گیا اور انھوں نے یہ سب کاغذات ناصر نذیر فراق کو دے دیئے جنھوں نے اس ڈرامے کو مکمل کیا اور یہ ڈرامہ ۱۹۲۲ء میں دہلی سے شائع ہوا۔ اس ایڈیشن کی چار جھلکیں آزاد کی لکھی ہوئی ہیں۔ باقی کارگزاری ناصر نذیر

فراق کی ہے۔" [۵۶] یہ ایک نامکمل تصنیف ہے۔اس کا نام بھی صحیح نہیں ہے کیوں کہ یہاں اکبر کے بجائے جہانگیر کا نور جہاں سے عشق موضوع ہے۔اس میں ڈرامے کی کوئی خصوصیت نہیں ہے سوائے اس کے کچھ سین سامنے آتے ہیں اور کچھ لوگ باتیں کرتے دکھائی دیتے ہیں۔آزاد انگریزی ڈرامے سے ناواقف تھے۔انھوں نے چندافراد کے مکالمے کو ڈرامہ سمجھ لیا تھا۔اس کی حیثیت تبرک آزاد کی سی ہے۔

(۵) سیرِ ایران: آزاد ۱۸۸۵ء میں پہلی اور آخری بار سفر ایران پر روانہ ہوئے اور ۱۸۸۶ء میں واپس آئے۔دورانِ سفر میں انھوں نے اپنا روزنامچہ یادداشتوں کے طور پر لکھا تا کہ بعد میں اس کی بنیاد پر اپنا سفر نامہ لکھ سکیں۔لاہور واپس آکر ایک جلسے میں انھوں نے ایران پر لیکچر دیا اور "سخن دانِ فارس" پر نظر ثانی کر کے اشاعت کے لئے تیار کیا لیکن روزنامچہ کی مدد سے سفر نامہ نہ لکھ سکے۔آزاد کی وفات کے بعد ان کے پوتے آغا محمد طاہر نے اسے لیکچر کے ساتھ "سیرِ ایرن" کے نام سے کریمی پریس لاہور سے چھپوا کر شائع کر دیا۔سال اشاعت کہیں درج نہیں ہے۔یہ روزنامچہ، جو جابجا فارسی زبان میں بھی لکھا گیا ہے، آزاد کے مزاج اور حالات کو سمجھنے کے لئے اتنا ہی مفید ہے جتنے اُن کے خطوط ہیں۔آزاد کا لیکچر دلچسپ اور نثر کا عمدہ نمونہ ہے۔روزنامچہ سے آزاد کی شخصیت کے بہت سے پہلو اُجاگر ہوتے ہیں جیسے عزم و ہمت، تیزی طبع ،استقلال، علم دوستی، زبان دانی، ظرافت وشوخی، یہاں آزاد ایک ایسے انسان نظر آتے ہیں جو اپنے مقصد میں کامل اور اپنی دُھن کا پورا ہوتا ہے۔

(۶) نگارستان فارس: اس میں رودکی سے لے کر نورالعین واقف بٹالوی تک مشاہیر شعرائے فارسی کی سوانح عمری اور انتخاب کلام درج کیا گیا ہے جسے آزاد بک ڈپو لاہور نے ۱۹۲۲ء میں شائع کیا۔یہ سخن دانِ فارس کے آخری لیکچر کا ضمیمہ ہے اور اسے پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ وہ اشارات اور یادداشتیں ہیں جو انھوں نے مختلف کتابوں سے "سخن دانِ فارس" کے لئے جمع کی تھیں۔اس میں کوئی جدت یا نیا پن نہیں ہے۔اس کا اسلوب بھی پھیکا و بے مزہ ہے۔

(۷) "نیرنگِ خیال" حصہ اول و حصہ دوم: اس میں آزاد کے وہ مضامین شامل ہیں جو انھوں نے انگریزی زبان کے مضامین سے اخذ و ترجمہ کر کے اپنے انداز سے اُردو میں لکھے ہیں۔حصہ اول پہلی بار مطبع مفید عام سے ۱۸۸۰ء میں اور دوسری بار ۱۸۸۳ء میں شائع ہوا۔اس کے بعد دوسرے مضامین جمع کر کے اسے حصہ دوم کا نام دیا گیا جو ۱۹۲۳ء میں پہلی بار شائع ہوا۔اس کے بعد شیخ مبارک علی لاہور نے ۱۹۴۴ء میں دونوں حصے شائع کیے۔جب سے اب تک مختلف اشاعتی اداروں سے اس کے کئی ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔آزاد کی انشاء پردازی، زورِ بیان اور طرز ادا کے اعتبار سے یہ سدا بہار تصنیف ہے۔

(۸) دیوانِ ذوق: دیوانِ ذوق کی ترتیب وتدوین کا کام آزاد نے ۱۸۸۸ء میں شروع کیا اور ۱۸۸۹ء میں دن رات لگ کر اسے مکمل کیا۔اس کام کے دوران میں ان کی ذہنی بیماری میں اضافہ ہوتا

رہا۔ اکتوبر ۱۸۸۹ء میں وہ علالت کی وجہ سے رُخصت پر بھیج دیئے گئے اور جون ۱۸۹۰ء میں ریٹائر ہو گئے۔ دیوانِ ذوق توانھوں نے اُستاد کے کلام پر اصلاح اور ترمیم واضافہ کر کے تیار کر دیا لیکن اس کی تیاری کے بعد وہ ایسے بیمار ہوئے کہ وفات تک اسی عالمِ جنون مبتلا رہے۔ حافظ ویرانؔ کے ''دیوانِ ذوق'' میں ۱۸۳۳ء غزلیں تھیں، آزاد کے مرتبہ دیوانِ ذوق میں ۳۴۱۲ غزلیں ہیں۔ اس عمل سے آزاد نے ذوق کے سارے کلام کو مشکوک بنا دیا۔ آزاد کے دیوانِ ذوق پر ہم مطالعۂ ذوق میں تفصیل سے بحث کر چکے ہیں۔ اُسے وہاں دیکھ لیجئے۔ آزاد کے دیوانِ ذوق کا خاتمہ ان الفاظ پر ہوتا ہے کہ ''الٰہی تو جانتا ہے آزاد نے جو کچھ کیا نیک نیت اور پاک عقیدت سے کیا ہے اور تیرے حکم سے کیا ہے۔ اس خدمت کو قبول کر'' [۵۷] یہ دیوان آزاد کی وفات کے بارہ سال بعد ۱۹۲۲ء میں آزاد بک ڈپو لاہور سے پہلی بار شائع ہوا۔

(۹) مکاتیبِ آزاد: یہ اُن خطوط کا مجموعہ ہے جو آزاد نے اپنے معاصرین، دوست احباب اور رشتہ داروں کو لکھے۔ مکتوباتِ آزاد کا ایک مجموعہ مرتبہ سید جالب دہلوی، جس میں ۲۸ خط بنام سید حسن بلگرامی شامل ہیں، ''مخزن'' لاہور کی گیارہویں جلد کی مدد سے میر جالب نے اپنے مفید و دلچسپ ''مقدمہ'' کے ساتھ ۱۹۰۷ء میں مخزن پریس سے کتابی صورت میں پہلی بار شائع کیا۔ اس کے بعد آغا محمد طاہر نے ''مکتوباتِ آزاد'' کے نام سے ایک مجموعہ مرتب و شائع کیا جس میں سید جالب دہلوی کے مرتبہ مجموعے کے سارے خطوط کے ساتھ ۶۸ خط اور بھی شامل ہیں۔ ۹۶ خطوط کا یہ مجموعہ ۱۹۲۳ء میں کریمی پریس لاہور سے چھپوا کر آزاد بک ڈپو لاہور نے شائع کیا۔ اس کے آخر میں صفحہ ۲۲۹ پر گل دستہ ادب کا عنوان آتا ہے، جس کے ذیل میں آزاد کی متفرق تحریریں، غالب کے تین غیر مطبوعہ خطوط، سرسید احمد خاں، الطاف حسین حالیؔ، علاء الدین علائی، غلام رسول ویران، سید محمد حُسین اور سید احمد دہلوی کے خطوط بنام آزاد بھی شامل کر دیئے گئے ہیں۔ یہ بھی ایک قابلِ ذکر مجموعہ ہے۔ اس کے بعد ایک اور قابلِ ذکر مجموعہ ''مکاتیبِ آزاد'' کے نام سے سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی نے مرتب کیا اور جسے مجلس ترقی ادب لاہور نے ۱۹۶۶ء میں شائع کیا۔ اس مجموعہ میں خطوط کے علاوہ وہ درخواستیں اور عرضیاں بھی شامل کر دی گئی ہیں جو آزاد نے محکمہ اطلاعات، سیکریٹری گورنمنٹ پنجاب، پرنسپل گورنمنٹ کالج لاہور اور کوتوال لاہور کو بھجوائی تھیں۔ اس میں دیوانِ ذوق پر ایک تحریر بھی شامل ہے۔ اس مجموعہ میں خطوط اور عرضیوں کی تعداد ۱۳۶ ہے۔ جنھیں زمانی اعتبار سے ترتیب دیا گیا ہے۔ سوانحی حالات کے تعلق سے یہ خطوط آزاد کی فطرت و مزاج کے آئینہ دار ہیں۔ وہ خطوط جو عزیز اور دوستوں کو لکھے گئے ہیں آزادؔ کی نجی زندگی پر روشنی ڈالتے ہیں۔ خطوں کے طرزِ ادا سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ یہ خطوط عام طور پر توجہ کے ساتھ لکھے گئے ہیں۔

(۱۰) مقالاتِ مولانا محمد حسین آزاد کے عنوان سے آغا محمد باقر نے تین جلدیں مرتب کیں جنھیں مجلس ترقی ادب لاہور نے شائع کیا۔ جلد اول پر سالِ اشاعت درج نہیں ہے۔ جلد دوم پر ۱۹۷۸ء اور تیسری

جلد پر ۱۹۸۷ء درج ہے۔ ان مجموعوں میں عالم جنون کے دور کی چند تحریروں کے علاوہ کم و بیش وہ سب متفرق تحریریں بھی آ گئی ہیں جو آزاد نے وقتاً فوقتاً مختلف مواقع پر لکھیں۔ پہلی جلد میں علمی، ادبی، اور تحقیقی مضامین شامل ہیں۔ دوسری میں ثقافت، تعلیم و تربیت، تاریخ و جغرافیہ پر مضامین شامل ہیں اور تیسری جلد میں عرب اور زبانِ عرب، اُردو زبان، تاریخ اور سائنس وغیرہ سے متعلق چھوٹے بڑے مضامین شامل ہیں۔ ان میں بیشتر تحریریں وہ ہیں جو وقتی ضرورت کے تحت آزاد نے لکھیں لیکن ان کے طرز ادا کی جھلک ان تحریروں میں بھی موجود ہے۔ ''آج کل تحصیل علم کے موضوع پر بھی مضمون شامل ہیں جن میں آزاد نے انگریزی کو ذریعۂ تعلیم بنانے کے نقصانات کو واضح کیا ہے یہ مسئلہ اسی طرح آج بھی زندہ ہے، جس طرح آزاد کے زمانے میں تھا۔

(۱۱) نظمِ آزاد: یہ مجموعہ جدید اُردو شاعری کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پنجاب میں جدید نظم کی تحریک ''انجمنِ پنجاب'' کے پلیٹ فارم سے شروع ہوئی آزاد نے اس موضوع پر اپنا لیکچر اور جدید موضوعاتی مثنوی ''شبِ قدر'' کے عنوان سے یہیں پیش کی تھی۔ یہ مثنوی اور دوسری جدید انداز کی مثنویاں بھی اس مجموعہ میں شامل ہیں۔ ''نظم آزاد'' کے سرورق پر لکھا ہے کہ ''نظمِ آزاد جو حُسن و عشق کی قید سے آزاد ہے'' نظم آزاد پہلی بار ۱۸۹۹ء میں شائع ہوئی۔ اس مجموعہ میں وہ لیکچر جو ۱۵ اگست کو نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات کے موضوع پر انجمن پنجاب کے جلسہ میں دیا گیا تھا، شامل ہے۔ دوسری بار یہ مجموعہ ۱۹۱۰ء میں آزاد بک ڈپو لاہور سے شائع ہوا۔

(۱۲) خمکدہ آزاد: اس میں وہ غزلیات، قطعات اور قصائد شامل ہیں جو آزاد نے ''نظم آزاد'' سے پہلے کہے تھے اور جو رنگ قدیم سے تعلق رکھتے ہیں۔ آزاد کی وفات کے بائیس سال بعد ۱۹۳۲ء میں آغا محمد طاہر نے یہ مجموعہ کلام آزاد بک ڈپو دہلی سے شائع کیا۔ اس مجموعے میں ''جذب دوری'' کے عنوان سے ایک آزاد نظم بھی شامل ہے۔ اس کے علاوہ ''پیاری بلی'' خطاب بہ قلم اور نظم دوستی وغیرہ بھی شامل ہیں۔ ''نظم آزاد'' کی اشاعت سے پہلے اور اس کے بعد جو کلام آزاد نے کہا تھا وہ کم و بیش سب اس مجموعے میں شامل ہے۔

(ب) درسی و تعلیمی کتب۔

(۱) اُردو کی پہلی کتاب (سلسلۂ قدیم)

(۲) اُردو کی دوسری کتاب (سلسلۂ قدیم)

ان کتابوں کے بارے میں چند باتوں کی صراحت ضروری ہے۔ پہلی بار جب یہ کتابیں شائع ہوئیں۔ ان پر مصنف یا مؤلف کا نام درج نہیں تھا لیکن ۱۸۷۵ء میں پہلی کتاب اور ۱۸۷۶ء میں دوسری کتاب کا ایڈیشن شائع ہوا اس میں محمد حسین آزاد کا نام درج ہے۔ [۵۸] اُردو کی تیسری کتاب کا جو ایڈیشن ۱۸۷۶ء

میں آیا اس پر پیارے لال آشوب کا نام درج ہے۔ مطبوعہ کتابوں کی فہرست (ضمیمہ پنجاب گزٹ مورخہ ۸ جون ۱۸۷۶ء اور ۲۴ جون ۱۸۷۵ء میں اُردو کی تیسری اور چوتھی کتاب کو پیارے لال کی تصنیف بتایا گیا ہے[۵۹] ابتدائی کتابوں کے سلسلے میں یہ بات یاد رہے کہ یہ دو سلسلے تھے۔ایک سلسلۂ قدیم اور ایک سلسلۂ جدید جو ''تعلیم المبتدی'' کے نام سے کرنل ہالرائڈ نے منشیوں کی مدد سے مرتب کیا تھا۔ سلسلۂ جدید نے سلسلۂ قدیم کو ختم کر دیا اور خود اُس کی جگہ لے لی۔ ''سلسلۂ قدیم ۱۸۶۷ء کے بعد کی تصنیف ہے اور سلسلۂ جدید یا تعلیم المبتدی کا جو سلسلہ ۱۸۷۶ء اور اس کے بعد لکھا گیا۔ یہ آزادی کی تصنیف نہیں ہے۔[۶۰] ان کتابوں پر تفصیلی بحث کر کے ڈاکٹر حسن اختر نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ وہ کتابیں جو ڈاکٹر اسلم فرخی نے ''اردو کی پہلی کتاب کے نام سے شائع کی ہیں، وہ تعلیم المبتدی کے سلسلے سے تعلق رکھتی ہیں۔ جنھیں کرنل ہالرائڈ نے منشیوں کی مدد سے تیار کیا تھا۔ یہ کتابیں محمد حسین آزاد کی تصنیف نہیں ہیں۔[۶۱] آزاد کی کتابیں تو صرف آٹھ سال تک اسکولوں میں رائج رہیں اور پھر ان کی جگہ کرنل ہالرائڈ کے سلسلے (تعلیم المبتدی) نے لے لی۔[۶۲]

آزاد کی ان کتابوں کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ علم تعلیم سے بھی آزاد کو گہری دلچسپی تھی، اور وہ عملی معلم ہونے کے بھی پوری طرح اہل تھے۔ انھوں نے یہ کتابیں خاص مقصد کو سامنے رکھ کر تیار کیں۔ ابتدا میں ان چیزوں اور پہلوؤں کا خیال رکھا ہے جو ہر وقت آنکھوں کے سامنے ہوتی ہیں اور انھیں اسی طرح بیان کیا ہے کہ سوچنے کی عادت پڑے۔ بیان کا ڈھنگ ایسا رکھا ہے جس سے طلبہ میں سبق سے دلچسپی برقرار رہے۔ وہ علم دینے کے مواد اور اسلوب دونوں پر نظر رکھتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بصری تعلیم کی اہمیت سے بھی واقف ہیں۔ یہ ابتدائی کتابیں لکھ کر انھوں نے کئی نسلوں کو متاثر کیا۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ''میری عقیدت اسی وقت شروع ہوتی ہے جب بچپنے میں مجھے ان کی پیاری تالیفات اُردو کی پہلی دوسری تیسری چوتھی کے سامنے زانوئے ادب تہ کرنا پڑا۔[۶۳] ان کتابوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جدید سائنٹفک تعلیم کے نصب العین سے واقف ہو کر اُسے رائج کرنا چاہتے تھے۔ یہاں وہ تعلیمی نفسیات سے بھی واقف نظر آتے ہیں۔ ان کتابوں کی ترتیب میں تخیل، تعقل اور تجربے کے منازل کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ پہلی کتاب صرف قریبی ماحول کی چیزوں کو سامنے لاتی ہے۔ اور اس طرح خیال آفرینی کرتی ہے کہ معمولی چیزوں میں نئی دل کشی پیدا اور بچوں کی قوتِ تخیل بے دار ہوتی ہے۔ تعقل کا درجہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب معلوم چیزوں سے نامعلوم چیزیں سامنے لائی جاتی ہیں۔ پھر ان چیزوں کے خواص کو بیان کیا جاتا ہے جس کے ساتھ تجربے کی منزل شروع ہوتی ہے۔ اس طرح درختوں اور موسموں وغیرہ کے بیان، تاریخی وجغرافیائی حالات، سائنسی معلومات تک بچے کی رسائی ہو جاتی ہے۔ ان کتابوں میں ارتقائی ترتیب ہے۔ اور یہ بہت اہم بات ہے۔ علم بڑھانے کے ساتھ تربیت وکردار سازی کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ مناسب مقامات پر وہ تلقینِ اخلاق بھی کرتے ہیں۔ ان کتابوں کا اسلوبِ بیان بچوں کی ضرورت ومعیار کے عین مطابق ہے، اور اس میں خاص زور

اور موسیقیت بھی محسوس ہوتی ہے۔ ان کی درسی کتابیں بھی درسی و تعلیمی کلاسیک کا درجہ رکھتی ہیں۔

(۳) فارسی کی پہلی کتاب: یہ محمد حسین آزاد کی تالیف ہے۔ ۱۸۷۵ء میں پہلی بار آزاد کا نام کتاب پر آیا۔ اس سے پہلے مصنف یا مولف کا نام کتاب پر درج نہیں کیا جاتا تھا۔

(۴) فارسی کی دوسری کتاب: یہ بھی محمد حسین آزاد کی تالیف ہے۔ ۱۸۷۰ء کے ایڈیشن میں آزاد کا نام نہیں ہے لیکن ۱۸۷۵ء کے ایڈیشن میں ان کا نام کتاب پر درج ہے۔

(۵) جامع القواعد (فارسی) یہ بھی محمد حسین آزاد کی تالیف ہے۔ ۱۸۸۵ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ یہ مدارسِ اعلیٰ کے نصاب میں شامل تھی۔

(۶) قصصِ ہند (حصہ دوم) محمد حسین آزاد نے ۱۸۶۹ء میں اسے لکھا اور ۱۸۷۲ء میں یہ پہلی بار شائع ہوئی۔ اس کا پہلا حصہ پیارے لال آشوب کی تالیف ہے اور تیسرا حصہ محکمہ کے ''مترجمان سررشتۂ تعلیم پنجاب'' نے مل کر تیار کیا۔ قصص ہند حصہ دوم ایک ایسی تالیف ہے جو آج بھی دلچسپی کے ساتھ پڑھی جاتی ہے۔ اس میں تاریخِ ہندوستان کے مسلمان بادشاہوں کا ذکر ہے۔ اور دو مضامین میں سیواجی اور بابا نانک کو موضوع بنایا ہے۔ واقعات تاریخ سے لئے گئے ہیں لیکن اُن کو کہانی کے روپ میں پیش کرتے ہوئے بیان اس انداز سے کیا ہے کہ ہر مضمون افسانے کی طرح پُر کشش ہو گیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نویسی و داستان گوئی کی فطرح صلاحیت آزاد کو قدرت سے ودیعت ہوئی تھی۔ جس کا اظہار ''آبِ حیات'' اور ''دربارِ اکبری'' کے سوانحی خاکوں کے علاوہ ''نیرنگِ خیال'' کے مضامین سے بھی ہوتا ہے۔ اور اسی لئے میں نے ''نیرنگِ خیال'' کے مضامین کو اُردو مختصر افسانے کا پہلا نقش کہا تھا۔ آزاد جس طرح ان قصوں اور واقعات کو بیان کیا ہے۔ ''قصص ہند حصہ دوم'' اُردو ادب کا شاہ کار اور طرز تاریخ نویسی کا ایک نمونہ بن گئی ہے۔ ان قصوں کو آزاد نے تحقیق کر کے تاریخ سے ضرور اخذ کیا ہے۔ لیکن اپنے مزاج کے عین مطابق گاہ گاہ جذبات کی رو میں بھی بہہ جاتے ہیں۔ اکبر کا قصہ کمال ہمدردی سے بیان ہوا ہے۔ لیکن اورنگ زیب کے قصے میں نفرت و ناپسندیدگی اسی طرح نمایاں ہے جیسے ''شہرتِ عام و بقائے دوام کا دربار'' میں بیان ہوئی تھی۔ اسی طرح علاء الدین خلجی کے قصہ میں پدمنی کا غیر تاریخی واقعہ بھی شامل کر لیا گیا ہے۔ ''قصصِ ہند'' کا کمال بھی آزاد کی مرقع نگاری میں مُضمر ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے آج بھی محسوس کیا جا سکتا ہے کہ اس کتاب نے طلبہ کے ذہنوں پر سحر کا کام کیا ہوگا۔ یہاں آزاد نے اپنے منفرد طرز کی رنگینی کو اس سلیقے اور اعتدال سے برتا ہے کہ یہ اسلوب بیان بالکل فطری ہو گیا ہے۔ طرز ادا کے اعتبار سے ''قصصِ ہند'' دربارِ اکبری سے زیادہ پُر اثر ہے۔

آزاد نے ان کتابوں کے علاوہ جو نصاب کے لئے منظور ہوئیں، کئی اور کتابیں بھی لکھیں جو نصاب کے لئے منظور نہ ہو سکیں اور ان کی وفات کے بعد شائع ہوئیں۔ ان میں سے چند یہ ہیں:

(۷) نصیحت کا کرن پھول: یہ کتاب گورنمنٹ کے انعامی اشتہار کے جواب میں لکھی گئی تھی جس

میں ''تعلیمِ نسواں'' کی اہمیت و ضرورت اُجاگر کی گئی تھی۔ اسی اشتہار کے جواب میں مولانا حالی نے بھی مجالس النساء ۱۸۷۴ء میں لکھی تھی۔ جس پر انھیں تعلیمی دربار کے موقع پر چار سو روپیہ کا انعام بھی دیا گیا تھا۔ حالی کی یہ تصنیف پنجاب کے زنانہ مدرسوں میں برسوں شاملِ نصاب رہی۔ آزاد کی یہ تصنیف بھی یقیناً ۱۸۷۴ء ہی میں لکھی گئی ہوگی۔ لیکن یہ کتاب ان کے دوسرے مسودات کے ساتھ یوں ہی پڑی رہی۔ اور وفات کے بعد ان کے ورثا نے اسے شائع کیا۔

''نصیحت کا کرن پھول: نذیر احمد کے ناولوں کی طرح ایک تمثیلی قصہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ یہاں واقعیت کے بجائے رومانی رنگ غالب ہے۔ اس میں مرزا شریف نامی سوداگر کی لڑکی سعیدہ کا قصہ بیان کیا گیا ہے جس کی تعلیم کے لئے مرزا یوسف اور اُن کی بیوی کے درمیان گفتگو ہوتی ہے اور طے پاتا ہے کہ اُسے کیسے پڑھایا جائے۔ ادیب النساء نامی اُستانی اُس پر مقرر کی جاتی ہے۔ مرزا یوسف سفر پر جاتے ہیں تو وہ اپنی بیٹی کو خط لکھتے رہتے ہیں جن میں طرح طرح کی مفید باتوں کے علاوہ دلّی اور پٹیالہ کا حال بھی بیان میں آتا ہے۔ بنارس میں تعلیم نسواں کی تحریک کی روداد بھی بیان ہوتی ہے۔ اس طرح مرزا شریف جہاں جاتے ہیں وہاں کا احوال لکھ کر بیٹی کو بھیجتے رہتے ہیں۔ پانچ برس کے بعد واپس آ کر سعیدہ کی شادی مبارک حسین خاں سے کر دیتے ہیں اور وہ دونوں ہنسی خوشی رہنے لگتے ہیں، نذیر احمد کی طرح آزاد بھی سعیدہ کو علم بہم پہنچاتے ہیں اور ساتھ ہی گھر گرہستی کے اصول اور اخلاق کی باتیں بھی سمجھاتے ہیں۔ قصہ میں کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ ساری خوبی اندازِ بیان کی ہے۔ کہیں کہیں داستانوں کا سا انداز بھی آ گیا ہے اور عبارت مقفّٰی ہوگئی ہے مگر آزاد زیادہ تر میر امن کے رنگ و اسلوب سے قریب رہتے ہیں۔ نذیر احمد کی طرح آزاد نے بھی افرادِ قصہ کے نام تمثیلی رکھے ہیں۔ کتاب پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ آزاد نے اس پر نظرِ ثانی نہیں کی۔ قصہ کے ضمن میں آزاد نے ایک مثنوی بھی لکھی ہے۔ جو پھیکی اور بے اثر ہے۔

(۸) ''شہزادہ ابراہیم کی کہانی: یہ بھی نصاب میں شامل کیے جانے کے لئے لکھی گئی تھی لیکن منظور نہیں ہوئی۔ اس میں ایک مافوق الفطرت، ناقابلِ یقین قصہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ کہانی آزاد کی وفات کے ۵۱ سال بعد ۱۹۶۱ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔

(۹) ''حکایاتِ آزاد'' یہ بھی نصاب میں شامل کیے جانے کے لئے لکھی گئی تھی مگر شاملِ نصاب نہ ہو سکی۔ اس تصنیف کے دونوں حصے مکتبہ نوائے وقت لاہور سے ۱۹۶۱ء میں شائع ہوئے۔ حکایات تو مختصر ہیں لیکن ساتھ ہی عبارت میں کچا پن محسوس ہوتا ہے۔ اکثر جملے طویل اور عبارت اُلجھی ہوئی ہے۔

(۱۰) 'قند پارسی' یہ فارسی زبان کی تعلیم کے لئے لکھی گئی۔ سفرِ ایران کے دوران، جس بولی چال کی فارسی سے آزاد کے کان آشنا ہوئے اُسے طلبہ کے لئے اس کتاب میں جمع کر دیا ہے۔ طلبہ کے لئے یہ ایک مفید کتاب ہے۔ پہلی بار آزاد بک ڈپو لاہور سے ۱۹۰۶ء میں شائع ہوئی۔

(۱۱) آموزگار پارسی: یہ کتاب بھی قند پارسی کی طرح ہے اور اسے ''قند پارسی'' کا دوسرا حصہ کہنا چاہیے۔ اس میں بھی آزاد سفر ایران کے دوران عام بول چال کی جس فارسی زبان سے متعارف ہوئے، اُسے اس کتاب میں جمع کر دیا ہے۔ ''قند پارسی'' کی طرح یہ بھی ایک مفید نصابی کتاب ہے۔

(۱۲) لغتِ آزاد: آزاد کی وفات کے بعد آغا محمد طاہر نے لغتِ آزاد کے بے ترتیب مسودہ کو مرتب کیا، اور ۱۹۲۴ء میں اپنے دیباچے کے ساتھ اسے شائع کر دیا۔ آغا محمد طاہر نے لکھا ہے کہ اس کی ظاہرہ حالت یہ ہے کہ بہت شکستہ اور غیر مانوس خط میں لکھی ہوئی ہے۔ بعض جگہ الفاظ موجود ہیں معنی ندارد۔ فارسی الفاظ، جو اُردو میں مستعمل ہیں۔ اُن سے پرہیز کیا گیا ہے، جہاں تک ممکن ہو سکا اُردو ہندی الفاظ کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر لایا گیا ہے۔ [۶۴] ۱۶۴ صفحات پر مشتمل اس لغت میں حروف تہجی کے اعتبار سے اُردو الفاظ کے فارسی متبادل الفاظ و معنی دیے گئے ہیں اور لغت کی صورت یہ ہے:

کھوج کرنا	پژوہیدن	کھمبا: ستون	عمر تیر کرنا	عمر بسر بُردن
غصا کرنا	خشم کردن	غضب نمودن	خشم گرفتن	

آغا محمد طاہر کے دیباچے کے الفاظ: غیر مانوس خط سے خیال ہوتا ہے کہ یہ آزاد کی تالیف نہیں تھی بلکہ کسی اور نے اصلاح، تکمیل اور نظرِ ثانی کے لئے یہ ادھورا مسودہ آزاد کو دیا تھا جو اُن کے مسودات میں رہ گیا۔ ویسے بھی اس کتاب میں وہ آزاد پن نہیں ہے۔ جو دور سے ہی نظر آنے لگتا ہے۔

(۱۳) ''جانورستان'': محمد حسین آزاد نے اس کتاب میں پرندوں، درندوں، چرندوں کی عادات و خصلت کو بیان کیا ہے اور ساتھ ہی اُن کو سدھانے کے گُر بھی بتائے ہیں۔ عبارت سادہ اور معلومات دلچسپ ہیں۔ آغا محمد طاہر نے اسے مسوداتِ آزاد سے تلاش کر کے مرتب کیا اور ۹۰ صفحات پر مشتمل اس کتاب کو ۱۹۲۸ء مین آزاد بک ڈپو سے شائع کیا۔

(ج) متفرق کتابیں:

(۱۴) کائناتِ عرب: یہ ایک مختصر سا رسالہ ہے جس میں عرب کی تاریخ اور اس کے تمدن پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ آزاد کی یادداشتیں تھیں جنھیں دورانِ مطالعہ لکھ کر رکھ لیا تھا۔ آغا محمد طاہر نے ان یادداشتوں کو مرتب کر کے ۱۹۲۲ء میں شائع کیا۔ اسے تبرک آزاد کہنا چاہیے۔

(۱۵) تذکرۂ علماء: یہ بھی وہ یادداشتیں ہیں جنھیں آزاد نے جمع کیا تھا۔ آغا محمد طاہر نے مرتب کر کے ۱۹۲۲ء میں انھیں شائع کیا۔ اس میں ہندوستان کے کم و بیش اُن چالیس سُنی شیعہ علماء کا تذکرہ ہے جنھوں نے ہندوستان میں اسلام کے ابتدائی دور میں علم و عمل کی شمع روشن کی تھی۔ یہ مختصر سا رسالہ بھی تبرک آزاد کی حیثیت رکھتا ہے۔

یہاں ہم نے ان کتابوں کو شامل کیا ہے جو مطبوعہ شکل میں ہماری نظر سے گزریں۔ غیر مطبوعہ کتب

جیسے فارسی قواعد یا اُردو قواعد ہماری نظر سے نہیں گزریں۔ ان غیر مطبوعہ کتب میں وہ رسالے کتابیں بھی شامل ہیں جو عالمِ جنون میں آزاد نے لکھیں اور جن میں ۷۹ کتابچے اور رسالے ڈاکٹر اسلم فرخی کی نظر سے گزرے۔ ان میں سے ۵۲ کتابوں اور رسالوں کی اُنھوں نے نام تصنیف، تعداد صفحات، موضوع اور زبان کے عنوانات قائم کر کے، ایک فہرست مرتب کر کے اپنی تصنیف میں شامل کر دی ہے۔ ان کے علاوہ ۲۷ کتابیں ایسی ہیں جن پر کوئی نام نہیں۔ ان سب کتابوں میں آزاد بے چند کے روپ میں سامنے آئے ہیں اور انداز ایسا اختیار کیا ہے جس سے الہامی رنگ ظاہر ہوتا ہے۔ پراگندگیٔ خیالات وافکار عام طور پر نمایاں ہے۔ عام طور پر بے ترتیبی اور بے ربطی نظر آتی ہے ان تمام کتابوں کا موضوع الٰہیات ہے۔ منطق، فلسفہ، مذہب اور بے ربطی، یہ ان کتابوں کے عناصر ترکیبی ہیں۔ گفتگو کا انداز اکثر جگہ ملتا ہے۔ بعض اوقات یہ گفتگو خود کلامی اور سرگوشی کی حدود سے جاملتی ہے۔[۶۵]

آزاد نے جیسا کہ محولہ بالا فہرست سے واضح ہے، متعدد کتابیں تصنیف کیں، لیکن وہ کتابیں جو کم وبیش آج بھی قابلِ توجہ ہیں ان کی تعداد چھ ہے۔ جن میں آبِ حیات (۱۸۸۰ء) نیرنگِ خیال حصہ اول (۱۸۸۰ء) نیرنگِ خیال حصہ دوم (۱۹۲۳ء) دربار اکبری (۱۸۹۸ء) سخن دانِ فارس (۱۹۰۷ء) قصصِ ہند حصہ دوم (۱۸۸۲ء) اور مکاتیبِ آزاد مطبوعہ (۱۹۰۷ء۔۱۹۲۳ء۔۱۹۶۶ء) شامل ہیں۔ ان نثری تصانیف کے علاوہ ''نظمِ آزاد'' جدید نظم گوئی کی جدید تحریک کے تعلق سے اپنی غیر معمولی تاریخی اہمیت کے باعث حوالے کے طور پر ہمیشہ باقی رہے گی۔ ان میں سے آبِ حیات، نیرنگِ خیال سخن دان فارس اور دربار اکبری کا مطالعہ ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔

مطالعۂ آزاد:

(۱) آبِ حیات: محمد حسین آزاد کی تصانیف میں ''آبِ حیات'' سب سے زیادہ اہم کتاب ہے۔ آبِ حیات تاریخ ادب اُردو لکھنے کی ابتداء مختصر سوانح نگاری کا کارنامہ اور طرزِ بیان کا شاہ کار ہے۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۸۸۰ء میں وکٹوریہ پریس لاہور سے شائع ہوئی لیکن اس کی داغ بیل اس وقت پڑ چکی تھی جب آزاد نے ۱۸۶۷ء میں انجمن پنجاب کے جلسوں میں اصلیت زبانِ اردو (جولائی ۱۸۶۷ء) ''حال شمس ولی اللہ شاعر'' (اگست ۱۸۶۷ء) ''حال شاہ حاتم اُستاد مرزا رفیع سودا کا'' (ستمبر ۱۸۶۷ء) حال شاہ ہدایت شاعر اُردو کا (ستمبر ۱۸۶۷ء) وغیرہ پر مضامین لکھے اور انجمن پنجاب کے جلسوں میں پڑھے تھے۔ ان مضامین کا اگر ''آبِ حیات'' سے مقابلہ کیا جائے تو واضح ہو جاتا ہے کہ اس مواد کو آزاد نے پوری طرح آبِ حیات میں استعمال کیا ہے۔ اور یہ مواد آبِ حیات کے متعلقہ ابواب کا نقشِ اول ہے۔

''آبِ حیات'' کی طبع اول ۱۸۸۰ء میں میر ضاحک، میر حسن، میر مستحسن خلیق، مومن خاں مومن

حکیم آغا جان عیش، میر ضاحک اور ہد ہد وغیرہ کے مطالعات شامل نہیں تھے۔ مرزا دبیر کے حالات بھی نہیں تھے لیکن ۱۸۸۳ء میں جب اس کا دوسرا ایڈیشن شائع ہوا اس میں ۱۸۸۰ء کے ایڈیشن پر یہ سب اضافے ہیں۔ [۶۶] ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اُس وقت ان لوگوں کے بارے میں اُن کے پاس پوری معلومات نہیں تھیں، جو بعد میں حاصل ہوئیں اور انھوں نے آبِ حیات کے نئے ایڈیشن (۱۸۸۳ء) میں انھیں شامل کرلیا۔ آبِ حیات کا پہلا ایڈیشن ۵۰۷ صفحات پر مشتمل ہے اور دوسرا ایڈیشن ۵۶۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ مومن کے سلسلے میں آزاد پر کسی قسم کے ذاتی تعصب کا الزام لگانا اس لیے درست نہیں ہے کہ مومن کے علاوہ میر مستحسن خلیق، میر ضاحک، مرزا دبیر وغیرہ بھی ''آبِ حیات'' کے پہلے ایڈیشن (۱۸۸۰ء) میں شامل نہیں تھے۔ پہلے ایڈیشن کی اشاعت کے بعد ہی 'آبِ حیات' ایسی مقبول ہوئی کہ نہ صرف اس کا پہلا ایڈیشن جلد ختم ہوگیا بلکہ اسے اور ''نیرنگِ خیال'' کو پنجاب یونی ورسٹی کے نصاب میں بھی شامل کرلیا گیا۔

''آبِ حیات لکھنے کے آزاد نے دو وجوہ بیان کیے ہیں۔

(الف) ایک یہ کہ ''بزرگانِ سلف کی جو عظمت ہمارے دلوں میں ہے وہ آج کل کے لوگوں کے دلوں میں نہیں۔ ہمارے بزرگ خوبیاں بہم پہنچائیں انھیں بقائے دوام کے سامان ہاتھ آئیں اور اس پر نام کی زندگی سے محروم رہیں۔ جس مرنے پر ان کے اہل و عیال روئے وہ مرنا نہ تھا۔ مرنا حقیقت میں ان باتوں کا مٹنا ہے جس سے ان کے کمال مرجائیں گے۔ [۶۷]

(ب) اس کے علاوہ نئے تعلیم یافتہ جن کے دماغوں میں انگریزی لال ٹینوں سے روشنی پہنچتی ہے وہ ہمارے تذکروں کے اس نقص پر حرف رکھتے ہیں کہ اُن سے نہ کسی شاعر کی زندگی کی سرگزشت کا حال معلوم ہوتا ہے۔ نہ اس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال کھلتا ہے، نہ اُس کے کلام کی خوبی اور صحت و سقم کی کیفیت کھلتی ہے۔ نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کے معاصروں میں اور اس کے کلام میں کن کن باتوں میں کیا نسبت تھی۔ انتہا یہ ہے کہ سالِ ولادت اور سالِ وفات تک بھی نہیں کھلتے۔ [۶۸]

ان وجوہ کی بناء پر آزاد نے آبِ حیات تصنیف کی۔ آزاد نے ان وجوہ کے اظہار سے مقصد اور طریقہ کار دونوں کو واضح کردیا ہے۔ ان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ آزاد کے نزدیک ہمارے تذکروں میں کیا عیوب تھے اور تذکرہ نویسی کا جدید طریقہ کیا ہے؟ اس طرح آزاد تذکرہ نویسی کی روایت سے پورا استفادہ کرکے اس سے الگ اپنے راستے کا تعین بھی کردیتے ہیں۔ اسی لئے آبِ حیات تذکرہ ہوتے ہوئے بھی ادبی تاریخ ہے اور ادبی تاریخ ہوتے ہوئے بھی تذکرہ ہے۔ آبِ حیات کے ساتھ اردو میں قدیم تذکرہ نویسی کا دروازہ بند ہوجاتا ہے اور نئے انداز کی ادبی تاریخ نویسی کا راستہ کھل جاتا ہے۔ اس طرح یہ دونوں دھارے الگ الگ بہنے لگتے ہیں۔ اسی لئے آبِ حیات ان تذکروں سے مختلف ہے جو آزاد سے پہلے عام تھے اور جن میں سارا زور انتخابِ کلام پر دیا جاتا تھا۔ شعرا کو حروفِ تہجی کی ترتیب سے درج کیا جاتا تھا اور اس ذکر میں کسی

بیان اور رجحان کو مکمل کرنے کی بھی ضرورت نہیں تھی بلکہ جو کچھ تذکرہ نویس کو جہاں کہیں سے ملتا، جس میں سنی سنائی باتیں بھی شامل تھیں وہ انھیں بلا تحقیق رقم کر دیتا۔ آزاد کی کوشش یہ نظر آتی ہے کہ ان کی تصنیف تذکروں سے زیادہ مربوط، صحیح اور مستند ہو۔ اپنے مقصدِ تصنیف کو انھوں نے آبِ حیات کے سرورق پر ہی واضح کر دیا ہے اور بتایا ہے کہ یہ ''مشاہیر شعرائے اُردو کی سوانح عمری اور اُردو زبان مذکور کی عہد بہ عہد ترقیوں اور اصلاحوں کا بیان سامنے لاتی ہے۔ دیباچہ میں بھی اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ ''جو حالاتِ زندگی ان بزرگوں کے معلوم ہیں یا مختلف تذکروں میں متفرق مذکور ہیں، انھیں جمع کر کے ایک جگہ لکھوں اور جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ ان کی زندگی کی بولتی چالتی، پھرتی چلتی تصویریں سامنے آ کھڑی ہوں اور انھیں حیاتِ جاوداں حاصل ہو۔[۶۹] اس سے معلوم ہوا کہ اُن کا اہم ترین مقصد سوانح نگاری ہے اور وہ محض اُن فقروں سے جو شعراء کے بارے میں تذکروں میں ملتے ہیں۔ آگے بڑھ کر ایسے واقعات رقم کرنا چاہتے ہیں جن سے شاعروں کے کردار کے پورے عکس نمایاں ہو جائیں۔ ساتھ ہی وہ اُن شاعروں کے تخلیقی کارناموں پر رائے بھی دینا چاہتے ہیں اور اس طرح وہ تنقید کو تذکروں کے دائرے سے نکال کر ایک الگ مقام دینے کی طرف آ جاتے ہیں۔ کتاب کی فہرست پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اُردو شاعری کے پانچ ادوار قائم کرتے ہیں۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ اُردو شاعری کی تاریخ لکھ رہے ہیں۔ اور تذکرہ نویسی کو ادبی تاریخ نویسی کی صورت دے رہے ہیں۔ وہ اپنے طور پر ہر دور کی خصوصیات بیان کرتے ہیں اور اس دور کے نمائندہ مشاعروں کو لے کر اس طرح اُن کے حالات لکھتے ہیں نہ صرف ان کی منہ بولتی تصویر سامنے آ جاتی ہے بلکہ ان کے کلام پر تنقیدی رائے بھی واضح ہو کر سامنے آ جاتی ہے اور انتخابِ کلام اس رائے کی مثال بن جاتا ہے۔ اس طرح اردو شاعری کی پہلی ادبی تاریخ وجود میں آتی ہے۔

آزاد مزاجاً افسانہ نگار ہیں۔ اس مزاج کی وجہ سے وہ ''آبِ حیات'' میں دو طرح کی غلطیاں کرتے ہیں۔ ایک یہ کہ وہ اصولِ تحقیق سے ہٹ کر، اصل ماخذ کو دیکھے بغیر سُنی سُنائی کچی پکی باتیں ایسے لکھ دیتے ہیں، جیسے وہ خود انھوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھی اور اپنے کانوں سے سُنی ہیں۔ دوسرے یہ کہ زندگی کی بولتی چالتی پھرتی چلتی تصویریں اُجاگر کرنے اور قصہ میں جان ڈال کر ڈرامہ بنانے کے لئے بہت سی بے بنیاد باتیں خود گھڑ لیتے ہیں اور اس طرح یہ تصویر فکشن بن کر منہ سے بولنے لگتی ہیں۔ یہ اصول افسانہ و ڈرامہ کے لئے تو ٹھیک ہے لیکن تاریخ نویسی کے مزاج کے خلاف ہے ''آبِ حیات'' پر سارے اعتراضات انھیں دو باتوں سے جنم لیتے ہیں اور آبِ حیات کو سند و اعتبار کے درجے سے گرا دیتے ہیں۔ آبِ حیات کی اس نوع کی واقعاتی غلطیوں کو متعدد اہلِ علم نے بیان کیا ہے لیکن ان میں حافظ محمود شیرانی اور قاضی عبدالودود کے نام نمایاں ہیں۔ قاضی صاحب نے کم و بیش ۵۰۰ غلطیوں، ذاتی و تاریخی مغالطوں اور غلط بیانیوں کی نشان دہی کی ہے اور اس طرح حافظ محمود شیرانی نے، ادب کے ساتھ متعدد بنیادی باتوں کی طرف اشارات کیے ہیں جن کی نوعیت

واضح کرنے کے لئے چند مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں۔

(۱) دور اول، دوم وسوم کے شعراء میں تقدیم و تاخیر کی فاش غلطیاں ملتی ہیں مثلاً آبرو، مضمون، ناجی، احسن، یک رنگ کو دور اول میں، شاہ حاتم خانِ آرزو اور فغاں کو دور دوم میں، مظہر، سودا، ضاحک، میر درد میر سوز اور میر تقی میر کو دور سوم میں جگہ دی ہے۔ خانِ آرزو دورِ دوم میں رکھے جاتے ہیں اور ان کے شاگرد آبرو و فغاں دور اول میں۔ اسی طرح مرزا مظہر جانجاں کو، جو یک رنگ کے اُستاد ہیں، یک رنگ کو دور اول میں اور اُستاد مرزا مظہر جانجاں کو دور سوم میں رکھا ہے۔[۷۰] یقیناً یہ فاش غلطیاں ہیں۔

(۲) آزاد شاہ جہاں آباد کی تعمیر ۱۰۵۸ھ/۱۶۴۸ء کے ساتھ، اُردو زبان کی بنیاد رکھتے ہیں جو جدید تحقیق سے بالکل غلط ثابت ہو چکی ہے۔ اُردو زبان کی تاریخ اس سے بہت قدیم ہے۔ اس کا تلفظ، لہجہ اور محاورہ آٹھویں صدی ہجری کے اختتام سے پہلے ایک ایسے معیاری پائے کو پہنچ چکا تھا جس سے دہلوی اور غیر دہلوی کی شناخت بھی ممکن ہو گئی تھی[۷۱]

(۳) آزاد نے بہت سی باتیں ایسی لکھی ہیں جو کسی تاریخی اطلاع پر مبنی نہیں بلکہ محض قیاسی ہیں مثلاً آزاد نے امیر خسرو کے ذیل میں لکھا ہے کہ "محلے کے سرے پر ایک بڑھیا ساقن کی دُکان تھی۔ چتو اس کا نام تھا۔ شہر کے بے ہُودہ لوگ وہاں بھنگ چرس پیا کرتے تھے۔ جب یہ (امیر خسرو) دربار سے پھر کر آتے یا تفریحاً گھر سے نکلتے تو وہ بھی سلام کرتی۔ کبھی کبھی حقہ بھر کر سامنے لے کر کھڑی ہوتی۔ یہ بھی اس کی دل شکنی کا خیال کر کے دو گھونٹ لے لیا کرتے۔" یہ من گھڑت قصہ ہے۔ حقے کا وجود تمباکو کا تابع ہے۔ تمباکو ہو گا تو حقہ بھرا جا سکے گا۔ امیر خسرو کے زمانے میں تمباکو موجود نہیں تھا۔ خود آزاد نے آبِ حیات میں لکھا ہے کہ "تماکو امریکا کا لفظ ہے۔ یورپ کے راستے ہو کر اکبر کے عہد میں یہاں پہنچا۔" تاریخوں سے بھی یہی بات ثابت ہوتی ہے کہ شمالی ہند میں تمباکو اکبر بادشاہ کے اواخر عہد میں یہاں آیا۔[۷۲] ایسی قیاسی غلطیاں "آبِ حیات" میں درج ہو گئی ہیں۔ شیرانی نے لکھا ہے کہ "آزاد نے مختلف شعراء مثلاً شاکر ناجی، محمد احسن احسن، فغان کے بارے میں قیاسی آراء پر بیان کی بنیاد رکھی ہے۔ اسی طرح مرزا مظہر جانجاں کے جو واقعات لکھے ہیں وہ قیاسی ہیں۔ آزاد نے تمام تذکروں اور تاریخوں کو پس پشت ڈال کر چند بے سروپا اور بے سند باتوں کو لے کر اور نمک مرچ لگا کر آبِ حیات کی نقلِ محفل بنا دیا ہے۔[۷۳] اس سلسلے میں ایک مثال اور دیکھئے۔ آزاد نے مزے لے لے کر جعفر زٹلی اور مرزا سودا کا واقعہ بیان کیا ہے۔ یہ واقعہ سراسر من گھڑت اور قیاسی ہے۔ آزاد نے سحر بیانی سے اسے حقیقت کا رنگ دے دیا ہے۔ میر حسن نے اپنے تذکرۂ شعرا میں اسی واقعہ کو مرزا بے دل اور جعفر زٹلی سے منسوب کیا ہے۔ اس قدیم شہادت کی موجودگی میں سودا کے ساتھ اس قصے کا انتساب بے اصل ٹھہرتا ہے[۷۴] اسی طرح شاہ عالم ثانی اور مرزا سودا کی شاگردی اُستادی کا واقعہ بے بنیاد ہے[۷۵] شاہ عالم ثانی ۱۱۸۵ھ میں دہلی پہنچتے ہیں اور مرزا سودا اُن سے پندرہ سال پہلے ۱۱۷۰ھ میں

نواب عماد الملک غازی الدین خاں کے ساتھ فرخ آباد جا چکے تھے اور ۱۱۹۵ھ میں لکھنؤ میں وفات پاتے ہیں۔ ۱۱۷۰ھ سے وفات تک سودا کی شاہ عالم ثانی آفتاب سے ملاقات ہی نہیں ہوئی اور اس طرح وہ تمام گفتگو جو آزاد نے آبِ حیات میں درج کی ہے، بے اصل و بے معنی ٹھہرتی ہے[۷۶] اسی طرح آزاد نے میر ضاحک کے سلسلے میں جو بیان، ضاحک کی وفات کے بعد سودا کا فاتحہ کے لئے اُن کے گھر جانے کا لکھا ہے، وہ بھی تاریخی اعتبار سے غلط اور محض من گھڑت ہے۔ سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ میں ہوئی اُدھر بروایت گلزار ابراہیم ۱۱۹۶ھ میں میر ضاحک زندہ اور فیض آباد میں موجود تھے۔ آخر سودا، فاتحہ کے لئے ان کے گھر مرنے کے بعد کیسے جاسکتے تھے۔ اس قسم کے من گھڑت قصوں اور قیاسی باتوں سے آبِ حیات قصہ کہانیوں کی طرح دلچسپ تو ضرور ہوگئی ہے لیکن اسی کے ساتھ وہ پایۂ سند سے گر گئی ہے۔

(۴) آبِ حیات میں آزاد نے لکھا ہے کہ سراج الدین علی خان آرزو نے "قاضی القضاۃ کا منصب دربارِ شاہی سے حاصل کیا۔ آرزو کا عہدۂ قضا سے کبھی سروکار نہیں رہا۔ موہان کے ایک بزرگ جن کا لقب سراج الدین علی خاں تھا، کلکتہ میں قاضی القضات تھے۔ مولانا آزاد نے آرزو کو قاضی القضات بنادیا[۷۷]

(۵) سودا کے مطالعہ میں آزاد نے لکھا ہے کہ ۱۱۸۵ھ میں وہ فرخ آباد سے لکھنؤ پہنچے اور نواب شجاع الدولہ کی ملازمت حاصل کی۔ یہ بات روزِ روشن کی طرح عیاں ہے کہ شجاع الدولہ کا دارالحکومت فیض آباد تھا۔ اُن کی وفات کے بعد آصف الدولہ نے اپنا دارالحکومت لکھنؤ قرار دیا۔

(۶) مرزا فاخر مکین اور سودا کے تنازع کا ایک واقعہ آزاد نے آبِ حیات میں یہ لکھا ہے کہ فاخر مکین نے اختلاف کے جواب میں بدمعاش سودا کے گھر بھیجے جو اُن کو بے عزت کرنے کے لئے زبردستی بازار لے آئے۔ اتفاقاً سعادت علی خاں کی سواری اُدھر سے گزری اور وہ سودا کو اپنے ساتھ لے آئے۔ جب آصف الدولہ کے سامنے یہ واقعہ پیش ہوا تو انھوں نے مرزا فاخر مکین کو طلب کیا اور کہا "تمہاری طرف سے بہت نازیبا حرکت ہوئی۔ اگر شعر کے مردِ میدان ہو تو اب روبرو سودا کے ہجو کہو۔ مرزا فاخر نے کہا کہ "ایں از ما نمی آید۔" یہ سن کر آصف الدولہ نے کہا کہ تمھیں یہ ضرور آتا ہے کہ شیطانوں کو ان کے گھر بھیج کر سر بازار رسوا کرو۔ یہ کہہ کر سودا کی طرف اشارہ کیا۔ سودا نے فی البدیہہ یہ رباعی پڑھی۔

توفخرِ خراسانی وفا ساقط ازو		گوہر بدہاں داری وفا ساقط ازو
روزاں وشباں زحق تعالیٰ خواہم		مرکب دہدت خدا وبا ساقط ازو

قاضی عبدالودود لکھتے ہیں کہ "یہ رباعی جس کا مصنف نامعلوم ہے تذکرۂ تقی کاشی ۔۔ میں ہے۔ یہ تذکرہ گیارہویں صدی ہجری کے نصف اول میں مکمل ہوا۔[۷۸] اب آپ خود فیصلہ کیجئے کہ مولانا آزاد نے دادِ تحقیق دیتے ہوئے کیسے کیسے قصے کہانیاں بنائی ہیں۔

(۷) ایسے من گھڑت قصوں میں وہ قصہ بھی شامل ہے جسے میر تقی میؔر سے منسوب کیا ہے کہ ''لکھنؤ کے چند عمائد اور اراکین جمع ہو کر میر صاحب کے گھر آئے تا کہ ان سے ملاقات کریں اور ان کے منہ سے ان کے اشعار سُنیں۔ دروازہ پر آ کر آواز دی۔ لونڈی یا ماما نکلی۔ حال پوچھ کر اندر گئی۔ ایک بوریا لا کر ڈیوڑھی میں بچھایا۔ اور ایک پُرانا سا حقہ تازہ کر کے سامنے رکھ گئی۔ میر صاحب اندر تشریف لائے۔ مزاج پُرسی کے بعد انھوں نے فرمائشِ اشعار کی۔ میر صاحب نے اول کچھ ٹالا۔ پھر صاف جواب دیا کہ صاحب قبلہ میرے اشعار آپ کی سمجھ میں نہیں آنے کے۔ اگرچہ ناگوار ہوا مگر بنظر آداب و اخلاق انھوں نے اپنی نارسائی طبع کا اقرار کیا اور پھر درخواست کی۔ انھوں نے پھر انکار کیا۔ آخر ان لوگوں نے گراں خاطر ہو کر کہا کہ حضرت انوری و خاقانی کا کلام سمجھتے ہیں، آپ کا ارشاد کیوں نہ سمجھیں گے۔ میر صاحب نے کہا کہ یہ درست ہے مگر ان کی شرحیں مصطلحات اور فرہنگیں موجود ہیں اور میرے لئے فقط محاورۂ اہلِ اُردو ہے یا جامع مسجد کی سیڑھیاں اور اس سے آپ محروم۔ یہ کہہ کر ایک شعر پڑھا:

عشق بُرے ہی خیال پڑا ہے چین گیا آرام گیا
دل کا جانا ٹھہر گیا ہے صبح گیا یا شام گیا

اور کہا کہ آپ بموجب اپنی کتابوں کے کہیں گے کہ خیال کی ''ی'' کو ظاہر کرو۔ پھر کہیں گے کہ ''ی'' تقطیع میں گرتی ہے مگر یہاں اس کے سوا جواب نہیں کہ محاورہ یہی ہے۔'' [۷۹]

یہ واقعہ اتنا مشہور ہے کہ ادب سے دلچسپی رکھنے والے سب اسے سچ جانتے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے کہ ''اس سلسلے میں مندرجہ ذیل امور توجہ طلب ہیں:

(ایک) ''حکایت کی کوئی سند موجود نہیں۔ تفصیلات کا انبوہ بجائے خود اسے مشتبہ بناتا ہے''

(دو) میر اتنے کج خلق اور مصلحت نا اندیش نہ تھے جتنے اس حکایت سے ظاہر ہوتے ہیں۔

(تین) میؔر کے عہد کا لکھنؤ اہل دہلی اور ان کے اخلاف سے مملو تھا۔ وہاں کے خواص یقیناً دہلی کے محاورات سے بے خبر نہ تھے اور اس عہد میں دونوں مقاموں کے زبان میں اتنا فرق بھی نہ تھا جتنا بعد کو ہوا''

(چار) میؔر کے کلام میں محاورات و مصطلحات ملتے ہیں مگر ان کی عظمت کا مدار ان کے استعمال پر نہیں:

(پانچ) میر کے کلام کا بہت بڑا حصہ اب بھی معمولی اُردو جاننے والے سمجھ سکتے ہیں۔ میؔر کو ہرگز اس کے متعلق یہ غلط فہمی نہیں ہو سکتی تھی کہ اہل دہلی کے سوا کوئی اسے سمجھ ہی نہیں سکتا۔

(چھ) خیال کی ''ی'' کا گرنا یا نہ گرنا زبان نہیں عروض کا سوال ہے۔

(سات) عشق بُرے ہی الخ جس وزن میں ہے وہ ہند کا ایجاد ہے۔ فارسی عروض کی کتابوں میں یہ نہیں ملے گا اور اس وزن کا شعر فارسی میں نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کے زحافات بھی وہی ہوں گے جنھیں اہلِ

ہندرواڑ کہتے ہیں۔''

(آٹھ) میر کا کلام جن لوگوں نے بالاستیعاب دیکھا ہے وہ کبھی اسے تسلیم نہیں کر سکتے کہ میر اپنی زبان کو جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان سمجھتے تھے۔

(نو) میر کے کلام میں خیال بروزن ''بال'' صرف دو جگہ آیا ہے اور بروزن ''نہال'' ۲۶ جگہ موزوں ہوا ہے'' جیسے نہ کہہ نیند میں ہے تو یہ کیا خیال کیا۔ یا میں تو اسی خیال میں بیمار ہو گیا۔ وغیرہ [۸۰]

(۸) یہ بات آزاد کو معلوم ہے کہ ''غالب کی قاطع بُرہان کا جواب ساطع بُرہان ہے اور جواب الجواب نامۂ غالب ہے لیکن اس کے باوجود فرماتے ہیں کہ ساطع بُرہان کے اخیر میں چند ورق سید عبداللہ کے نام سے ہیں، وہ مرزا صاحب (غالب) کے ہیں۔ ایک مخالف کی کتاب میں غالب کی تحریر ایک دوسرے شخص کے نام سے کس طرح آ گئی سمجھ سے باہر ہے۔ اس سے قطع نظر کسی کتاب میں جو قاطع کی مخالفت یا موافقت میں لکھی گئی تھی سید عبداللہ کا نام تک نہیں آیا۔ [۸۱]

(۹) آزاد کے مزاج کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ ''دیوانِ ذوق'' میں نہ صرف اپنے اُستاد کے مصرعوں اور اشعار کو بدل دیا بلکہ بہت سی غزلیں بھی اپنی طرف سے کہہ کر شاملِ دیوان کر دیں اور اپنے اُستاد کے سارے کلام پر شک و شبہ کی سیاہی پھیر دی۔ [۸۲]

(۱۰) دیوانِ غالب کی پہلی اشاعت کے بارے میں آزاد نے لکھا ہے کہ غالب کا دیوان اُردو ۱۸۴۹ء میں مرتب ہو کر چھپا۔ حالانکہ صحیح بات یہ ہے کہ غالب کا اُردو دیوان سید محمد خاں کے مطبع میں شعبان ۱۲۵۷ھ مطابق اکتوبر ۱۸۴۱ء میں چھپا تھا۔'' [۸۳]

(۱۱) آزاد نے لکھا ہے کہ جھجر میں ایک فرومایہ سا شخص اسد تخلص کرتا تھا اس کا مقطع سن کر اس تخلص سے جی بے زار ہو گیا۔ جھجر کے اسد کا، جیسا کہ قاضی عبدالودود نے لکھا ہے ذکر کہیں اور نہیں ملتا۔ وہاں غالب تخلص کا ایک گُم نام شاعر ضرور گزرا ہے۔ جس کا تذکرہ گلستان سخن میں آیا ہے۔ اس اسد نامی شاعر کا نام جس کا دو خطوں میں خود غالب نے بھی ذکر کیا ہے، میر امانی اور تخلص اسد تھا یہ دہلی کے رہنے والے اور سودا کے شاگرد تھے۔ یہ کہیں سے ثابت نہیں کہ اس شعر کا سُننا تبدیل تخلص کا باعث ہوا۔ [۸۴]

(۱۲) آزاد نے لکھا ہے کہ ''نوطرز مرصع ۱۲۱۳ھ/ ۱۷۹۸ء عہدِ آصف الدولہ ختم ہوئی۔ آصف الدولہ کی وفات ربیع الاول ۱۲۱۲ھ/ ستمبر ۱۷۹۷ء میں واقع ہوئی۔ ۱۷۹۷ء/ ۱۲۱۳ھ کا تعلق عہدِ آصف الدولہ سے ہرگز نہیں ہے۔ اس سے قطع نظر یہ کتاب سودا کے دورانِ حیات میں مکمل ہو چکی تھی۔ [۸۵]

(۱۳) آزاد نے سودا کے مشہورِ زمانہ 'شہرِ آشوب'' کا تعلق شاہ عالم ثانی آفتاب کے عہد سے جوڑ دیا ہے جب کہ یہ اُن کے والد عالمگیر ثانی کے عہد میں لکھی گئی تھی۔ اس کے بارے میں آزاد نے جو واقعہ لکھا ہے۔ وہ بھی من گھڑت اور فرضی ہے۔ [۸۶]

یہ چند باتیں ہم نے یہاں اس لئے درج کردی ہیں تا کہ آزاد کے مزاج کا اندازہ لگایا جاسکے ۔مزاجاً آزاد داستان گو اور فسانہ نگار تھے انھوں نے اپنے کرداروں کو زندہ بنا کر پیش کرنے میں غلو، قیاس اور قوتِ تخیل سے کام لیا ہے اور کہیں شعر یا قطعہ کو سامنے رکھ کر حسبِ ضرورت قصہ گھڑ دیا ہے جو آزاد کے طرز ادا اور اسلوبِ بیان سے مل کر جادو اثر ہو گیا ہے۔ یہ تصنیف اپنے طرز ادا سے آج تک زندہ ہے اور آئندہ بھی زندہ رہے گی۔

''آبِ حیات'' کا آغاز اُردو زبان کی تاریخ سے ہوتا ہے۔ آزاد نے بتایا ہے کہ اُردو زبان ''برج بھاشا'' سے نکلی ہے۔ یہ بات بھی صحیح نہیں ہے۔ اہلِ علم وادب نے مفصل بحث کر کے اس بات کو مسترد کر دیا ہے۔ گریرسن نے بھی اپنے انداز سے یہی بات کہی ہے کہ مغربی ہندی (اُردو) کی پانچ بولیاں ہیں: ہندوستانی بانگڑو، برج بھاشا، قنوجی اور بندیلی، ہندوستانی (اردو) مغربی روہیل کھنڈ، بالا دوآب اور ضلع انبالہ میں بولی جاتی ہے۔ جسے مسلمان فاتحین نے سارے ہندوستان میں پھیلا دیا اور اُسے ایک ادبی کلچر دیا۔ ادبی ہندوستانی، جسے ہندو مسلمان دونوں استعمال کرتے ہیں، لنگوا فرینکا کا درجہ رکھتی ہے۔ بُرج بھاشا کے بارے میں گریرسن نے یہ بھی لکھا ہے کہ مغربی ہندی، برج بھاشا اور ہندوستانی وہ زبانیں ہیں جن میں ادب تخلیق ہوا ہے۔ ڈاکٹر کیلوگ نے اسی لیے ان بولیوں کا اندراج برج بھاشا یا ہندوستانی کے ذیل میں کیا ہے۔ [۸۷] آزاد نے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مغربی ماہر لسانیات سے متاثر ہو کر اسی زبان کو برج بھاشا کا نام دیا ہے۔ اس کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ جہاں کہیں بھی آزاد نے بھاشا کا نام لیا ہے وہاں اس سے مغربی ہندی، ہندوستانی مُراد لیا ہے۔ ساری غلطی ''برج بھاشا'' کا نام لینے سے ہوئی۔ برج بھاشا تو اصل میں مغربی وسطیٰ دوآب کی ایک بولی ہے اور ہندوستانی، مغربی ہندی (اُردو) وہ زبان ہے جو سارے ہندوستان کی لنگوا فرینکا ہے۔ اس بحث میں آگے چل کر آزاد خود لکھتے ہیں کہ ''خود اُردو دلّی سے نکلی جس کا چراغ دلّی کی بادشاہت کے ساتھ گل ہو جانا چاہیے تھا۔ پھر بھی اگر بیچوں بیچ ہندوستان میں کھڑے ہو کر آوازدیں کہ اس ملک کی زبان کیا ہے تو جواب یہی سُنیں گے کہ اُردو۔ [۸۸] جب کہ خود آزاد کے الفاظ میں برج بھاشا جو اپنی بہار جوانی میں بھی فقط ایک ضلع میں لین دین کی زبان تھی۔ [۸۹] اور بقول گریرسن برج بھاشا مغربی وسطی دوآب کی ایک بولی ہے جو اس کے شمال اور جنوب تک پھیلی ہوئی ہے۔ [۹۰] اس بنیادی غلطی کے باوجود ''آبِ حیات'' کا یہ پہلا باب اُردو لسانیات میں ایک اہم اضافہ ہی نہیں بلکہ اس سلسلے کا پہلا قدم ہے۔ یہاں پہلی مرتبہ جدید علم اللسان کا فلسفہ اور اس کے اصول اُردو زبان میں استعمال ہوئے ہیں۔ آزاد آریاؤں کی آمد کا دل کش نقشہ پیش کرتے ہیں۔ اُن کی زبان سنسکرت کا ذکر کرتے ہیں اور اختصار کے ساتھ اس زبان کی تاریخ، عروج سے زوال تک بیان کرتے ہیں۔ پھر فارسی یعنی سنسکرت کی ایرانی بہن کا حال بیان کر کے پراکرت پر مسلمانوں کے گہرے اثرات بیان کرتے ہیں۔ فلسفۂ لسانیات کو بھی اُٹھاتے ہیں اور فارسی زبان کی داستان سُنا کر اُس کے اسماء کا تقابلی مطالعہ

بھی کرتے ہیں، اور اُردو کے ابتدائی نمونے دکھا کر اُردو زبان کی ابتدائی صورت کو بیان کرتے ہیں اور پھر شاہ جہاں کے عہد میں دہلی کے دارالحکومت ہونے پر اُردو کی پیدائش کو اس سے ملا دیتے ہیں۔

''رفتہ رفتہ شاہ جہاں کے زمانے میں کہ اقبال تیموری کا آفتاب عین اوج پر تھا شہر اور شہر پناہ تعمیر ہو کر نئی دلّی دارالخلافہ ہوئی۔ بادشاہ اور ارکانِ دولت زیادہ تر وہاں رہنے لگے۔ اہلِ سیف، اہلِ قلم، اہل حرفہ اور تجار وغیرہ ملک ملک اور شہر شہر کے آدمی ایک جگہ جمع ہوئے۔ ترکی میں اُردو بازار لشکر کو کہتے ہیں۔ اردوئے شاہی اور دربار میں ملے جلے الفاظ زیادہ بولتے تھے۔ وہاں کی بولی کا نام اُردو ہو گیا۔'' [۹۱]

پھر اس نظریے کو اگلے ہی جملے میں خود رد کر کے لکھتے ہیں:

''ورنہ جو نظم و نثر کی مثالیں بیان ہوئیں ان سے خیال کو وسعت دے کر کہہ سکتے ہو کہ جس وقت سے مسلمانوں کا قدم ہندوستان میں آیا ہو گا اسی وقت سے اُن کی زبان نے یہاں کی زبان پر اثر شروع کر دیا ہو گا۔'' [۹۲]

میر امن اور سرسید نے بھی یہی لکھا ہے جو آزادؔ نے لکھا ہے۔ آپ اس نظریے سے اتفاق کریں یا اختلاف لیکن آزاد کے اول محققِ لسانیات ہونے پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے لسانی موضوع کو اُٹھایا اور اس پر بحث کی ہے۔ پھر اسی باب میں وہ لفظ ''ریختہ'' پر بھی بحث کرتے ہیں اور اہم بات یہ لکھتے ہیں کہ:

''اسی زبان کو ریختہ بھی کہتے ہیں کیوں کہ مختلف زبانوں نے اسے ریختہ کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس میں عربی، فارسی ترکی وغیرہ کئی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں اور اب انگریزی بھی داخل ہوتی جاتی ہے اور ایک وقت ہوگا کہ عربی فارسی کی طرح انگریزی زبان قابض ہو جائے گی۔'' [۹۳]

اس بحث میں وہ اُردو پر فارسی اثرات کے تمام قواعدی پہلوؤں کی ایک قواعد لکھنے والے کی طرح تشریح کرتے ہیں۔ اُردو کے مزاج کی ''ملن ساری'' کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔ اُردو اور فارسی کے میل جول کے سلسلے میں محاورات، تشبیہات و تلمیحات کی درآمد کا ذکر کر کے ایسے الفاظ کی فہرست بھی دیتے ہیں اور قواعد کے راستے سے انشا پردازی پر آ کر بھاشا اور فارسی کی انشا پردازی کا فرق نمایاں کرتے ہیں۔ وہ بھاشا کی انشا پردازی کو قدرتی اور فارسی کی انشا پردازی کو بناوٹی بتا کر مثالوں سے اپنی بات واضح کرتے ہیں۔ ساتھ ہی انگریزی انشا کے عام اصول بھی بیان کرتے ہیں اور پھر دوسرے باب میں اُردو شاعری کی قدیم روایت کو مسترد کر کے جدید تحریک کا وہ نظریہ سامنے لاتے ہیں جو اُس لیکچر میں نظر آتا ہے جسے آزاد نے انجمنِ پنجاب کے جلسے (۱۸۷۴ء) میں پیش کیا تھا اور جسے بعد میں حالیؔ نے زیادہ واضح کر کے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں پیش کیا تھا اور جس سے اُردو شاعری میں ''انگریزی نشاۃ الثانیہ'' کے دور کا آغاز ہوا۔ اس اعتبار سے بھی آزاد اس دور کے

پہلے بانی ہیں۔ آزاد کا وہ لیکچر اس تحریک کا نقشِ اول ہے مگر نظم اردو کی تاریخ کے باب میں وہ اُلجھاؤ کا شکار ہیں اور جو بات شاعری کے تعلق سے وہ فلاسفۂ یونان سے منسوب کرتے ہیں، بے بنیاد اور غلط ہے: آزاد لکھتے ہیں:

> ''فلاسفۂ یونان کہتے ہیں شعر خیالی باتیں ہیں جن کو واقعیت اور اصلیت سے تعلق نہیں ۔قدرتی موجودات یا اس کے واقعات کو دیکھ کر جو خیالات شاعر کے دل میں پیدا ہوتے ہیں، وہ اپنے مطلب کے موقع پر موزوں کر دیتا ہے۔اس خیال کو سچ کی پابندی نہیں ہوتی۔'' [۹۴]

ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ وہ کون سے فلاسفۂ یونان ہیں جنھوں نے شعر کو خیالی باتیں اور واقعیت واصلیت سے بے تعلق بتایا ہے؟ افلاطون خود فطرتاً شاعر تھا اور وہ شاعری کے موجودات سے تعلق کو کہیں نہیں جھٹلاتا۔وہ موجودات ہی کو بے حقیقت سمجھتا ہے۔اس لئے شاعری بے حقیقت چیز پر مبنی ہو جائے مگر اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلطی ہے کہ شاعری محض خیالی باتیں ہیں۔اگر افلاطون کے جدید مفسرین کی تصانیف کو دیکھا جائے تو یہ معلوم ہوگا کہ جس چیز کو افلاطون نے فلسفہ کہا ہے۔وہی شاعری ہے۔بہر حال افلاطون کے شاگرد ارسطو نے جس کی شاعری پر تصنیف (بوطیقا) ہمیشہ کے لئے ایک اہم چیز ہے صاف اور واضح طور پر واقعیت اور اصلیت اور شاعری کے تعلق کو بیان کیا ہے۔فلاسفۂ یونان میں شاعری پر سب سے زیادہ مستند رائے اسی کی ہے۔[۹۵] افلاطون اور ارسطو نے جو کچھ کہا ہے اور جس کو تمام فلاسفہ نے دہرایا ہے آزاد کی اس تعریف سے بالکل متضاد ہے۔

اس کے بعد محمد حسین آزاد نظم ونثر کے فرق کو بیان کرتے ہیں،اور شاعری کی روایتی تعریف یعنی کلام کی موزونیت اور صنائع کے استعمال پر آکر شاعر کے جذبات اُبھرنے اور موزوں کلام میں تبدیل ہو جانے کا ذکر کرتے ہیں اور شاعر کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''شاعر وہی ہے جس کی طبیعت میں یہ صنعت خداداد ہو۔قدرتی شاعر اگرچہ ارادہ کر کے شعر کہنے کو خاص وقت میں بیٹھتا ہے مگر حقیقت میں اس کا دل اور خیالات ہر وقت کام میں لگے رہتے ہیں قدرت کے کارخانے میں جو چیز اس کے حواس میں محسوس ہوتی ہے اور اس سے کچھ اثر اس کی طبیعت اُٹھاتی ہے وہ ہر شخص کو نصیب نہیں۔۔[۹۶] یہاں شاعر کو قدرت کے کارخانے سے متاثر دکھا کر شعر کی اپنی تعریف کو آزاد خود ہی رد کر دیتے ہیں۔آبِ حیات کا یہ حصہ تضاد کا شکار ہے۔

اس کے بعد آبِ حیات میں ہماری نظر ادوار کی تقسیم پر پڑتی ہے۔قائم چاند پوری نے ''مخزن نکات'' میں ساری اُردو شاعری کو متقدمین، متوسطین اور متاخرین میں تقسیم کیا تھا۔یہ تقسیم جب سے لے کر اب تک کسی نہ کسی صورت میں اسی طرح چلی آتی ہے۔آزاد نے اسے پانچ ادوار میں تقسیم کیا ہے۔یہ ادوار مصنوعی اور بے معنی ہیں۔آزاد بقول احسن فاروقی ادوار کو ''سوشل حالات'' اور شاعری پر اُن کے اثرات کے تعلق سے ادوار نہیں بناتے جو اصل میں وہ بنیاد ہے جس پر کسی زبان کی شاعری کے ادوار قائم کیے جاسکتے ہیں۔اگر غور

سے دیکھا جائے تو یہاں ایک دور کی بنیادی خصوصیات وہی ہیں جو دوسرے دور کی ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وقت گزرنے کے باوجود سماجی نظام میں کوئی ایسی تبدیلی نہیں آتی جس سے شاعری متاثر ہوکر کوئی نئی صورت اختیار کرے۔ یہ تبدیلی انگریزی دور کے ساتھ ہندوستانی سماج میں آتی ہے اور فی الواقع شاعری کا رنگ روپ ،طرز احساس اور اصناف سخن تک بدل جاتی ہیں۔ مثلاً ایک دور میں شاعری اگر کمال کو پہنچ جاتی ہے اور اس سے پہلے دور میں نہیں پہنچتی تو اس بنیاد پر وہ دور پہلے دور سے مختلف نہیں ہو جاتا۔ ولی دکنی سے لے کر غالب تک سارا دور ''تسلسل'' کے اعتبار سے ایک ہے۔ اس میں سیاسی، مذہبی، اقتصادی، سماجی، ادبی کسی لحاظ سے کوئی ایسی تبدیلی واقع نہیں ہوئی کہ پرانا دور ختم ہو کر اس کی جگہ نیا دور لے لے۔ ادب کی روایت، اس کا ادراک، اس کا طرز ادا، اس کی اقدار، مضامین کی نوعیت اور اصناف ادب کسی میں بھی کوئی فرق نہیں آتا۔[۹۷] آزاد نے ڈیڑھ سو سال کے ایک دور کو بے وجہ پانچ ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ یہ سارا دور فارسی روایت کے چلن، عروج وزوال کا دور ہے اور ایک ہی ہے۔ اس بات کے علاوہ آزاد نے تاریخی اعتبار سے، جو فاش غلطی کی ہے اور اُستاد کو بعد کے دور میں اور شاگرد کو اُن سے پہلے کے دور میں جگہ دے دی ہے۔ تو وہ بھی اس وجہ سے ہے کہ پہلے اور دوسرے دور میں کوئی فرق نہیں ہے۔

آب حیات میں کئی شاعر ایسے آئے ہیں جن کا بیان مختصر ہے۔ اور یہ وہ شاعر ہیں جن کا تاریخ میں ہونا یا نہ ہونا برابر ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ آزاد کو تاریخی تحقیق سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ اور اسی لئے آب حیات صحیح تاریخ ادب ہونے کے بجائے فکشن کا دلچسپ فسانہ بن گئی ہے۔ آزاد سُنی سُنائی بے بنیاد اور من گھڑت باتوں کو جمع کر کے اپنی قوت تخیل سے ان میں داستان گو کی طرح جان ڈال دیتے ہیں۔ آزاد اکثر شاعروں کے کلام پر تنقید کرتے ہیں اور ان کا مقام متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن یہاں پس منظر میں کوئی واضح تنقیدی اصول نظر نہیں آتا اور اگر کوئی ہے بھی تو وہی ہے جو تذکرہ نگاروں کے سامنے تھا یعنی زبان وبیان، قواعد، ضائع بدائع، بھاشا اور فارسی کی آمیزش اور مختلف اصناف سخن میں مشق اور اُن کے مختلف انداز۔ یہ علم بیان کی وہ روایت تھی جو صدیوں سے چلی آ رہی تھی۔ آزاد اس سے اوپر اُٹھنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان کا وہی حشر ہوتا ہے جیسا شعر کی تعریف کے تعلق سے ہم پہلے لکھ آئے ہیں۔

فارسی روایت کے اس طویل دور میں فارسی شعراء کے تتبع کی اہمیت سب سے زیادہ تھی اور یہی انفرادیت تھی کہ کون سا اُردو شاعر کسی فارسی شاعر کا کامیابی سے تتبع کرتا ہے۔ غزل میں حافظ وسعدی، صائب ونظیری، مثنوی میں فردوسی ورومی، نظامی اور جامی، قصیدہ میں انوری وخاقانی، قاآنی وعرفی وغیرہ کو سامنے رکھ کر ان کی بحروں اور طرز ادا کا تتبع کیا جاتا تھا۔ اس میں کامیابی کا معیار طبیعت کی مناسبت سے لگایا جاتا تھا۔ مختلف شعرا کی انفرادیت کا احساس ضرور تھا مگر اس کو واضح کرنے کے لئے ایسے فقرے استعمال ہوتے تھے جیسے میر کا کلام آہ ہے۔ سودا کا واہ ہے۔ یا انیس کا کلام فصاحت ہے اور دبیر کا بلاغت۔ اسی طرح مخصوص الفاظ اور

مرکبات مثلاً رنگینی ،لطافت،لطف، بلند پروازی، مضمون آفرینی ،نازک خیالی ،خیال بندی، معاملہ بندی، ایہام گوئی، شُستگی و برجستگی، سلاست وروانی، سہل ممتنع، زورِ طبع ، عاشقانہ رنگ ،لفظوں کا دروبست، بندش کی چستی، ترکیب کی درستی، نمکینی وشیرینی، سرقہ وتوارد، تصرف، آہنگ و لے، کثرتِ مشق، نشتریت، آمد و آورد وغیرہ سے تنقیدی عمل واضح کیا جاتا تھا اور ان الفاظ ومرکبات کی مدد ہی سے کسی شاعر کے کلام پر اپنی رائے کا اظہار کیا جاتا تھا۔ان اصطلاحات کے معنی ومفہوم سے شاعر وسامع پوری طرح سے واقف تھے۔آزاد نے بھی اسی روایتی شعور کے ساتھ شعرا کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔اور ساتھ ہی دوسروں کی آراء کو اپنی رائے سے ملا کر ایک جان کر دیا ہے۔آزاد کا تنقیدی عمل ،شبلی نعمانی کے موازنہ انیس ودبیر کی طرح علم بیان ہی کردائرے میں رہتا ہے۔

''آبِ حیات'' میں ایک بات یہ بھی کھٹکتی ہے کہ وہ مدح وذم میں 'غیرادبی تعصب' سے اکثر کام لیتے ہیں۔ذوقؔ کے سر پرشاعری کا تاج رکھنے یک لئے اُنھیں سب شاعروں سے آگے کھڑا کرتے ہیں۔غالب کو ان کی مشکل پسندی اور نازک خیالی کے باعث ذوق سے کم دکھایا ہے اور لکھا ہے کہ مرزا غالب کے ''اکثر شعر ایسے اعلیٰ درجہ رفعت پر واقع ہوئے ہیں کہ ہمارے نارسا ذہن وہاں تک نہیں پہنچ سکتے۔'' [۹۸] مومن خان مومنؔ سے وہ ناخوش تھے اور دوسرے ایڈیشن میں جب انھیں شامل بھی کیا تو بے دلی کا اثر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔مرزا مظہر جانجاں کے حالات کو توڑ مروڑ کر بیان کیا ہے۔اسی طرح ہجوگو میر ضاحک کو آبِ حیات میں شامل کرنے کی کوئی وجہ سامنے نہیں آتی۔محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ ''ہمارے نزدیک یہ افراط وتفریط کی مثال ہے جس میں مولانا کے ادبی ذوق پر سادات پرستی کا جذبہ غالب آ گیا۔مولانا مشاہیر شعرائے اُردو کی سوانح عمری لکھنے بیٹھے ہیں یا خانوادۂ سیادت کا نسب نامہ تحریر کرنے۔[۹۹] تنقیدی نقطۂ نظر سے ''آبِ حیات'' اُردو فارسی تذکروں کی سطح سے بلند نہیں اُٹھتی۔اس کا سب سے دلچسپ وپُر اثر حصہ سوانح نگاری ہے جو دراصل آبِ حیات لکھنے کا مقصد بھی تھا۔''جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ اُن کی (شاعروں) کی زندگی کی بولتی چالتی، پھرتی چلتی تصویریں سامنے آن کھڑی ہوں اور انھیں حیات جاوداں حاصل ہو۔[۱۰۰]

سوانح نگاری لکھنے میں آزاد کی تخلیقی قوت اور فسانہ نویسی کی صلاحیت بے دار ہو جاتی ہے اور اُسے اظہار کا راستہ کھلا نظر آنے لگتا ہے۔آبِ حیات کی اصل زندگی اور اس کا دوام اسی تخلیقی قوت میں ہے۔ڈاکٹر احسن فاروقی بھی یہی رائے رکھتے ہیں کہ ''آبِ حیات کی سب سے بڑی کامیابی سوانح نگاری میں ہے۔جب تک اُردو کے شاعروں کی شخصیت میں دلچسپی رہے گی۔آبِ حیات گہری دلچسپی کے ساتھ پڑھی جاتی رہے گی[۱۰۱] آزاد شعرا کی سوانح میں کردار کی سی جیتی جاگتی تصویر اُجاگر کردیتے ہیں۔اس طرح آبِ حیات کے یہ خاص خاص حصے مختصر سوانح نگاری کی خوب صورت مثالیں ہیں۔اسی سے اس کتاب میں زندگی پیدا ہوتی

ہے۔اور یہ تصویریں قاری کے ذہن پر نقش ہو جاتی ہیں۔ان تصویروں سے شعراء کا ماحول، ان کے زمانے کے سماجی و تہذیبی حالات، ان کے اخلاق و عادات، ان کی رقابتیں اور چشمکیں، اُن کے معرکوں کی دل کش و زندہ تصویریں نظروں کے سامنے آجاتی ہیں۔ان میں سب سے زیادہ دلچسپ تصویریں وہ ہیں جو حاتم، سودا، میر، انشاء، مصحفی، ناسخ، آتش، شاہ نصیر، ذوق، آغا خان عیش، ہُد ہُد اوج وغیرہ کے ذیل میں آتی ہیں۔یہ سب واقعات و حالات دلچسپ افسانے کی صورت میں اُبھرتے ہیں اور ہمیشہ یاد رہتے ہیں۔انشاء کی سوانح حد درجہ پُر اثر ہے۔اس سے مختلف شعرا کی انفرادیت بھی نمایاں ہوگئی ہے شاہ حاتم کی درویشی، مظہر کی حُسن پرستی، میر کی نازک مزاجی، سودا کی شگفتہ جبینی، درد کا فقر و توکل، انشا کی رنگا رنگی، مصحفی کی مسکینی اور امروہہ پن، ناسخ کی شہ زوری، آتش کا بانکپن، ذوق کی اُستادی، غالب کی اعلیٰ ہمتی وغیرہ سامنے آجاتی ہیں اور پڑھنے والا انھیں قبول کر لیتا ہے۔غالب کے سلسلے میں انھوں نے بہت سے لطیفے درج کیے ہیں جو ان کے عقائد و بذلہ سنجی پر روشنی ڈالتے ہیں۔ادبی انفرادیت کو واضح کرنے کا نہ آزاد کو شعور ہے اور نہ وہ تنقید کے جدید دائرے میں داخل ہوتے ہیں لیکن نفسیاتی انفرادیت کو نمایاں کرنے میں وہ بہت کامیاب ہیں۔عالم جنون میں انشاء اللہ خان انشا کا مشاعرے میں شریک ہونا یا میر کا ایک مشاعرے میں غزل پڑھنا۔یہ سب قیاسی و فرضی ہونے کے باوجود واقعہ نگاری کو ڈرامہ نگاری کی حد تک لے آتے ہیں۔سوانح نگاری کی سطح پر وہ ایسے صاحبِ تخیل ہیں کہ ان کی یہ تصنیف دوام کے دائرے میں آجاتی ہے۔تخیل کی یہی چھوٹ ان کی رنگین بیانی میں بھی کارفرما ہے۔اُن کا طرزِ ادا تنقیدی نہیں ہے بلکہ یہ بیانیہ شاعری کا سا طرز ضرور ہے جس پر ہم آئندہ صفحات میں بحث کریں گے۔یہاں اتنا کہنا ضروری ہے کہ اس نثر کی وجہ ہی سے ہم آج بھی آبِ حیات کو 'آزاد' کی تحقیقی غلطیوں اور کذب پر، ان کی رائے اور خیالات پر ہنستے ہوئے، دلچسپی سے پڑھتے چلے جاتے ہیں، زبان و بیان کی یہی دل کشی و لطف ہمیں اپنے جادو میں لے لیتی ہے۔یہی نثر آزاد کی اصل جیت ہے۔''نیرنگِ خیال'' بھی اسی رنگِ بیان کا ایک اور شاہ کار ہے۔

(۲) نیرنگِ خیال:

''نیرنگِ خیال'' متفرق تمثیلی مضامین کا مجموعہ ہے جنھیں انگریزی سے اخذ و ترجمہ کرکے آزاد نے اپنے منفرد طرزِ ادا میں اُردو زبان کا روپ دیا ہے۔یہ مضامین مختلف اوقات میں لکھے گئے اور ان میں سے کئی انجمن مفید عام قصور کے شماروں میں بھی شائع ہوئے۔۱۸۸۰ء میں پہلی بار یہ مضامین ''نیرنگِ خیال حصہ اوّل'' کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوئے اور تعلیمی سال ۱۸۸۳ء سے ''آبِ حیات'' کے ساتھ ''نیرنگِ خیال'' بھی پنجاب یونی ورسٹی کے نصاب میں شامل کر لی گئی۔آزاد نے ان دونوں کتابوں کو اسی سال دوبارہ

شائع کیا۔ نیرنگ خیال حصہ دوم آزاد کی وفات کے بعد ۱۹۲۳ء میں پہلی بار شائع ہوئی [۱۰۲] حصہ اول میں "بیانِ مافی الضمیر" دیباچے اور اُردو انگریزی انشاء پردازی پر کچھ خیالات کے علاوہ آٹھ مضامین اور حصہ دوم میں پانچ مضامین شامل ہیں۔ کم وبیش یہ سب مضامین مختلف نامور انگریزی مصنفین کے انگریزی مضامین کا آزاد اُردو ترجمہ ہیں جنھیں ڈاکٹر محمد صادق نے تحقیق کے بعد تلاش کیا ہے اور اپنی کتاب میں تقابلی مطالعہ سے واضح کیا ہے کہ "آزاد کے تمام مضامین کو ترجمہ کہنا ہی درست ہوگا۔ عام طور پر آزاد اصل متن سے تجاوز نہیں کرتے اور اُس کا بامحاورہ یا آزاد ترجمہ کردیتے ہیں۔ کہیں کہیں تصرفات اور اضافے بھی ملتے ہیں لیکن ان کی نوعیت محض تشریحی یا توضیحی ہے یا پھر زیبِ داستاں کے لئے برمحل تفاصیل کا اضافہ کردیا ہے۔ صرف ایک مضمون یعنی شہرتِ عام اور بقائے دوام کا دربار اصل مضمون سے صرف اس حد تک مختلف ہے کہ آزاد نے تمہیدی اور آخری اجزا کو برقرار رکھتے ہوئے انگریزی مضمون کے مغربی مشاہیر کی جگہ مشرق کے نامور اشخاص کی مثالیں دی ہیں۔ [۱۰۳] ذیل میں ہم آزاد کے مآخذ کی نشان دہی کے لئے ڈاکٹر محمد صادق کی مرتب کردہ فہرست درج کرتے ہیں [۱۰۴]

۱۔ آغازِ آفرینش میں باغ عالم کا کیا رنگ تھا اور رفتہ رفتہ کیا ہوگیا۔ از جون سن

1-An allegorical History of Rest and Labour

۲۔ سچ اور جھوٹ کا رزم نامہ از جون سن

2-Truth, falsehood and fiction, an Allegory by Johnson

۳۔ گلشنِ اُمید کی بہار۔ از جون سن

3-The Garden of Hope, a Dream by Johnson

۴۔ سیرِ زندگی۔ از جون سن

4-The Voyage of Life by Johnson

۵۔ علوم کی بدنصیبی۔ از جون سن

5-The Conduct of Patronage by Johnson

۶۔ نکتہ چینی۔ از جون سن

6-An Allegory on Criticism by Johnson

۷۔ علمیت اور ذکاوت کے مقابلے۔ از جون سن

7-An Allegory of Wit and Learning by Johnson

۸۔ جنت الحمقا۔ از پارنیل

8-Paradise of Fools by Parnell

۹۔انسان کسی حالت میں خوش نہیں رہتا۔از ایڈیسن

9-The Endeavour of Mankind to get rid of their Burdens, a Dream by Addison

۱۰۔خوش طبعی۔از ایڈیسن

10-False, Wit and Humour by Addison

۱۱۔مرقع خوش بیانی از ایڈیسن

11-Allegory of Several Schemes of Wit by Addison

۱۲۔سیرِ عدم۔از ایڈیسن

12-The Spectator No. 501, by Addison

۱۳شہرتِ عام اور بقائے دوام کا دربار۔از ایڈیسن

13-Vision of the Tables of Fame by Addison

ان مضامین میں سات ڈاکٹر جونسن کے، ایک پارنیل کا اور پانچ ایڈیسن کے ہیں۔تقابلی مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہوجاتی ہے کہ یہ مضامین فی الواقع ترجمہ یا آزاد ترجمہ ہیں اور ڈاکٹر محمد صادق کی تلاش وتحقیق سے اخذ کی ہوئی محولہ بالا رائے کی بھی تصدیق ہوجاتی ہے۔انگریزی سے محمد حسین آزاد کے اُردو ترجمے کے تعلق سے دو باتیں کہی جاسکتی ہیں۔ایک یہ کہ کسی انگریزی داں نے ان مضامین کا لفظی ترجمہ کر کے آزاد کو دیا ہو اور آزاد نے ان تراجم کو سامنے رکھ کر اپنے انداز سے اپنے اسلوب میں ڈھال دیا ہو۔دوسری بات یہ کہی جاسکتی ہے کہ آزاد اتنی انگریزی ضرور جانتے تھے کہ کتاب پڑھ کر اُسے سمجھ لیتے ہوں۔ان دونوں باتوں میں دوسری بات زیادہ قرین قیاس ہے جس کی تصدیق شاگردِ آزاد مولوی خلیل الرحمٰن [۱۰۵] کے اس بیان سے بھی ہوتی ہے کہ ''آزاد انگریزی تو سمجھ سکتے تھے لیکن جہاں تک مجھے یاد ہے انھیں اس پر زیادہ عبور نہ تھا۔[۱۰۶] ''نیرنگِ خیال'' کے دیباچے میں خود آزاد نے لکھا ہے کہ ''میں نے انگریزی انشا پردازی کے خیالات سے اکثر چراغ شوق روشن کیا ہے[۱۰۷] ڈاکٹر محمد صادق کی رائے بھی یہی ہے کہ اکثر خود آموز لوگوں کی طرح آزاد مرحوم انگریزی زبان اچھی طرح سمجھ سکتے تھے اگرچہ اسے بول یا لکھ نہیں سکتے تھے۔[۱۰۸] ڈاکٹر اسلم فرخی نے لکھا ہے کہ ''واقعہ یہ ہے کہ آزاد انگریزی سے واقف ضرور تھے۔ان کی تحریر کردہ ایک انگریزی درخواست راقم الحروف نے بہ چشمِ خود دیکھی ہے۔[۱۰۹]

> ''نیرنگِ خیال'' آزاد کا ایک اور شاہ کار کہنا چاہیے، اور وہ اس لئے کہ یہاں ترجمہ ہونے کے باوجود ان کی قوتِ تخیل، مواد اور طرز ادا ایک جان ہوکر کمال پر نظر آتے ہیں۔دیباچہ میں آزاد بتاتے ہیں کہ ''انگریزی انشا پرداز نیرنگ خیال جیسی تحریروں کو ''ایس ے'' (ESSAY) کہتے ہیں اور ان میں انواع واقسام کی غرضیں ملحوظ رکھتے ہیں۔ان میں

بہت سے مضامین ایسے ہیں جن کی روشنی ابھی ہمارے دل ودماغ تک نہیں پہنچی۔ بعض مضامین وہ ہیں جن میں انسان کے قوائے عقلی یا حواس یا اخلاق کو لیا ہے۔ انھیں انسان یا فرشتہ یا دیو یا پری کہا ہے اور ان کے معاملات اور ترقی وتنزل کو سرگزشت کے طور پر بیان کیا ہے۔ ان میں شگفتگی طبع کے علاوہ یہ غرض رکھی ہے کہ پڑھنے والے کو کسی صفتِ پسندیدہ پر رغبت اور کسی خلقِ بد سے نفرت ہو یا کسی حصولِ مطلب کے رستے میں جو نشیب وفراز آتے ہیں، ان سے واقف ہو۔ اگرچہ اس طرزِ بیان کا وہ طور نہیں جو ہم اُردو فارسی میں پڑھتے ہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ اگر کوئی فصیح اُردو زبان پر قادر ہو تو انھیں پڑھے اور ان کے رنگ سے اپنے کلام کے چہرۂ حال کو اپنے خدوخال سے آراستہ کرے کہ خاص وعام کی نظر میں کھب جائے۔" [۱۱۰] اور پھر اُردو زبان میں ایسے مضامین نہ ہونے کی وجہ بتاتے ہوئے لکھتے ہیں: "مشکل تر یہ ہے کہ انگریزی میں یونان اور روما کے مضامین کے ساتھ وہاں کے مذہب اور رسوم قدیم کی باتیں اب تک انشاپردازی کا جزو ہیں۔ رومی و یونانی ستارہ ہائے فلکی اور اکثر قوائے روحانی کو دیوتا مانتے تھے۔ چناں چہ انگریزی میں بڑے انشاء پرداز وہی کہلاتے ہیں جن کی چشم سخن ہر بات میں ان کے قصوں پر اشارے کرتی جائے مگر اُردو کے باغ نے فارسی وعربی کے چشموں سے پانی پیا ہے۔ وہاں دیوی دیو کا گزر نہیں اور یہ سخت دُشواری ہے کیوں کہ اگر لکھنے میں کچھ تصرف کریں تو ترجمہ نہ رہا اور اصل کی رعایت کی تو کتاب معمائے دقیق ہوگئی نہ کہ رفیق تفریح۔" [۱۱۱]

اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ آزاد انگریزی زبان کی صنفِ تمثیل (ALLEGORY) کا تصور دینا چاہتے ہیں مگر اس سلسلے میں خود اُن کا ذہن ابہام کا شکار ہے اور وہ بیک وقت چار چیزوں یعنی استعارہ، تلمیح، تمثیل اور اسطور (دیومالا) کو گڈمڈ کر رہے ہیں۔ ان چاروں میں تعلق ضرور ہے مگر سب کی نوعیت الگ ہے۔ قوائے روحانی یا حواس یا اخلاق کو انسان، فرشتہ، دیو اور پری بنانا "استعارہ" ہوا۔ ان قصوں پر اشارہ کرنا "تلمیح" ہوئی۔ قوائے روحانی کو دیوتا ماننا اسطور (MYTH) ہوا۔ تمثیل ان سب سے ان معنی میں الگ ہو جاتی ہے کہ وہ کسی اخلاقی قدر یا کئی اخلاقی قدروں کی تجسیم کر کے ان کے مفصل قصے بیان کرتی ہے جو اس تجسیم کو عمل (Action) کی صورت میں پیش کرتے ہیں اور جن کے ذریعے پڑھنے والوں کو اخلاق کا سبق دیا جاتا ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے یورپ میں عیسائیت کے زیرِ اثر کم وبیش تمام قصہ گوئی تمثیل ہوگئی تھی اور ان میں سب سے زیادہ مقبول کتاب ROMAN DELA ROSE تھی۔ انگریزی زبان میں اسپنسر کی فیری کوئن (FAIRY QUEEN) مطبوعہ ۱۵۸۹ء۔۱۵۹۶ء نظم میں اور بنین کی پِل گرمس پروگریس (PILGRIMS PROGRESS) نثر میں تمثیل کی بہترین مثالیں ہیں۔ محمد حسین آزاد ان سے واقف نہیں ہیں وہ تمثیل کو

''ایس سے'' (ESSAY) تک محدود کر دیتے ہیں حتیٰ کہ اپنے ہم عصر ڈپٹی نذیر احمد کی ''توبتہ النصوح'' ابن الوقت یا مراۃ العروس بھی ان کے ذہن میں نہیں آتیں۔ ملا وجہی کی ''سب رس'' بھی تمثیل ہے جیسا کہ خود ملا وجہی نے بھی کہا ہے کہ ناموس بولیا کہ اس تازے آبِ حیات کا قصہ ایک تاویل دھرتا ہے۔ ایک تمثیل دھرتا ہے۔[۱۱۲] سب رس محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری کی تصنیف دستورِ عشاق (۸۴۰ھ/۱۴۳۶ء) کے نثری خلاصے ''قصہ حسن ودل'' سے ماخوذ ہے۔[۱۱۳] فارسی و ترکی میں تمثیل نگاری کی یہ روایت پندرہویں صدی عیسوی سے ملتی ہے۔ اور اُردو میں ''سب رس'' عبداللہ قطب شاہ (۱۰۳۵ھ۔۱۰۸۳ھ/۱۶۲۵ء۔۱۶۷۲ء) کے زمانہء حکومت میں سترہویں صدی عیسوی کے وسط میں لکھی گئی تھی۔ آزاد اس روایت سے بھی واقف نہیں ہیں۔ ''نیرنگِ خیال'' پر آزاد کا یہ دیباچہ تنقیدی نقطۂ نظر سے بھی مبہم ہے۔

جیسا کہ معلوم ہوا ''نیرنگِ خیال'' کے یہ مضامین آزاد کی تخئیل کا نتیجہ نہیں ہیں بلکہ جون سن، ایڈیسن اور پارنیل کے ان مضامین کے آزاد و پابند ترجمہ ہیں جو تمثیل کی صورت میں لکھے گئے تھے۔ ترجمے کے باوجود آزاد نے اپنے مخصوص و منفرد طرزِ ادا کو سلیقے سے باقی رکھا ہے اور یہی ان کا کمال ہے۔ ان تمام مضامین میں شہرتِ عام اور بقائے دوام کا دربار کو (حالاں کہ یہ بھی ایڈیسن کے مضمون پر مبنی ہے اور اس کے ابتدائی حصے تو ترجمہ ہیں) بدل کر ایسا طبع زاد بنا دیا ہے کہ اسے آزاد کی تخلیق اور اُن کی تمثیل نگاری کا شاہ کار کہنا چاہیے۔ اس میں جو ہستیاں پیش کی گئی ہیں وہ سب تاریخی ہیں اور زیادہ تر ہندوستان، اُردو ادب کی تاریخ اور ہمارے ماحول اور روایت سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان میں فارسی و یونانی تاریخ کی وہ ہستیاں بھی شامل کر لی گئی ہیں۔ جو ہمارے عام قصص اور روایت کا حصہ بن گئی ہیں، جیسے ایران کے حافظ، سعدی فردوسی اور نادر شاہ، یونان کے سکندر افلاطون اور ارسطو وغیرہ۔ ان تصویروں کی صورت کشی و کردار نگاری میں آزاد کی اپنی نظر اور ذاتی رائے کو بڑا دخل ہے۔ آزاد نے تصویروں کا ایک ایسا نادر البم کھول دیا ہے۔ جن میں ان کی وہی قوتِ مرقع نگاری جو آبِ حیات کو دوام بخشتی ہے زیادہ ارتکاز اور فن کے ساتھ مل کر اس مضمون کو دوام بخشتی ہے۔

شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار'' میں ایک خواب کے تمثیلی عالم کے بیان کے بعد وہ حقیقی تصویریں سامنے آنے لگتی ہیں جو واقعیت نگاری کے باعث، دوام بخشتی ہیں۔ سب سے پہلے راجوں کے راجہ مہاراجہ رام چندر جی اور والمک کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔ اس کے بعد مہاراجہ راجہ بکرماجیت سنگھاسن بتیسی پر جلوہ دکھاتے ہیں۔ راجہ بھوج کے آنے پر کچھ قیل وقال ہوتا ہے لیکن ان کے دور میں سنگھاسن بتیسی کی تصنیف پر کالی داس ان کے سر پر تاج رکھتے ہیں۔ دوسری طرف سے رستم اور فردوسی آتے ہیں اور ایک دوسرے کو دعا دیتے ہیں۔ سکندر اور دارا بھی آ کر ساتھ ہو جاتے ہیں اور سکندر نظامی گنجوی کو بلا کر اُن کے سر پر پانچ لڑی کا سہرا باندھتا ہے۔ سکندر کے اُستاد ارسطو اور اُس کے اُستاد افلاطون اور اس کے اُستاد سقراط منظر میں نئی روح پھونکتے ہیں۔ اسی طرح ہارون الرشید اور مامون الرشید آتے ہیں اور بقائے دوام سے ہم کنار ہوتے ہیں۔ محمود غزنوی

اور ایاز کی آمد سارے منظر کو دل کش بنا دیتی ہے۔ انوری وخاقانی اور ظہیر فاریابی کے مرقع دل فریب ہیں۔ چنگیز خاں کی آمد پر اعتراض ہوتا ہے مگر طورۂ چنگیز خاں کی بدولت اُسے بھی داخلہ مل جاتا ہے۔ اسی طرح ہلاکو خاں کو محقق طوسی اور بوعلی سینا کی بنا پر داخلہ ملتا ہے۔ امیر تیمور لنگڑاتے ہوئے سامنے آتے ہیں اور کرسی پر بیٹھ کر ابنِ عرب شاہ کو طلب کرتے ہیں۔ حافظ شیرازی اور شیخ سعدی کے نقوش بڑی دل کشی کے ساتھ اُبھرتے ہیں۔ اس کے بعد شاہانِ مغلیہ کی تصویریں سامنے آتی ہیں جن میں شہنشاہ اکبر کے نقوش آزاد کی اُس سے گہری عقیدت کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ جہانگیر کا مرقع نور جہاں کے ساتھ دل کش ودل فریب ہے۔ شاہ جہاں اپنی پوری شان وشوکت اور جاہ وجلال سے سامنے آتا ہے اور دربار میں جگہ پاتا ہے۔ اورنگ زیب عالم گیر کے سلسلے میں آزاد کی ناپسندیدگی کا اظہار نعمت خان عالی کے اس طنزیہ فقرہ سے ہوتا ہے کہ ارے ارکین دربار! ہمارے ظلِ سبحانی نے اس کم بخت سلطنت کے لئے بھائی سے لے کر باپ تک کا لحاظ نہ کیا۔ اس پر بھی تمہارے اعتراض اس دربار میں اُسے جگہ نہ دیں گے۔ اس لطیفے پر ان دونوں کو بھی ہنس کر قبول کر لیا جاتا ہے۔ اسی کے ساتھ شیواجی آتے ہیں اور صاحبِ ہمت ہونے کا دعویٰ کر کے کرسی کھینچ کر خود بیٹھ جاتے ہیں۔ محمد شاہ رنگیلا گانے بجانے والوں کے ساتھ آتا ہے۔ اس کے ساتھ تلوار کھینچے ہوئے نادر شاہ آتا ہے۔ محمد شاہ طائفہ کے ساتھ نکالے جاتے ہیں، اور نادر شاہ کو چنگیز خاں کے پاس جگہ ملتی ہے۔ آخر میں ہندوستانی شعر آتے ہیں جن میں سے چند منتخب کر لئے جاتے ہیں۔ ان سب کی تصویریں مختصر مگر کمال کی پُر تاثیر ہیں ان سب کے بیان میں آزاد کا قلم جادو جگاتا ہے اور پھر آخر میں آزاد مضمون کو ڈرامائی انداز میں اس طرح ختم کرتے ہیں۔

> ''اب میں نے دیکھا کہ فقط ایک کُرسی خالی ہے اور بس۔ اتنے میں آواز آئی کہ آزاد کو بلاؤ۔ ساتھ ہی آواز آئی کہ شاید وہ اس جرگے میں بیٹھنا قبول نہ کرے مگر پھر وہیں کوئی بولا کہ اسے جن لوگوں میں بٹھادو گے بیٹھ جائے گا۔ اتنے میں آنکھ کھل گئی۔ میں اس جھگڑے کو بھی بھول گیا اور خدا کا شکر کیا کہ بلا سے دربار میں کرسی ملی یا نہ ملی، مُردوں سے زندوں میں تو آیا۔''

سو سال کا عرصہ گزرا آزاد اردو ادب کے عناصر خمسہ کی اسی کُرسی پر شان کے ساتھ براجمان ہیں۔

''نیرنگِ خیال'' کا سب مواد کم وبیش ماخوذ یا ترجمہ ہے۔ صرف یہ ایک مضمون ہے جسے آزاد نے اس تمثیلی انداز پر خود اُٹھایا ہے۔ اس کے سب مضامین الگ الگ ایسی تاثیر رکھتے ہیں کہ اگر ہم اُنھیں جیسا کہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے کہا ہے، اُردو میں مختصر افسانہ نگاری کا نقشِ اول کہیں تو غلط نہ ہوگا۔ پھر جونسن اور ایڈیسن کے وہ مضامین جن کا آزاد نے ترجمہ کیا ہے، خود انگریزی ادب میں مختصر افسانے کے پیش رو سمجھے جاتے ہیں۔ ان مضامین کو اگر افسانے کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ان میں نہ صرف اتحادِ تاثر ملتا ہے۔ بلکہ قصہ

کا دل کش تسلسل بھی نمایاں ہے سیر زندگی تو ویسا ہی اشاراتی افسانہ ہے جیسا کہ آج کل کے کچھ افسانہ نگار لکھتے ہیں۔ ایک اہم بات جو افسانہ کے تعلق سے ان مضامین میں ملتی ہے وہ قوتِ بیان اور آزاد کا ڈرامائی انداز ہے جس سے وہ تصویروں میں رنگ بھر کر جان ڈال دیتے ہیں۔ آزاد کے اندازِ بیان کی تخلیقی قوت اتنی پُر اثر ہے کہ یہ مضامین بھی ہمارے جدید افسانہ نگاروں کے لئے ایک نمونہ بن جاتے ہیں۔ یہاں افراد کے جو نقشے جمائے گئے ہیں انھیں جامعیت واختصار کے ساتھ ایسے اُبھارا ہے کہ خود یہ عمل مختصر افسانے کے لئے موزوں ہو جاتا ہے۔ اس لئے نیرنگِ خیال کے مضامین کو مضمون نگاری کی ابتدا کہنے کے بجائے کیوں کہ اس اولیت کا سہرا سرسید کے سر ہے۔ اگر مختصر افسانے کی ابتدا کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔ ان مضامین کی اصل قدر و قیمت شاعرانہ اندازِ نثر میں پوشیدہ ہے جس پر ہم آئندہ صفحات میں بحث کریں گے۔ آبِ حیات کی طرح نیرنگِ خیال بھی اسی لئے اُردو نثر کے شاہ کاروں میں شمار کی جاتی ہے۔ آزاد کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ترجمے کو بھی، توضیحی وتشریحی جملوں کی مدد سے اپنے مخصوص ومنفرد اسلوب میں ڈھال لیا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہ مضامین ترجمہ نہیں بلکہ اصل ہیں۔ یہ کام کسی اور سے اس طور اور اس سطح پن نہ ہوسکا۔ اس بات کو سمجھنے کے لئے ذیل کی انگریزی عبارت کو پڑھ کر اُردو ترجمے کو دیکھیے تو محسوس ہوگا کہ ترجمہ نہ صرف خیال کا پوری طرح احاطہ کر رہا ہے بلکہ ایک آدھ لفظ کے اضافے سے یہ ترجمہ پوری طرح اُردو ادب کے رنگ ومزاج میں ڈھل گیا ہے۔ یہاں اُردو کے طرزِ ادا نے انگریزی طرز اور خیال دونوں کو جذب کر کے اُسے اپنی صورت دے دی ہے۔ یہاں ایک غیر زبان کا کلچر اُردو کلچر میں اس طرح سمو دیا گیا ہے کہ اس کی دوسری مثال مشکل سے ملے گی۔ اس بات کی وضاحت کے لئے پہلے اصل انگریزی متن کی یہ عبارت پڑھیے: [۱۱۴]

"It is reported of the persians by an ancient writer that the sum of their education consisted in teaching youth to ride,to shoot with the bow, and to speak Truth. The bow and the horse were easily mastered, but it would have been happy if we had been informed by what arts veracity was cultivated, and by what preserua times preservatives a persian mind was secured against the temptations to falsehood"

اب اس انگریزی عبارت کے اُردو ترجمہ کو دیکھئے کہ ترجمہ متن سے قریب تر اور اصل کے عین مطابق ہے مگر اس میں خود آزاد کا اپنا منفرد اسلوب بیان کس خوب صورتی کے ساتھ سامنے آیا ہے۔

''عہد قدیم کے مورخ لکھتے ہیں کہ اگلے زمانے میں فارس کے شرفا اپنے بچوں کے لئے تین باتوں کی تعلیم میں بڑی کوشش کرتے تھے: شہسواری، تیر اندازی اور راست بازی شہسواری اور تیر اندازی تو بے شک سہل آ جاتی ہوگی مگر کیا اچھی بات ہوتی اگر ہمیں معلوم

ہو جاتا کہ راست بازی کن کن طریقوں سے سکھاتے تھے اور وہ کون سی سپر تھی کہ جب دروغ دیوزاد آ کر ان کے دلوں پر شیشۂ جادو مارتا تھا تو یہ اس کی چوٹ سے اس کی اوٹ میں بچ جاتے تھے۔"[۱۱۵]

دیکھئے آزاد نے کس طرح اُردو ترجمے کو اُردو نثر کی روایت سے جاملایا ہے اور کس طرح موزوں ترین الفاظ کو اپنی نثر کی مخصوص شاعرانہ رنگینی اور منفرد نحوی ساخت میں ٹانک کر سجادیا ہے۔اس نوع کا ترجمہ طبع زاد تحریر سے بھی زیادہ دقّت طلب کام ہے اور اسی لئے نیرنگِ خیال ترجمہ ہوتے ہوئے بھی طبع زاد ہے۔یہی تخلیقی ترجمے کا کمال ہے اور نیرنگ خیال اس کی منفرد مثال ہے۔

سخن دانِ فارس:

"سخن دانِ فارس" ان لیکچروں کا مجموعہ ہے جو آزاد نے ۱۸۷۲ء۔۱۸۷۴ء کے درمیان لاہور کے ٹریننگ کالج کے طلبہ کے لئے تیار کیے تھے۔سخن دانِ فارس کا پہلا حصہ ۱۸۷۶ء میں لاہور سے شائع ہوا۔۱۸۸۶ء میں سفرِ ایران سے واپس آ کر انھوں نے حصہ اول وحصہ دوم پر نظرِ ثانی کی اور ۵ اگست ۱۸۸۷ء کو اس پر مختصر سی تمہید لکھی اور بتایا" جانتا ہوں کہ حالت موجودہ اس کی مشتہر کرنے کے قابل نہیں مگر کیا کروں انتظارِ فرصت میں پندرہ برس گزر گئے۔اب اہلِ طلب کے تقاضے غالب اور دل مغلوبِ مروت ہے۔خدا کے سپرد کر کے مطبع کے حوالے کرتا ہوں۔[۱۱۶] لیکن یہ کتاب ان کے عالمِ جنوں میں چلے جانے کے برسوں بعد پہلی بار ۱۹۰۷ء میں لاہور سے شائع ہوئی۔یہ اُردو زبان میں لسانیات کے موضوع پر علمی لیکچروں کا پہلا مجموعہ ہے اور جدید علم اللسان پر اُردو میں پہلی تصنیف ہے۔

حصہ اول میں آزاد نے زبان سے اپنی گہری دلچسپی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مجھے اس تحقیقات کا شوق نہیں، جنون ہے۔لڑکپن میں بھی لفظوں کے حروف کو ہیر پھیر،ادل بدل کر فارسی اور سنسکرت کے لفظوں کو ملایا کرتا تھا۔اس زبان میں تھوڑی تھوڑی معلومات بھی پیدا کیں۔بڑی کوشش سے ژند،پہلوی اور دری کی کتابیں جو مل سکیں بہم پہنچائیں۔انھی کے لئے بمبئی گیا۔پھر ایران تک سفر کیا۔موبدوں اور دستوروں سے ملا۔ایک برس وہاں رہا لیکن افسوس یہ ہے کہ فائدہ بہت کم حاصل ہوا۔اور مزید لکھا کہ جو کچھ آزاد کی ناتمام تحقیق نے میدانِ تلاش میں دانہ دانہ چُن کر سرمایہ بنایا ہے قلم کی معرفت کاغذ کے حوالے کرتا ہے۔[۱۱۷] لسانیات سے آزاد کی یہ دلچسپی آبِ حیات کے اُس باب سے بھی نمایاں ہے جو زبان اُردو کی تاریخ کے بارے میں لکھا گیا ہے۔

سخن دانِ فارس میں پہلے آزاد نے فلسفۂ لُغات وزبان پر روشنی ڈال کر اس کے اصول بیان کرتے ہوئے اُسے فلاسفۂ یونان کا قدیمی فن بتایا ہے جس سے مختلف زبانوں کی اصل اور تعلق کا پتہ چلتا ہے۔یونانیوں

کے بارے میں ان کی معلومات، جیسا کہ ہم نے پہلے بھی اشارہ کیا ہے، ناقص ہیں۔ علم اللسان کی باقاعدہ روایت یورپ میں اٹھارھویں صدی سے شروع ہوتی ہے۔

زبان کی تعریف کرتے ہوئے آزاد لکھتے ہیں کہ زبان اظہار کا وسیلہ ہے کہ متواتر آوازوں کے سلسلے میں ظاہر ہوتا ہے جنھیں تقریر یا سلسلۂ الفاظ یا بیان یا عبارت کہتے ہیں۔[۱۱۸] یہاں آزاد علم اللسان (LINGUISTICS) اور علم الاصوات (PHONETIC) کو گڈمڈ کر رہے ہیں۔ علم اللسان یا لسانیات وہ علم ہے جو زبان کے ماخذ، ساخت، تاریخ، علاقائی اختلاف وغیرہ سے بحث کرتا ہے اور علم الاصوات صوتی آوازوں، ان کے طبعی ابداع اور تحریری تعبیر اور تلفظ وغیرہ سے بحث کرتا ہے۔ آزاد زبان کو ہوائی سواری قرار دیتے ہیں جس پر خیالات سوار ہو کر دل سے نکلتے ہیں اور کانوں کے رستے اوروں کے دماغوں میں پہنچتے ہیں۔[۱۱۹] لیکن جب زبان کی پیدائش پر بات کرتے ہیں تو اس مفروضے کی خود ہی نفی کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ خدا نے انسان ایک ایسا طلسم قدرت بنایا ہے کہ وہ خود زبان پیدا کر سکتا ہے[۱۲۰] اور ولادت زبان کے بارے میں یہ نتیجہ نکالتے ہیں، جو میکس مُلر سے ماخوذ ہے کہ پہلے کچھ اِشارے تھے پھر کچھ آوازیں پھر باہمی اتفاق سے کچھ الفاظ آپس کے سمجھنے سمجھانے کے لئے مقرر ہو گئے۔[۱۲۱] اس کے بعد آزاد لغت اور اصطلاح کا فرق سمجھاتے ہیں۔ لغت وہ ہے کہ جس پر جمہور کا اتفاق ہو۔ اصطلاح وہ ہے جس پر خاص گروہ کا اتفاق ہو۔ پھر فلسفۂ زبان کا منصب بتاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اُس کا منصب ہے تقریر کے ہر لفظ کو کریدنا جس سے کہ زبان مرکب ہے وہ لفظ کی اصل و نسل، ولادت سے وقتِ موجود تک، دریافت کرتا ہے۔[۱۲۲] اور مثال میں گریبان، کلابتوں اور خربُوزہ کے اصل کو زیر بحث لاتے ہوئے فارسی و سنسکرت کو ایک گھرانے کی نسل قرار دیتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ انھیں علم اللسان کی افادیت سے کوئی سروکار نہیں ہے بلکہ وہ اس کی محض دلچسپی اور خوشی حاصل ہونے کی بات کرتے ہیں:

> ''جب تم کوئی شکل اقلیدس کی حل کرتے ہو یا ایک حساب کے سوال کا جواب نکال لیتے ہو یا ایک بچہ کوئی پہیلی بوجھتا ہے تو کیا خوشی حاصل ہوتی ہے۔ ہزاروں پھول پھل بوٹیاں نباتات، جمادات ہیں اگر اُن کے مزے اور اصل تاثیریں معلوم کر کے تمھیں خوشی حاصل ہوتی ہو گی تو لفظوں کی اصلیت دریافت کر کے بھی ضرور خوشی حاصل ہو گی۔''[۱۲۳]

اس کے بعد آزاد الفاظ کی بحث پر آتے ہیں اور الفاظ و اشیاء کا تعلق واضح کر کے وقت کے ساتھ الفاظ میں تبدیلی کے اصول وضع کرتے ہیں اور ساتھ ہی تغیرات کے اسباب کا جائزہ لے کر مثالوں سے واضح کرتے ہیں، زبان کی زندگی اور موت کا سوال اُٹھا کر کہتے ہیں کہ زبان کا استقلال اور آئندہ کی زندگی چار ستونوں کے استقلال پر منحصر ہے: (۱) قوم کا ملکی استقلال۔ (۲) سلطنت کا اقبال (۳) اس کا مذہب (۴) تعلیم و تہذیب۔ اس کے بعد ان چار اصولوں کے معیار پر سنسکرت زبان اور فارس کی قدیمی زبان کا جائزہ لے کر

زبان کی زندگی اور موت کے اصولوں کو ثابت کرتے ہیں۔ یہاں وہ وحدت لسانین کے موضوع سے اُردو داں طبقے کو متعارف کراتے ہیں۔ یہاں وہ دونوں زبانوں کے بہت سے الفاظ کا مطالعہ کرتے ہیں جو نامِ اقربا، اعضائے بدن، قدرتی اشیاء ضروری اجناس، جانوروں کے نام اور اعداد سے تعلق رکھتے ہیں۔ پھر وہ الفاظ کے مبادلے کے اصول بتا کر قوموں کے میل جول اور ربط ضبط کے عمل کو واضح کرتے ہیں۔ وہ تین قسم کے اتحاد کا ذکر کرتے ہیں۔ ابتدائی اتحاد، وسطی اتحاد اور دنیاوی اتفاقات پر بحث کر کے بتاتے ہیں کہ ''سنسکرت اور فارسی کے لفظ جو اصل میں متحد ہیں ان میں تبدیلیاں کن اصول کے بموجب ہوئی ہیں'' اور پھر اتحاد، اصلیت کے ان سات اصولوں کی صورتیں بتا کر مثالوں سے واضح کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ ملتی ہوئی آوازوں سے دھوکا کھانے سے روکتے ہیں۔ وہ حروف کی تاریخ اور تحریر کی تاریخ پر روشنی ڈالتے ہیں۔ چین ومصر کے تصویری حروف کا ذکر کرتے ہیں مگر اُن سے موجودہ رسم الخط کی طرف عملِ ارتقاء کو واضح نہیں کرتے، اور حروف تہجی کی تشریح پر آجاتے ہیں۔ وہ حروف کا ملکی آب وہوا سے تعلق بھی دکھاتے ہیں اور قریب المخرج حروف کے بدل جانے کی مثالیں بھی دیتے ہیں۔ یہاں محسوس ہوتا ہے کہ وہ صوتی رجحان اور صوتی قانون میں فرق نہیں کر سکتے۔ معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے یورپ کے علمائے لسانیات سے استفادہ تو ضرور کیا ہے۔ مگر ہر جگہ اپنی قیاس آرائی کو بھی داخل کیا ہے۔ اس قیاس آرائی سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ یہاں قدیم لغت نویسوں کے دائرے میں ہی رہنا پسند کرتے ہیں۔ صوتی تبدیلیوں کے بعد وہ حرکات کی وضاحت کرتے ہیں۔ اُن کے نزدیک ژند کا دائیں سے بائیں لکھا جانا تعجب انگیز ہے کیوں کہ وہ آریاؤں کو بائیں سے دائیں لکھنے والا مانتے ہیں۔ یہ بات جدید تحقیق نے ثابت کر دی ہے کہ آریا لوگ دائیں سے بائیں اور بائیں سے دائیں دونوں طرح سے لکھتے تھے۔ اس بحث میں وہ فارسی اور سنسکرت کے افعال اور صیغوں کا مطالعہ بھی کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جو حروف قریب المخرج ہیں وہ باہم بدل جاتے ہیں۔ جن حرفوں کے مخرج دُور ہیں اور جن کے مقام بہت پاس پاس ہیں وہ نہیں بدلتے۔ [۱۲۴] اور یہ بھی واضح کرتے ہیں کہ ملک سخن میں کوئی لفظ صحیح نہیں۔ کوئی لفظ غلط نہیں۔ جس پر قبول عام اور رواج تام مہر کر دے، وہ ایک لفظ صحیح ہے۔ یہ نہ ہو تو صحیح بھی مردود۔ [۱۲۵] آزاد اس پر بحث کرتے ہیں کہ فارسی اور سنسکرت کے متحد الاصل لفظوں میں کن اصولوں کے بموجب تبدیلیاں ہوئی ہیں اور ان اصولوں کو مثالوں سے واضح کرتے ہیں۔ اس پر یہاں تقابلی مطالعہ ختم ہو جاتا ہے اور اسی کے ساتھ ''سخن دانِ فارس'' کا حصہ اوّل بھی۔

اس مطالعے میں آج علمائے لسانیات کو بعض خامیاں اور نقائص نظر آئیں گے۔ یہ بھی معلوم ہوگا کہ آزاد نے اہلِ مغرب کی تصانیف سے اصول وفلسفۂ زبان اخذ کر کے ان اصولوں کا اپنی زبانوں پر اطلاق کیا ہے اور ساری مثالیں فارسی، سنسکرت، عربی، اُردو سے دی ہیں۔ آزاد کو خود اس بات کا اندازہ ہے کہ اس عمل سے زبان میں ایک نئی تلاش کا راستہ کھلا ہے۔ ''سخن دانِ فارس'' کا یہ حصہ اُردو زبان وادب کے مطالعے میں

ایک نئی چیز ہے۔ اس سے علم اللسان سے آزاد کے ذوق وشوق کا ہی پتہ نہیں چلتا بلکہ اُن کی لسانی سُوجھ بُوجھ کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ موضوع اور تحقیق کے لحاظ سے بھی یہ حصہ اُردو زبان کے مطالعہ میں اضافہ ہے اور جدید علم اللسان کے بانی کی حیثیت سے اولیت کا تاج اُن کے سر پر رکھتا ہے۔

''سخن دانِ فارس'' کے دوسرے حصے میں گیارہ لیکچر شامل ہیں۔ پہلے لیکچر کا موضوع فارسِ قدیم کی تاریخ ہے۔ مگر اس میں بھی وہ فارسی زبان کے خیالات پر دوبارہ اظہار کرتے ہیں۔ یہاں فارسی زبان کی مقبولیت پر اظہار کرتے ہوئے وہ قیاس آرائی میں بھی اُلجھ گئے ہیں۔ قیاس آرائی آزاد کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ ان کی قوتِ تخئیل انھیں تحقیق کے دائرے سے اُٹھا کر قیاس آرائی کے دائرے میں لے آتی ہے جہاں وہ بہت خوش نظر آتے ہیں۔ دوسرا لیکچر ایران کی پُرانی زبانوں کے حالات پر دیا گیا ہے۔ آزاد ژند، پاژند اور استا سے شروع کر کے فارسی پر آتے ہیں اور یہاں بھی قیاس آرائی سے وہ اپنی بات ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تیسرا لیکچر اسلام کے بعد زبانِ فارسی میں تبدیلی کے موضوع پر دیا گیا ہے۔ یہ لیکچر تشنہ وسرسری ہے۔ چوتھا لیکچر ایک طرح سے تیسرے لیکچر کا ضمیمہ ہے جسے فارس کی زبانِ مروجہ میں دوسرا انقلاب کا عنوان دیا گیا ہے۔ تیسرے اور چوتھے لیکچر کی خاص بات یہ ہے کہ ان میں آزاد نے فارسی کی اہم تصانیف سے اقتباس بھی پیش کیے ہیں جن سے نثر فارسی کے ارتقاء کا ایک خاکہ سامنے آ جاتا ہے۔ پانچواں لیکچر قدمائے فارس کے اصول شرعی اور رسوم عرفی پر دیا گیا ہے۔ یہ لیکچر اس لئے بھی دلچسپ ہے کہ یہاں آزاد ،تاریخی مطالعہ سے قطع نظر کر کے فارسی تہذیب کی خصوصیات کو نہایت دل کش انداز میں پیش کرتے ہیں۔ چھٹے لیکچر میں اسلام کے بعد اہل ایران کے آداب ورسوم کو موضوع لیکچر بنایا ہے اور اسے دلچسپ انداز میں بیان کیا ہے۔ ساتویں لیکچر میں انشاپردازی پر موسموں کے اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ یہاں بھی آزاد کا اندازِ بیان دلکش و خوبصورت ہے۔ انشاپردازی کے اعتبار سے یہ لیکچر سب سے بہتر ہے۔ آٹھویں لیکچر میں ''زبانِ فارسی کا انداز اور دوسری زبانوں سے کیا نسبت رکھتا ہے'' کو موضوع مطالعہ بنایا ہے۔ اس میں جو تفصیل دی گئی ہے وہ نہ صرف دلچسپ ہے بلکہ فارسی زبان میں لفظوں کے استعمال کے سلیقے کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ اس لیکچر میں آزاد نے فارسی زبان کے نو اوصاف کو مثالوں سے واضح کیا ہے۔ نواں لیکچر ''زبانِ عربی سے مل کر زبان فارسی نے کیا کیا رنگ بدلے'' کے موضوع پر دیا گیا ہے۔ نویں لیکچر کو ہم تیسرے لیکچر کا ضمیمہ بھی کہہ سکتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے آزاد نے ترتیب میں موضوعات کا پوری طرح خیال نہیں رکھا ورنہ نویں لیکچر کو چوتھا لیکچر ہونا چاہیے تھا۔ اس میں فارسی پر عربی زبان کے گہرے اثرات کے ۳۱ نکات مثالوں کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ یہ نہایت دلچسپ مطالعہ ہے جس میں مثالوں سے تصویر کو واضح طور پر اُجاگر کیا گیا ہے۔ دسویں لیکچر میں ''فارسی پر ہندوستان میں آ کر کیا کیا رنگ چڑھے اور عہدِ مغلیہ میں کس حد تک فارسی زبان بدل گئی کو موضوع مطالعہ بنایا ہے۔ ہندوستانی فارسی کے موضوع پر یہ لیکچر خاص اہمیت کا حامل ہے۔ یہاں جو مثالیں آزاد نے دی ہیں۔ وہ

سفرِ ایران کے دوران اہلِ زبان کے منہ سے سُنی ہوئی زبان سے لی گئی ہیں۔ گیارہویں لیکچر میں نظم فارسی کی تاریخ اور سخن دانوں کا حال بیان کیا گیا ہے۔ اس لیکچر میں تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اس لیکچر کو پڑھتے ہوئے ذہن ''شعر العجم'' کی طرف جاتا ہے۔ ''شعر العجم'' کا سارا زور فارسی شاعری اور شاعروں کے مطالعہ پر ہے جب کہ ''سخن دانِ فارس'' میں زور لسانی مطالعے پر ہے۔ یہاں ایک اور تصنیف جو آزاد سے منسوب کی جاتی ہے۔ ''نگارستانِ فارس'' ہے۔ اس میں بھی نظم فارسی کی تاریخ رُودکی سے واقف بٹالوی تک بیان کی گئی ہے لیکن اس کو پڑھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ غالباً یہ وہ یادداشتیں یا اشارات ہیں جو آخری لیکچر کے لئے آزاد نے دوران مطالعہ قلم بند کیے تھے۔ اور اُن کی وفات کے بعد آغا محمد طاہر نے انھیں ترتیب دے کر ۱۹۲۲ء میں شائع کر دیا تھا۔ ''نگارستانِ فارس'' کا ذکر یا حوالہ آزاد کی تحریروں اور خطوط میں بھی کہیں نظر نہیں گزرا۔ ''نگارستانِ فارس'' کی تاریخی یا تحقیقی اہمیت کی حامل نہیں ہے اور تنقیدی نقطۂ نظر سے بھی اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اس کا اسلوب بیان بھی پھیکا و بے رنگ ہے۔

''سخن دانِ فارس'' کی ایک قابلِ ذکر بات یہ بھی ہے کہ آزاد نے اپنے وسطی ایشیاء کے سفر کے مناظر کو جابہ جا ایران سے منسوب کر دیا ہے۔ جس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ آزاد کا سفرِ وسطی ایشیاء جاسوسی (پرچہ نویسی) کا سفر تھا جس پر انگریز حکام نے منشی من پھول کی قیادت میں انھیں بھیجا تھا اور اس سفر کو راز میں رکھنے کی ہدایت کی تھی۔ آزاد نے واپس آ کر بھی اس سفر کو سفرِ ایران بتایا تھا۔ ۱۸۸۵ء میں انھوں نے پہلا اور آخری سفرِ ایران کیا تھا اور وہاں سے واپس آ کر ''سخنِ دانِ فارس'' پر نظرِ ثانی کی اور زبانِ ایران کے روزمرہ و محاورہ کا جابہ جا اضافہ کیا تھا لیکن موسم کے مناظر وغیرہ کو اسی طرح چھوڑ دیا تھا۔ جہاں جہاں ایران کے بارے میں اور دوسری باتیں بیان کی ہیں وہ اَن دیکھی ہیں اور مالکم کی دو جلدوں میں ''تاریخ ایران'' سے ماخوذ ہیں۔[۱۲۶]

دربارِ اکبری:

''دربارِ اکبری'' لکھنے کا خیال آزاد کے ذہن میں برسوں سے تھا لیکن اپنی دوسری مصروفیات کے باعث اس پر توجہ نہ دے سکے۔ ''انجمن مفید عام قصور'' کے رسالے میں ان کے دو مضامین: ایک ''خان خاناں'' پر (مئی ۱۸۷۶ء) اور دوسرا ''بیربر'' پر (اگست۔ ۱۸۷۶ء) میں شائع ہوئے۔ یہ دونوں مضامین ''دربارِ اکبری'' میں شامل مواد کا نقش اوّل ہیں۔ اس کے بعد بھی، جیسا کہ ان کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے، وہ دربارِ اکبری کے لئے مواد جمع کرتے رہے اور جب مسودہ مکمل ہوا تو وہ عالمِ جنون میں جا چکے تھے لیکن اپنے مسودہ کو اسی طرح بہ حفاظت سینے سے لگائے رہے۔

''دربارِ اکبری'' کا پہلا ایڈیشن ۱۸۹۸ء میں رفاہِ عام پریس لاہور سے مولوی ممتاز علی نے شائع کیا

اور اپنے مقدمہ میں یہ بھی لکھا کہ خود انھوں نے اس نامکمل مسودہ کو مکمل کیا اور جا بہ جا جملوں کا اضافہ کیا اور اس کا ضمیمہ بھی تیار کیا جس میں ستر اشخاص کے حالات درج ہیں۔ آزاد کے بیٹے آغا محمد ابراہیم نے اپنے ''مقدمہ'' کے ساتھ دربارِ اکبری کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۱۰ء میں لاہور سے شائع کیا اور اپنے ''مقدمہ'' میں نہ صرف مولوی ممتاز علی کے دعوؤں کی تردید کی بلکہ یہ بھی لکھا کہ مسودوں کا بستہ دریائے راوی میں ڈالنے کا واقعہ بھی درست نہیں ہے اور وہ مسودہ جو انھوں نے اشاعت کے لئے ممتاز علی کو دیا تھا وہ آخری مرتبہ صاف شدہ مسودہ تھا لیکن چوں کہ حضرت مرحوم (آزاد) کا قاعدہ تھا کہ ہر ایک مسودہ میں ہمیشہ ترمیم کرتے رہتے تھے اس لئے وہ جگہ جگہ سے کٹا ہوا ضرور تھا۔ میر صاحب (ممتاز علی) موصوف نے ''دربارِ اکبری'' چھاپنے کے بعد کتابِ مذکور کا مسودہ جو میں نے اُن کو دیا تھا۔ مجھے واپس کر دیا اور دیتے وقت وہ تتمہ کا مسودہ دستخطی حضرتِ مرحوم (آزاد) نکالنا بھول گئے جس کی نسبت انھوں نے ایسی دیدہ دلیری سے لکھ دیا تھا کہ وہ قریباً تمام و کمال ہی اُن کے رشحاتِ قلم کا نتیجہ ہے۔ اصل کتاب میں مصنف نے جگہ جگہ ''تتمہ'' کا حوالہ دیا ہے۔ یہی ایک بدیہی ثبوت اس امر کا ہے کہ منصف نے ''تتمہ'' لکھ لیا تھا۔ مسوداتِ مذکورہ بالا جس کا جی چاہے میرے پاس دیکھ سکتا ہے۔[۱۲۷] ایک اور واضح ثبوت اس کا طرزِ ادا ہے جو اس بات کا غماز ہے کہ یہ تحریر آزاد اور صرف آزاد کی ہے۔ اس کا امکان ضرور ہے کہ مسودہ میں بعض الفاظ یا جملوں کے حصے جو مسودہ میں پرچیوں پر لکھے ہوئے تھے، اِدھر اُدھر ہو جانے کی وجہ سے مولوی ممتاز علی نے قیاس سے اضافہ کر دیے ہوں۔ باقی شواہد مولوی ممتاز علی کے دعوے کی تردید کرتے ہیں۔

''دربارِ اکبری'' اُردو تاریخ نویسی کے تعلق سے اتنی ہی اہم اور اتنی ہی خام ہے جتنی ''آبِ حیات''، تحقیق و تنقید نگاری کے سلسلے میں اہم بھی ہے اور خام بھی۔ ''دربارِ اکبری'' میں آزاد نے مستند مآخذ سے مواد جمع کر کے ایک دور کی تاریخ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر آبِ حیات کی طرح یہاں بھی اکثر قیاس آرائی سے کام لیا ہے۔ مختلف مناظر اور رزم و بزم کے نقشوں کے علاوہ غیر فطری قیاسی باتیں اور ضعیف روایات بھی، انشاء پردازی کے زور میں ان کے قلم سے نکل گئی ہیں۔ جن سے پڑھنے والوں کو بار بار واسطہ پڑتا ہے۔ مثلاً شادی کے زیرِ عنوان جو کچھ لکھا گیا ہے وہ اصل موضوع سے انحراف ہے [۱۲۸] اسی طرح ضعیف روایات شامل کر کے مافوق الفطرت باتوں سے کتاب کو سند کے درجے سے گرا دیا ہے جیسے اکبر بادشاہ کا گود میں ہوتے ہوئے بول اُٹھنا اور اپنی دودھ پلائی سے کہنا کہ ''جیجی غم نہ کھاؤ۔ دودھ تمہارا ہی پیوں گا اور خبردار اس بات کا کسی سے ذکر نہ کرنا۔ جیجی حیران ہوئی اور ڈر کے مارے کسی سے نہ کہا۔[۱۲۹] اس طرح ایک اور یہ واقعہ لیجئے کہ ''جب اکبر کی ماں حاملہ تھی تو ایک دن بیٹھی سی رہی تھی۔ یکایک کچھ خیال آیا۔ سُوئی سے پنڈلی کو گودا اور اس میں سُرمہ بھرنے لگی۔ ہمایوں باہر سے آ گیا۔ پوچھا بیگم یہ کیا کرتی ہو۔ اُس نے کہا میرا جی چاہا کہ ایسا ہی گُل میرے بچے کے پاؤں میں بھی ہو۔ خدا کی قدرت دیکھو۔ اکبر پیدا ہوا تو اس کی پنڈلی میں بھی ویسا ہی

سُرمئی نشان تھا۔[۱۳۰] اسی طرح کے غیر فطری واقعات سے آزاد نے اکبر کی زندگی کو آراستہ کیا ہے۔ یہی قیاس صورتیں اور مقامات پر بھی نظر آتی ہیں۔ آزاد ایسا کوئی موقع جہاں اُنھیں انشا پردازی دکھانے کا موقع ملتا یا مل سکتا ہو، ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ ''سواری کی سیر۔'' [۱۳۱] کے تحت جو نقشہ جمایا ہے وہ بھی انشا پردازی کا خوب صورت اظہار ہے۔ اس میں حال (عہدِ اکبر) اور مستقبل (بعدِ اکبر) کے مغلیہ کلچر کو ایک ساتھ جمع کردیا ہے۔ اسی طرح ''سفر میں بارگاہ کا جو نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ وہ بھی اسی رنگ کا حامل ہے۔[۱۳۲] یہی صورت ''جشنِ نوروزی'' میں نظر آتی ہے۔[۱۳۳] ان موضوعات کا اثر یا خیال تو انھوں نے آئینِ اکبری ۔طبقاتِ اکبری اور منتخب القواعد وغیرہ سے لیا ہے لیکن ان کی تفصیل اپنی قوتِ تخیل سے تخلیق کی ہے۔ وہ خود بھی مغلیہ کلچر کی پیداوار تھے جس سے ان کی قوتِ تخیل کو پرواز کی آسانی ہوتی ہے۔ اکبر اور اس کے دور کے معروف لوگوں اور درباریوں کی سوانح عمری ہی اس کتاب کا موضوع ہیں اور ان کے مطالعے ہی سے اِس دور کے حالات اور اس کی اُجلی تصویریں سامنے آجانی چاہیے تھیں لیکن کتاب پڑھتے ہوئے ان شخصیتوں ہی کے تاثرات ذہن میں رہ جاتے ہیں اور یہ لوگ پورے بڑے منظر کا حصہ بن کر نہیں اُبھرتے۔

اس کتاب کی ایک خاص اہمیت یہ بھی ہے کہ اس دور میں جب مسلمان مورخ عرب وایران کی تاریخ میں گم تھے، آزاد پہلے شخص ہیں جنھوں نے اپنے ملک ہندوستان کی تاریخ سے دلچسپی لی اور ہندوستان کے ایک عظیم شہنشاہ کی زندگی وعہد کو موضوعِ تصنیف بنایا جسے وہ خود بھی تاریخِ ہند کا ایک عظیم ہیرو مانتے ہیں۔ آزاد خود بھی یہی لکھتے ہیں کہ:

> ''لوگ کہیں گے کہ آزاد نے دربارِ اکبری لکھنے کا وعدہ کیا اور شاہ نامہ لکھنے لگا۔ لو اب ایسی باتیں لکھتا ہوں کہ جن سے شہنشاہ موصوف کے مذہب اخلاق عادات اور سلطنت کے دستور وآداب اور اس کے عہد کے رسم ورواج اور کاروبار کے آئین آئینہ ہوں۔ خدا کرے کہ دوستوں کو پسند آئیں۔'' [۱۳۴]

ان الفاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ جدید نظریہ تاریخ لے کر اُٹھے ہیں لیکن جب ہم ''دربارِ اکبری'' پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے تحقیق تو بہت کی، اکثر مقامات پر خود جا کر حالات سے آگاہی حاصل کی مگر اُن کے مزاج میں مورخ کی تنقیدی نظر اور غیر جانب داری کے بجائے جذبات کی فراوانی تھی اور اسی لئے وہ تاریخ نویسی کے منصب کو پورا نہیں کرتے اور اسی وجہ سے ''دربارِ اکبری' تاریخ کے بجائے ایک ایسی شاعری ہے جو پُرعظمت نثر میں لکھی گئی ہے۔ آزاد کی جذبات پرستی نے ایک صورت اور بھی اختیار کی ہے کہ وہ تاریخ لکھتے لکھتے اپنے حالات اور ذاتی خیالات وعقاید کی طرف مُڑ جاتے ہیں اور طنز پر اُتر آتے ہیں جن سے ان کی ذاتی محرومیوں کی صورت تو سامنے آجاتی ہے لیکن جن کا اکبر یا دربارِ اکبری سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ یہ انحرافات ''دربارِ اکبری'' کا سب سے بڑا نقص ہے۔ تاریخی شخصیتوں کو پیشِ کرتے ہوئے وہ

مورخ کی طرح غیر جانب دار ہونے کے بجائے شاعر کی طرح جذباتی ہو جاتے ہیں مثلاً ابوالفضل اور فیضی کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''آزاد! آج کل کے روشن دماغ کہتے ہیں کہ دونوں بھائی حد سے زیادہ خوشامدی تھے، دوست ہے۔ ان لوگوں کے سامنے بجلی چمکتی ہے مگر پیچھے اندھیرا ہے۔ اُنھیں کیا خبر ہے کہ موقع وقت کیا تھا اور ان کا میدان کیسے پُرانے، پرزور اور جنگ آزمودہ دشمنوں سے بھرا ہوا تھا۔ یہی آئینِ جنگ اور یہی توپ و تفنگ تھے جنھوں نے ایسے حریفوں پر فتح یاب کیا۔ ایک امن و امان کی حکومت ہے جیسے محفلِ تصویر۔ اس میں بیٹھ کر جو چاہیں باتیں بنائیں، نئی سلطنت کا بنانا اور اپنے حسبِ مطلب بنانا اور پُرانی جڑوں کو زمین کی تہ میں سے نکالنا، انھیں لوگوں کا کام تھا جو کر گئے۔ خوشامد کیا آسان بات تھی۔ پہلے کوئی کرنی تو سیکھے۔'' [۱۳۵]

پھر ابوالفضل و فیضی کے مذہبی خیالات کے بارے میں وہ جو کچھ کہتے ہیں اس کے سر پیر کا پتہ نہیں لگتا۔ بیرم خاں کے بارے میں جو کچھ لکھتے ہیں اس سے بھی جانب داری نمایاں ہوتی ہے۔ ''آزاد! اس برگزیدہ انسان کے کُل حالات پڑھ کر صاحبِ نغز صاف کہہ دیں گے کہ اس کا مذہب شیعہ ہوگا۔'' [۱۳۶] غرض کہ ابہام اور جانب داری ''دربارِ اکبری'' میں کُوٹ کُوٹ کر بھری ہے۔ اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ خود اپنے دربار میں اکبر کا کہیں پتہ نہیں لگتا اور اُس کی شخصیت کی عظمتیں ہمارے ذہن پر نقش نہیں ہوتیں۔ یہاں شاہ نامہ فردوسی کا رُستم غائب ہو گیا ہے۔

''دربارِ اکبری'' کی سب سے اہم اور قابلِ توجہ بات اس کا مخصوص طرزِ ادا ہے جس کے زیرِ اثر ایسے بیانات سامنے آتے ہیں کہ جن سے پوری اُجاگر و نمایاں تصویر ذہن پر منقش ہو جاتی ہے۔ مثلاً منظر کشی کا یہ مختصر سا اقتباس دیکھیے:

> ''یہ عالم ہے کہ چاروں طرف پہاڑ، درختوں کا بن۔ گھاٹی ایسی تنگ کہ دو تین آدمی بہ مشکل چل سکیں۔ رستہ ایسا کہ پتھروں کی اُتار چڑھاؤ پر ایک لکیر سی پڑی ہے۔ اسی کو سڑک سمجھ لو۔ گھوڑوں ہی کا دل ہے اور اُنھیں کے قدم ہیں کہ چلے جاتے ہیں۔ کبھی دائیں پر کبھی بائیں پر کہیں دونوں طرف کھڈ ہیں کہ دیکھنے کو جی نہیں چاہتا۔ ذرا پاؤں ادھر ہوا، لڑھکا اور گیا۔'' [۱۳۷]

کس جامعیت سے آزاد نے لفظوں سے یہ تصویر بنائی ہے کہ سارا نقشہ آنکھوں کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ اسی طرح بزم و رزم کی خوب صورت تصویریں بھی جا بہ جا ملتی ہیں۔ یہی طرزِ ادا ''دربارِ اکبری'' کا کمال ہے اور اسی لئے یہ تصنیف تاریخ سے زیادہ ادبی تصنیف بن جاتی ہے۔ تاریخی اعتبار سے فکشن کی کتاب ہی کہنا چاہیے

لیکن طرزِ ادا کی وجہ سے آزاد کی یہ تصنیف آج تک زندہ ہے اور آئندہ بھی زندہ رہے گی۔

''دربارِ اکبری'' کے طرزِ ادا میں ایک ایسا ڈرامائی انداز نظر آتا ہے جس نے اسے پُر اثر بنادیا ہے۔ بہت سے تصویریں ایسی ہیں جن میں جذبات کے اثر نے غنائی شاعری کا سا کیف پیدا کردیا ہے۔ میکالے کی ''ہسٹری'' کی طرح دربارِ اکبری بھی ایک تصویر خانہ (پکچر گیلری) ہے۔ میکالے ہی کی طرح آزاد محتاط مورخ نہیں ہیں۔ میکالے خود اپنی تردید کہیں نہیں کرتا مگر آزاد اکثر ایک ہی بات کو دو متضاد واقعات کے ساتھ پیش کر کے خود ہی اپنی تردید کردیتے ہیں۔ میکالے تصویر کشی کے ساتھ سوشل معاشرتی حالات کے عکس کشی بھی کرتا ہے۔ آزاد کو عوام اور عام معاشرتی حالات سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ عام آدمی میں چھپا ہوا ہیرو اور ہیرو میں چھپا ہوا آدمی اسی لئے اُنھیں نظر نہیں آتا اسی نقص کی وجہ سے 'دربارِ اکبری' اُس قسم کی مرقع نگاری بن کر رہ جاتی ہے جیسی ہمیں فردوسی کے شاہ نامہ اور میر انیس کے مراثی میں ملتی ہے۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود ''دربارِ اکبری'' تاریخ نویسی کے جدید دور میں داخل ہونے کے تعلق سے پہلا قدم ہے اور یہی اولیت اس کی اصل اہمیت ہے۔ اس کے علاوہ آزاد کی انشا پردازی اور طرزِ ادا کا جادو یہاں اسی طرح جوت جگا رہا ہے۔ جس طرح آبِ حیات، نیرنگِ خیال، سخن دانِ فارس اور قصص ہند کے صفحات اس کے نور جگمگا رہے ہیں۔ یہی طرزِ ادا ان کی پہچان اور ان کی انفرادیت ہے اور اسی سے وہ کل بھی زندہ تھے۔ آج بھی زندہ ہیں اور کل بھی زندہ رہیں گے۔

آزاد کا اسلوبِ بیان:

انشا پردازی اور طرزِ بیان میں گہری دلچسپی محمد حسین آزاد کا شوقِ دلی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسی شوق کو پورا کرنے کے لئے لکھتے ہیں اور طرزِ ادا پر اتنی محنت کرتے ہیں کہ اگر شوقِ دلی ساتھ نہ ہو تو کوئی ہرگز ایسا نہ کرے۔ وہ اپنے مسودے کی بار بار کاٹ چھانٹ اور اس میں ترمیم و تنسیخ کرتے رہتے ہیں۔ میجر سید حسین کو فروری ۱۸۸۴ء کے خط میں لکھتے ہیں۔ ''آپ دیکھئے گا، قواعد کی کتاب ہے اور اصول و ضوابط بیان کیے ہیں اور پھر دیکھئے کہ طرزِ بیان کو ہاتھ سے نہیں کھویا۔ یہ بھی دیکھئے گا کہ مثالیں کیا خوش آئند بہم پہنچائی ہیں اور زبان کو اور محاورے کو کس قدر قوت دیتی ہیں۔ [۱۳۸] سفارشی چھٹی کسی کو لکھ کر دیتے تو اسے بھی کئی بار لکھتے اور یہاں بھی اپنا شوقِ دلی پورا کرتے۔ اسی شوق سے انھوں نے ''آبِ حیات'' کے مسودے کو بار بار درست کیا۔ ''دربارِ اکبری'' کی عبارتوں پر بار بار نظر ثانی کر کے اسے اپنی تخلیقی مشاطگی سے سنوارا اور اسی لئے ان کی تصانیف، قصہ کہانی کی طرح، مزے لے لے کر پڑھی جاتی ہیں۔ مزاج کے اعتبار سے وہ ادیب و انشا پرداز پہلے ہیں۔ اسی شوقِ دلی سے انھوں نے ایک ایسا طرزِ ادا تخلیق کیا جس کی تقلید نہیں کی جاسکتی۔ محمود شیرانی نے لکھا ہے کہ فارسی میں ابوالفضل اور ظہوری کے مقلد پیدا ہوگئے مگر آزاد کا ابھی تک کوئی مقلد پیدا

نہیں ہوا۔ حقیقت یہ ہے کہ مولانا آزاد اپنے انداز کے آپ ہی مُوجد اور آپ ہی خاتم تھے۔" [۱۳۹] آیئے دیکھیں کہ یہ طرزِ ادا اور اندازِ بیان کیا ہے؟ مثلاً یہ چند جملے دیکھئے۔

(۱) اس بچے کی شمیم اقبال مُشک کی طرح تمام عالم میں پھیلے گی۔ (قصصِ ہند)

(۲) لیکن حضرت عشق نے شادی کی تھی اور محبت کے قاضی نے نکاح پڑھا تھا۔ (دربارِ اکبری)

(۳) آزاد ہندی نہاد کے بزرگ فارسی کو اپنی تیغ زبان کا جوہر جانتے تھے۔ "آبِ حیات"

(۴) جس طرح ان کے کلاموں کو اُن کے حالات اور وقتوں کے واردات نے خلعت اور لباس بن کر ہمارے سامنے جلوہ دیا ہوا ہے اس سے اربابِ زمانہ کے دیدہ و دل بے خبر ہیں۔" (آبِ حیات) ان جملوں کو، جو استعاروں، تشبیہوں اور بندش و تراکیب میں گُندھے ہوئے ہیں اگر سادہ عبارت میں لکھیں تو یوں کہیں گے کہ:

(۱) اس بچے کا اقبال ساری دُنیا میں پھیلے گا۔

(۲) یہ عشق و محبت کی شادی تھی۔

(۳) ہندی نہاد آزاد کے بزرگ فارسی کو اپنی زبان جانتے ہیں یا ہندی نہاد آزاد کے بزرگوں کی زبان فارسی تھی۔

(۴) جس طرح حالات و وقت نے ان کے کلام کو جلوہ دیا اس سے اربابِ زمانہ بے خبر ہیں۔

اب دیکھئے یہاں بات تو کہہ دی گئی ہے۔ لیکن اب یہ جُملے پھیکے سیٹھے سے ہو گئے ہیں۔ آزاد استعارہ و تشبیہہ اور توصیفی ترکیبوں سے جو حشو کے طور پر جملوں میں لگا دی جاتی ہیں۔ ایک معمولی سا فقرہ بھی حُسن و لطافت کی تصویر بن جاتا ہے۔ آزاد کی لطافتِ ادا اور حُسنِ بیان تماماً اسی قسم کے حشو یہ الفاظ اور فقرات کی مرہونِ منت ہے۔ [۱۴۱] اور اسی سے وہ رنگینی بھی پیدا ہوتی ہے کہ جملہ منہ سے بولنے لگتا ہے۔ اس طرح آزاد کی نثر فطری شاعرانہ نثر کے دائرے ہی میں رہتی ہے۔ جس میں بیک وقت اُردو نثر کی قدیم روایت بھی چھک رہی ہے اور ساتھ ہی وہ سادگی بھی موجود ہے جو عہدِ حاضر کے تقاضوں کے مطابق ہے۔

سرسید اُردو میں "جدید نثری نثر" (PROSAIC PROSE) کے بانی اور اس کی پہلی اہم مثال ہیں۔ جب کہ محمد حسین آزاد جدید شاعرانہ نثر" (POETIC PROSE) کی پہلی اور اہم مثال ہیں۔ "آثار الصنادید" کے پہلے ایڈیشن میں سرسید فارسی نثر کی روایت کے زیرِ اثر تھے جس کا عروج کمال ہمیں سہ نثری ظہوری اور 'جنگ نامہ' نعمت خان عالی میں نظر آتا ہے لیکن جب وہ اس جدید نثر کی طرف آئے جس کا اثر انھوں نے اٹھارہویں صدی کے انگریزی زبان کے نثر نگاروں سے قبول کیا تھا اور جس کا بہترین نمائندہ ایڈیسن تھا تو انھوں نے آثار الصنادید کے دوسرے ایڈیشن (۱۸۵۴ء) میں اپنی عبارت کو بدل کر اسے جدید دور کی سادہ نثر کے مطابق کر دیا اور پھر ہمیشہ کے لئے اسے اختیار کر لیا۔ آزاد نے بدلتے زمانے کے زیرِ اثر اپنی نثر کو سادگی

سے قریب رکھتے ہوئے اس میں استعارہ و تشبیہ اور حشو یہ الفاظ اور فقروں سے حسن و لطافت پیدا کر کے اسے پُر اثر و پُر کشش بنادیا۔ یہی نثر آزاد کی انفرادیت ہے۔

آزاد نے جب نثر نگاری کا آغاز کیا تو اس وقت دو رجحان نمایاں تھے۔ ایک وہ جس کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے یعنی ظہوری، نعمت خاں عالی اور بے دل کا اثر اور دوسرا وہ انگریزی نثر کا رنگ جو سادگی اور بول چال کی زبان سے قریب تر تھا۔ ساتھ ہی تین اور اثرات نے بھی انھیں متاثر کیا۔ ایک ان کی جدید تعلیم جو دلی کالج کی آزاد فضا میں رہ کر انھوں نے حاصل کی تھی۔ دوسرے ان کے والد مولوی باقر علی کا اُردو اخبار جس میں جدید سادہ نثر وسیلہ اظہار تھی اور تیسرے بچوں کی وہ درسی کتابیں جو انگریزی حکام کی زیرِ نگرانی جدید خطوط اور جدید سادہ نثر میں اُن سے لکھوائی گئی تھیں یا انھوں نے انعامی اشتہار کے جواب میں خود لکھ کر پیش کی تھیں۔ آزاد نے اس جدید نثر میں قدیم روایتِ نثر کا ایسا متوازن امتزاج کیا کہ استعارہ اور توصیفی تراکیب سے اس میں وہ شاعرانہ رنگ پیدا ہو گیا جو قصصِ ہند (۱۸۷۲ء) آبِ حیات (۱۸۸۰ء) اور دربارِ اکبری (۱۸۹۸ء) وغیرہ میں چہکتا بولتا نمایاں ہوا ہے۔

آزاد متفرق مضامین، لیکچر اور درسی کتابوں کی تصنیف و تالیف سے گزرتے ہوئے جب ''قصصِ ہند'' تک پہنچتے ہیں تو اُن کا اسلوبِ نثر پختہ ہو جاتا ہے۔ ''قصصِ ہند'' بھی درسی ضرورت کے لئے لکھی گئی تھی اور آزاد سادہ نثر لکھنے پر مجبور تھے لیکن اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے مرغوب و منفرد طرزِ ادا کو نباہنے کے اتنے اہل ہو گئے تھے کہ ''قصصِ ہند'' زبان و بیان کا ایک خوب صورت سدا بہار نمونہ بن گئی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ رنگینی سادگی سے مل کر بے ساختہ، فطری اور برجستہ ہو گئی ہے۔ یہاں کسی قسم کے تصنع یا بناوٹ کا احساس نہیں ہوتا۔ یہ وہ نثر ہے جو فکشن کے حوالے سے سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ اس طرزِ ادا میں جذبات، قوتِ تخئیل سے مل کر، رنگ بھرتے ہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ آزاد کے لئے ان کی ذات سب سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے اور اسی لئے وہ ہر چیز کو اپنی ذات کے آئینے میں دیکھتے ہیں۔ یہ افسانوی مزاج ہر جگہ اپنا رنگ جماتا ہے۔ اُن کی خود کلامی اور بار بار خود کو مخاطب کرنے کا عمل بھی اسی کا حصہ ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ آزاد! کہہ کر خود کو پکارنے کا عمل ان کی نثر میں مقطع کا درجہ رکھتا ہے۔ اور اس کی وہی اہمیت ہے جو غزل میں مقطع کی ہوتی ہے۔

آزاد کے طرزِ ادا میں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اُن کا جھکاؤ قدیم رنگِ نثر کی طرف ہے لیکن ساتھ ہی جدید رجحان بھی ان کو دل سے عزیز ہے جو قدیم سے مل کر ان کی نثر میں لو دیتا ہے۔ اسی امتزاج سے وہ طرزِ نو پیدا ہوتا ہے جو آزاد کی پہچان ہے جس میں ہر چیز نرم ہو کر ایرانی شائستگی کے ساتھ نمایاں ہوتی ہے۔ اس طرز میں وہ صفات بھی موجود ہیں جو نثر کو شاعری سے ملائے رکھتی ہیں۔ استعارہ و تشبیہ کے ساتھ، صوری و صوتی اثر رکھنے والے الفاظ کا استعمال اور ان سب کو ملا کر تخیلی تصویر پیش کر دینا آزاد کے طرزِ ادا کی خاص صفت

ہے۔ نثر کے اس طرز کی رہبر تعقل نہیں بلکہ قوتِ تخئیل ہے۔ نظم اور نثر میں یہی فرق ہے کہ نظم تخئیل پر مبنی ہوتی ہے اور نثر تعقل پر۔ نثر میں بھی تخئیل شامل ہوتی ہے۔ لیکن قابو تعقل ہی کا رہتا ہے۔ آزاد کے طرزِ ادا پر تخئیل غالب ہے۔ اور جہاں اُنھیں موقع ملتا ہے وہ خوب صورت تصویر بنا کر آنکھوں کے سامنے لا کھڑا کرتے ہیں۔ اسی لئے اُن کی نثر پر شاعری کا حُسن غالب رہتا ہے۔ نثر میں ایک مخصوص توازن کے ساتھ شاعرانہ صفات کی آمیزش و امتزاج یہی آزاد کی نثر ہے اور یہی آزاد کا طرز ادا اور اسلوب بیان ہے۔

یہ رنگ خاص طور پر ماضی کے حالات و واقعات کی تصویر کشی کرتے ہوئے ایسا اُبھرتا ہے کہ لفظوں سے بنی ہوئی یہ تصویر ذہن پر نقش ہو جاتی ہے۔ ''آبِ حیات'' میں افراد کے باب میں جو کچھ لکھا ہے اس میں صوری عنصر غالب ہے، اسی لئے میر تقی میرؔ اور انشاء اللہ خاں انشاؔء وغیرہ کس مصور کی بنائی ہوئی تصویروں کی طرح سامنے آتے ہیں جن میں جذبات کی آمیزش اس طرح روح پھونکتی ہے کہ تصویر منہ سے بول اُٹھتی ہے۔ یہی آزاؔد کا رنگِ خاص ہے جو منفرد بھی ہے اور بے مثال بھی۔

آزاؔد اپنی نثر میں بہتے چشمے کی سی روانی پیدا کرنے کے لئے لفظوں کی ترتیب کو اس طرح جماتے ہیں کہ آمد کا سماں پیدا ہو جاتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ یہ نثر بے ساختگی کے عالم میں لکھی گئی ہے۔ جس میں الفاظ نگینے کی طرح جڑے ہوئے روشنی دے رہے ہیں۔ اچھے شعر کی طرح آزاؔد کی نثر میں بھی کسی لفظ کو بدلنا ممکن نہیں ہوتا۔ مشاطگی ان کی نثر کا جوہر ہے۔ آزاؔد کی نثر کو با آواز بلند پڑھیے تو یہاں ایک دھیما راگ سنائی دے گا۔ جس میں ہندوستانی و ایرانی موسیقی کے امتزاج سے ایک ایسا جوت جگایا ہے جس میں سوچ بھی ہے اور دلآویز شائستگی بھی اور جس سے بیان کا لطف دو چند ہو جاتا ہے۔

آزاؔد کی نثر میں ایک قابل ذکر بات یہ بھی ہے کہ وہ الفاظ کے صوتی اثرات کو کام میں لا کر لطفِ بیان اور موسیقانہ جھنکار پیدا کرتے ہیں مثلاً یہ ایک جملہ پڑھیے جس میں حرف دال ایک ایسی آواز کو جنم دے رہا ہے جس سے ایک دل کش لے پیدا ہو رہی ہے:

''اس وقت دروغ دیو زاد اپنی دھوم دھام بڑھانے کے لئے سر پر بادل کا دھواں دھار پکڑ لپیٹ لیتا'' (نیرنگِ خیال) اسی کے ساتھ وہ جملوں اور فقروں میں ایک قسم کا وزن اور جملے کے مختلف حصوں میں ایک اُتار چڑھاؤ کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں جس سے وہ میٹھا دھیما قدرتی راگ پیدا ہوتا ہے جو آزاؔد کی انفرادیت ہے۔ اس راگ کو محسوس کرنے کے لئے ''آبِ حیات'' کی نثر کے یہ چند جملے پڑھیے:

(۱) ''حریف یہ بھی حرف رکھتے ہیں کہ شیخ ناسخ مخلوقِ فارسی کو تناسخ دے کر اُردو کی زندگی دیتے ہیں۔''

(۲) ''میر خلیق نازک خیالیوں میں ذہن لڑا رہے تھے کہ باپ کی موت نے شیشے پر پتھر مارا۔ عیال کا بوجھ پہاڑ ہو کر سر پر، گرا جس نے آمد کے چشمے خاک ریز کر دیے مگر ہمت کی پریشانی پر ذرا بل نہ آیا۔''

(۳) ''طبقۂ سوم کے اشخاص جو حقیقت میں عمارتِ اُردو کے معمار ہیں انھوں نے بہت سے الفاظ پرانے سمجھ کر چھوڑ دیئے اور بہت سی فارسی ترکیبیں، جو مصری کی ڈلیوں کی طرح دودھ کے ساتھ منہ میں آتی تھیں، اُنھیں گھلایا۔''

ان اقتباسات اور جملوں کا تجزیہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ آزاد استعارہ وتشبیہ سے بیک وقت دو کام لیتے ہیں۔ ایک یہ کہ ان سے عبارت میں رنگینی پیدا کرتے ہیں اور ساتھ ہی مُجرّد خیال کی مرئی تصویر اُتار دیتے ہیں جس میں ایک تصویر کے اندر اور کئی تصویریں اُبھرتی ہیں اور ایک منظر کو سامنے لا کھڑا کرتی ہیں جس سے سارا بیان دل کش ہو جاتا ہے۔ لفظوں کی ترتیب سے پیدا ہونے والے جماؤ سے ستار سے پیدا ہونے والا ارتعاش پیدا ہوتا ہے جو کانوں کو بھلا لگتا ہے۔ اس طرزِ ادا میں ماضی کی آواز بھی بازگشت کرتی ہوئی سُنائی دیتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ ماضی حال سے بغل گیر ہو رہا ہے۔ یہی اس طرزِ ادا کا حُسن ہے۔ الطاف حسین حالؔی نے جدید نثر کو ماضی کی نثر سے دور رکھنے کی تلقین کی تھی اور کہا تھا کہ ''جب تک ہمارے ہم وطنوں کے کانوں میں داستانِ امیر حمزہ اور بوستانِ خیال کی صدائیں بھری ہوئی ہیں ایسی نا آشنا آوازوں کو کون سُنتا ہے۔[۱۴۲] آزاد اس بات پر کان نہیں دھرتے اور ماضی کے ساتھ حال میں سفر کرتے رہتے ہیں اور ایک نئے امتزاج سے اپنے طرزِ ادا کو ایسی متوازن صورت دیتے ہیں کہ ماضی حال سے اور حال ماضی سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔ یہی امتزاج آزاد کے طرزِ ادا کی انفرادیت ہے۔ یہ طرزِ ادا افسانے، فکشن اور تخیلی نثر کا طرزِ ادا تو ضرور ہے لیکن یہ جدید تنقید کا طرزِ ادا نہیں ہے جس سے گہرے، تہ دار، پے چیدہ خیال کا اظہار کیا جا سکے مثلاً 'آبِ حیات' سے یہ دو مختصر سے اقتباسات دیکھئے:

(۱) ''مگر ہجووں کا...... ورق ورق ہنسنے والوں کے لئے زعفران زارِ کشمیر کی کیاریاں ہیں۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ طبیعت کی شگفتگی اور زندہ دلی کسی طرح کے فکر و تردد کو پاس نہ آنے دیتی تھی۔ گرمی اور مزاج کی تیزی بجلی کا حکم رکھتی تھی اور اس شدت کے ساتھ کہ نہ کوئی انعام اسے بجھا سکتا تھا نہ کوئی خطرہ اسے دبا سکتا تھا نتیجہ اس کا یہ تھا کہ ذرا سی ناراضی میں بے اختیار ہو جاتے تھے۔ کچھ اور بس نہ چلتا تھا۔ جھٹ ایک ہجو کا طومار تیار کر دیتے تھے۔''

(۲) ''مرزا (سودا) کی زبان کا حال نظم میں تو سب کو معلوم ہے کہ کبھی دودھ ہے کبھی شربت مگر نثر میں بڑی مشکل ہوتی ہے، فقط مصری کی ڈلیاں چبانی پڑتی ہیں اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ نثر اُردو ابھی بچہ ہے، زبان نہیں کھلی چناں چہ ''شعلۂ عشق'' کی عبارت سے واضح ہے کہ اُردو ہے مگر مرزا کی نثر فارسی معلوم ہوتی ہے۔''

اس طرزِ ادا کا سرسید کے ''مضامین'' حالؔی کے ''مقدمہ شعر و شاعری'' یا شبلی کی ''شعر العجم'' اور ''موازنہ انیس و دبیر'' کی نثر سے مقابلہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ رنگینی اور استعارہ و تشبیہ نے اسے تنقیدی نثر سے دور کر دیا

ہے۔ یہاں زور فکر و خیال پر نہیں بلکہ طرزِ ادا اور انشاء پردازی پر ہے جس میں قوتِ تخئیل رنگ آمیزی کر رہی ہے۔ یہ فکشن کی زبان ہے لیکن تنقیدی و علمی زبان نہیں ہے۔ اسی لئے یہ نثر ''قصصِ ہند'' میں مزا دیتی ہے، ''نیرنگِ خیال'' میں لطف دیتی ہے۔ اور ''آبِ حیات'' کو بھی فکشن کی کتاب بنا دیتی ہے۔ ''دربارِ اکبری'' تاریخ کی کتاب ہے لیکن اس کی نثر کے بھی وہی حصے دل رُبا ہیں جہاں وہ قوتِ تخئیل سے اپنے طرزِ ادا کے غبارے اُڑاتے ہیں۔ بہترین نثر وہ ہوگی جس میں تعقل و تخئیل کا متوازن امتزاج ہوگا۔ آزاد تعقل کو چھوڑ دیتے ہیں۔ اور تخئیل کی دُنیا میں چلے جاتے ہیں۔ اسی لئے مہدی افادی نے ان کی نثر کے بارے میں کہا تھا کہ ''آزاد صرف انشاء پرداز ہیں جن کو کسی اور سہارے کی ضرورت نہیں، اس لئے واقعات بھی انھوں نے جس قدر لکھے ہیں قصص (یعنی میلو) کی حیثیت رکھتے ہیں، جنھیں افسانہ یارانِ کہن سمجھئے۔'' [۱۴۳] اس دور کی نثر قدیم نثر کو ترک کر کے جدید دور میں داخل ہو جاتی ہے اور انگریزی نثر کا مروجہ معیار اس کی منزل ٹھہرتا ہے۔ اسی لئے یہ دور جس میں سرسید، حالی، آزاد، شبلی اور نذیر احمد وغیرہ نمایاں ہیں، اُردو نثر کا اہم اور بڑا دور ہے۔ آزاد کا سفر بھی اسی راستے پر ہوتا ہے لیکن ان کی زادِ راہ میں ماضی کے کھانے اور ظروف زیادہ ہیں۔ سرسید نے تو بہت پہلے کوٹ پتلون پہن لیا تھا لیکن آزاد زیادہ تر اب بھی فرغل و عبا میں نظر آتے ہیں مگر نئے لباس کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ ضرور رہے ہیں۔

محمد حسین آزاد کے بارے میں آج عام رائے یہ ہے کہ وہ اُردو کے عظیم انشا پرداز ہیں۔ بلاشبہ انشا پردازی کی زیادہ تر خوبیاں ان کے ہاں ملتی ہیں مثلاً متوازن رنگین بیانی میں شاید ہی کوئی ان سے آگے ہو۔ ساتھ ہی انھوں نے اُردو نثر میں جدید رجحانات کو قدیم سے ملا کر ایک نیا روپ دیا جو اتنا مقبول ہوا کہ اُردو کے اہم انشا پردازوں نے اس کا اثر قبول کیا۔ مہدی افادی، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، آلِ احمد، سجاد انصاری اور رومانی تحریک کے دوسرے لکھنے والوں نے آزاد کے اثر کو قبول کر کے اپنی تحریروں کو لطفِ بیان سے تر و تازہ کر دیا۔ آزاد کے بعد کی نسل کے ہر قابلِ ذکر نثر نگار کے ہاں اُن کے طرزِ ادا کا اثر اور اس کی جھلک ضرور دکھائی دیتی ہے۔

مختلف ادبیات کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ ہر ادب میں ''نثر'' ''نظم'' کے بعد وجود میں آتی ہے اور اسی لئے پہلے پہلے نثر بھی نظم کی زیادہ سے زیادہ خصوصیات کی حامل ہوتی ہے۔ خود انگریزی ادب میں عہدِ ایلیزبتھ اول کے دور کے نثر نگار سڈنی اور لیلی (LILY) شاعرانہ نثر میں تخلیق کے جوہر دکھاتے ہیں۔ جب اس نثر کے خلاف نئے لکھنے والے ردِ عمل کا راستہ اختیار کرتے ہیں تو بیکن پہلا شخص ہے جو نثر کو نثریت سے ہم کنار کر کے نیا راستہ دکھاتا ہے۔ بیکن کی نثر میں شاعرانہ رنگینی کے اثرات واضح طور پر موجود ہیں مگر یہ اثرات محض وقتی ضرورت اور عام رواج کو پورا کرتے ہیں ورنہ اس کی نثر پر عام گفتگو کا سیدھا سادا رنگ غالب رہتا ہے اور سارا زور فکر و خیال پر رہتا ہے۔ بیکن کے زیرِ اثر ہر نثر لکھنے والے نے یہی راستہ اختیار کیا۔ کچھ عرصے بعد

سرٹامس براؤن پرانی شاعرانہ نثر کو پھر سے اختیار کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ وہ نثر کی پرانی ساخت اور ترکیب نحوی کو ترک کر دیتا ہے۔اس کی نثر فطری نثر ہے مگر ساتھ ہی شاعرانہ خوبیاں اس میں موجود ہیں۔یہی صورت کم وبیش آزاد کے ہاں ملتی ہے۔آزاد اُردو جملے کی پرانی ساخت کو ترک کر کے اسے بول چال کی زبان سے ہم کنار کر دیتے ہیں۔لیکن ساتھ ہی استعارہ وتشبیہ سے اپنی نثر میں شاعرانہ رنگینی پیدا کر دیتے ہیں۔جیسے انگریزی ادب میں نثر دو راستے اختیار کرتی ہے۔اسی طرح اُردو نثر بھی اس دور میں دو رجحانات کی حامل نظر آتی ہے۔ایک وہ راستہ جو سرسید نے اختیار کیا اور ایک وہ راستہ جو آزاد نے اختیار کیا۔جس طرح آنے والے دور میں انگریزی نثر اپنے ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے بیکن کا راستہ اختیار کرتی ہے اسی طرح اردو نثر بھی سرسید کی پیروی کرتی ہے۔شاعر ڈریڈن جب نثر لکھتا ہے تو وہ بیکن کا راستہ اختیار کرتا ہے۔ایڈیسن، اسٹیل، ڈی فو وغیرہ جو نثر لکھتے ہیں وہ سب غیر شاعرانہ نثر ہی کے راستے پر چلتے ہیں اور جب سوئفٹ (SWIFT) آتا ہے تو وہ بھی شاعرانہ رنگینی کو انگریزی نثر سے خارج کر دیتا ہے اور فطری وسادہ زبان میں قوتِ بیان کا گہرا اثر پیدا کر دیتا ہے۔اس کی نثر کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنی نثر میں کوئی استعارہ لانے کا موقع ہی نہیں آنے دیتا۔نثر کو عظیم ہونے کے لئے نثریت میں بھی عظیم ہونا چاہیے۔سرٹامس براؤن کی نثر اٹھارویں صدی میں ٹکسال باہر ہوگئی۔لیکن انیسویں صدی میں چارلس لیمب نے اسے پھر سے دریافت کیا۔انیسویں صدی میں جب انگریزی نثر اپنے عظیم تر مقام پر پہنچی تو کارلائل، رسکن، نیومن، میکالے، آرنلڈ اور تھیکرے وغیرہ نثر کے ایسے نمونے سامنے لائے جن میں نثریت اور شعریت، نثر نگاری کی عظیم انفرادیت کے ساتھ، امتزاج پاکر لطفِ بیان کو حُسن عطا کرتے ہیں۔اُردو نثر میں سرسید، بیکن کی طرح جدید نثر کی ابتدا کرتے ہیں۔اور آزاد سرٹامس براؤن کی طرح نثر میں اپنے تخلیقی عمل کا اظہار کرتے ہیں۔اُن کے معاصرین حالی، شبلی، نذیر احمد، محسن الملک اور چراغ علی وغیرہ آزاد کا راستہ اختیار نہیں کرتے بلکہ وہ سب سرسید کے راستے پر چلتے ہیں۔اور اُردو نثر کا نیا رنگ روپ متعین کر دیتے ہیں۔اسی لئے آزاد منفرد طرز نگارش کے حامل ہونے کے باوجود، نثر کے جدید ومقبول عام دھارے سے الگ ہو جاتے ہیں۔اُردو نثر آج بھی اُس نثر نگاری کا انتظار کر رہی ہے جو سرسید اور آزاد کے طرزوں کا امتزاج کر کے اسے نئی عظمتوں سے ہم کنار کر دے۔لیکن اس سے قبل کہ ہم آزاد کو تاریخ کے طاقچہ میں بٹھا کر آگے بڑھیں، اختصار کے ساتھ ان کی شاعری کو بھی دیکھتے چلیں جس کی غیر معمولی تاریخی اہمیت آج بھی ہے اور ہمیشہ برقرار رہے گی۔

آزاد کی شاعری:

''تصانیفِ آزاد'' کے ذیل میں ہم آزاد کی شاعری کے دو مجموعوں: ''نظم آزاد'' اور ''خم کدۂ آزاد'' کا تعارف کرا چکے ہیں۔''جدید اُردو شاعری'' کی تحریک اُن کے لیکچر جو ''نظم اور کلام موزوں کے باب میں

خیالات'' کے عنوان کے تحت دیا گیا تھا اور ان کی مثنوی ''شبِ قدر'' سے شروع ہوئی۔ اس کام کا آغاز آزاد نے کرنل ہالرائڈ کی فرمائش پر کیا تھا جو چاہتے تھے کہ اُردو میں بھی انگریزی زبان کی شاعری کی طرح مختلف موضوعات پر نظمیں لکھی جائیں تا کہ انھیں نصاب میں بھی شامل کیا جا سکے۔ آزاد کا لیکچر اور یہ مثنوی (شبِ قدر) ''انجمنِ پنجاب'' کے پہلے جلسے میں پڑھی گئی اور اس کے بعد دوسرے شعراء کو مقررہ موضوعات پر نظمیں لکھنے کی دعوت دی گئی اور اس طرح آزاد کے ہاتھوں جدید نظم نگاری کی تحریک کا آغاز ہوا۔ الطاف حسین حالی کی چار جدید نظمیں: برکھا رُت (۱۸۷۴ء) نشاطِ اُمید (۱۸۷۴ء) حُبِ وطن (۱۸۷۴ء) اور مناظرہ رحم وانصاف (۱۸۷۴ء) بھی یہیں ''انجمن پنجاب'' کے جلسوں میں مقرر کردہ موضوعات پر کہی اور پڑھی گئیں۔ یاد رہے کہ حالی نے ایک نظم ''جواں مردی کا کام'' انجمن پنجاب کے جلسوں سے پہلے کہی تھی۔ آزاد کی نظموں میں مثنوی شبِ قدر کی سب سے زیادہ اہمیت اس لئے ہے کہ اس سے جدید شاعری کی باقاعدہ بنیاد پڑتی ہے۔ اس نظم کے لئے آزاد نے مثنوی کی صنف کو استعمال کیا تھا اور اپنے محولہ بالا لیکچر میں کہا تھا کہ:

> ''میں نے آج کل چند نظمیں مثنوی کے طور پر مختلف مضامین میں لکھی ہیں جنھیں نظم کہتے ہوئے شرمندہ ہوتا ہوں اور ایک مثنوی جورات کی حالت پر لکھی ہے۔ اس وقت گزارش کرتا ہوں۔ اہلِ نظر یہ بھی دیکھیں گے کہ آزادگی' آزاد نے اس میں کئی قسم کی قیدوں کو توڑا ہے۔ ان میں سے ایک یہ مثنوی ہے مگر جو بحریں مثنوی کی رائج ہیں اُن سے قدم بڑھائے ہوئے ہے اور سبب اس کا یہ ہے کہ ان بحروں میں گنجائش کم ہے۔ ساتھ اس کے یہ کہ جو بحریں مثنوی کی خاص ہیں انھیں کسی مذہب نے خاص نہیں کیا۔ اب کہ ہمیں علی العموم ہر قسم کے مضامین کا نظم کرنا ہے۔ پس کچھ گناہ نہ ہوگا اگر ہم قصیدہ یا غزل کی بحر میں مثنوی کہہ دیں۔''[۱۴۴]

''انجمنِ پنجاب'' کی اس تحریک سے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ تبدیلی کی لہر منجمد تہذیب کے باطن میں داخل ہوگئی ہے۔ مثنوی شبِ قدر کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ اس مثنوی کا بیانیہ رنگ اُردو کی دوسری مثنویوں سے قدرے مختلف ہے۔ اس میں جو استعارات اور تراکیب استعمال ہوتی ہیں اُن میں سے کچھ نئی سی ہیں۔ اپنی یہ پہلی نظم انھوں نے بڑی توجہ سے لکھی تھی۔ اس نظم کی مختلف طبقاتی تصویروں پر ''شہرِ آشوب'' کا ہلکا سا اثر بھی محسوس ہوتا ہے۔ یہاں آزاد کے طرز میں خامیاں بھی نمایاں ہیں۔ الفاظ کی ترتیب، متروک زبان کا استعمال اور تعقیدِ لفظی بھی ناگوار گزرتے ہیں لیکن جدید نظم نگاری کے تعلق سے اس کی اہمیت واولیت اپنی جگہ چٹان کی طرح کھڑی ہے۔

آزاد کی دوسری نظم ''صبحِ اُمید'' میں قلۂ کوہ ایک اشارہ کے طور پر سامنے آتا ہے جس پر جشن ہو رہا ہے۔ آزاد بھی وہاں پہنچتے ہیں اور وہاں کا عالم نظم میں بیان کرتے ہیں۔ یہاں انھیں ایک پری نظر آتی ہے جس

کے دونوں جانب عقل و تدبیر کھڑی ہیں۔ یہ پری شہزادی اُمید ہے۔ پھر وہ قسم قسم کے لوگوں کی، جو اُمید کے سہارے کام کر رہے ہیں، مرقع نگاری کرتے ہیں، اخلاقیات سے مثنوی کو سجانے کی کوشش کرتے ہیں لیکن نظم کا بوجھل پن اور غیر ضروری طوالت ناگوار گزرتی ہے۔ تیسری مثنوی ''حبِ وطن'' میں وہ تاریخی واقعات کے ذریعے حبِ وطن کے خدوخال اُبھارتے ہیں۔ اور حبِ وطن کا ایک نیا تصور سامنے لاتے ہیں۔ یہ نظم اثر و تاثیر کے اعتبار سے کمزور ہے لیکن ان کی چوتھی مثنوی ''خوابِ امن'' ایک اچھی نظم ہے۔ اس میں مختلف لوگ اور طبقے شاہِ امن کے حضور میں آتے دکھائے گئے ہیں۔ اس نظم میں آزاد کے بیان کی تخیلی بلندی اور طرزِ ادا کی جدت پُر اثر ہے۔ اس کے بعد باقی نظموں مثلاً دادِ انصاف، وداعِ انصاف، گنجِ قناعت، ابرِ کرم وغیرہ میں ان کا فن رو بہ زوال ہونے لگتا ہے۔ نظموں کی بے ضرورت طوالت، ناگوار گزرتی ہے۔ اثر و تاثیر کے اعتبار سے بھی یہ نظمیں سپاٹ ہیں۔ فارسی کا اثر و رنگ گہرا ہو جاتا ہے، طرزِ ادا میں تھکاوٹ کا احساس بڑھ جاتا ہے۔ فکر و خیال کی سطحیت اور تصنع و آورد نمایاں ہو جاتے ہیں۔ تاریخی اہمیت کے علاوہ ان نظموں کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔

آزاد نے غزلیں بھی کہیں اور قصیدے بھی لکھے لیکن یہ سب رسمی اور فرسودہ روایتی انداز لئے ہوئے ہیں۔ یہ ویسے ہی روایتی ہیں جس کو خود آزاد بُرا جانتے تھے اور جس پر انھوں نے اپنے لیکچر (۱۸۷۴ء) نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات میں بھی اظہار کیا ہے۔ آزاد نے کہا کہ ''یہ اظہار قابلِ افسوس ہے کہ ہماری شاعری چند معمولی مطالب کے پھندوں میں پھنس گئی ہے یعنی مضامین عاشقانہ، مے خواری، بے گل و گلزار، وہمی رنگ و بو پیدا کرنا، ہجر کی مصیبت رونا، وصلِ موہوم پر خوش ہونا، دُنیا سے بے زاری، اسی میں فلک کی جفا کاری اور غضب یہ ہے کہ اگر کوئی اصل ماجرا بیان کرنا چاہتے ہیں تو بھی خیال استعاروں میں ادا کرتے ہیں۔ نتیجہ جس کا یہ کہ کچھ نہیں کر سکتے۔'' [۱۳۵]

آزاد نے کچھ انگریزی نظموں کے ترجمے بھی کیے لیکن یہ ترجمے قلق میرٹھی، اسماعیل میرٹھی اور مولانا حالی کی سطح تک نہیں پہنچتے۔ آزاد کی بہ حیثیت شاعر اہمیت یہ ہے کہ جدید شاعری (نظم گوئی) کا آغاز ان کی نظم ''شبِ قدر'' سے ہوتا ہے۔ تاریخی لحاظ سے وہ اہم ہیں لیکن یوں محسوس ہوتا ہے کہ نظم کی قید ان کی قوتِ تخیل کو اس طرح آزاد نہیں ہونے دیتی۔ جیسی وہ ان کی نثر میں آزاد ہو جاتی ہے۔ یہی نثر ان کی انفرادیت اور اُن کی پہچان ہے۔

حواشی:

[۱] افادات مہدی، مہدی افادی، ص ۲۲۷ (طبع چہارم) شیخ برکت علی لاہور ۱۹۴۹ء۔

[۲] ایضاً۔

[۳] محمد حسین آزاد، احوال و آثار ڈاکٹر محمد صادق، ص ۱۲ مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۷۶ء۔

[۴] محمد حسین آزاد: ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۵۱، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی ۱۹۶۵ء۔

[۵] ایضاً ص ۵۲۔

[۶] ایضاً ص ۵۶۔

[۷] سیر ایران، محمد حسین آزاد ص ۵۷ لاہور سن ندارد۔

[۸] آب حیات، محمد حسین آزاد، ص ۱۵۲، باردہم، لاہور، سن ندارد۔

[۹] آب حیات، ص، ۲۲۳۔ محولہ بالا

[۱۰] محمد حسین آزاد: احوال و آثار، ڈاکٹر محمد صادق، ص ۳۸ مجلس ترقی ادب لاہور، ۱۹۷۶ء۔

[۱۱] محمد حسین آزاد، ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۱۲۵، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، ۱۹۶۵ء۔

[۱۲] ایضاً ص ۱۲۷۔

[۱۳] ایضاً ص ۱۹۱۔ ۱۹۲۔

[۱۴] ایضاً ص ۱۹۳۔

[۱۵] ایضاً ص ۱۹۴۔ ۱۹۷۔

[۱۶] ایضاً ص ۲۱۳۔

[۱۷] ایضاً ص ۲۱۷۔

[۱۸] ایضاً ۲۱۹

[۱۹] مکاتیب آزاد مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل، ص ۲۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۲۰] ایضاً ص ۱۷۔

[۲۱] نظم آزاد، محمد حسین آزاد، ص ۱۵، لاہور ۱۹۱۰ء

[۲۲] ایضاً ص ۱۵۔

[۲۳] ایضاً ص ۱۵۔ ۱۶

[۲۴] ایضاً ص ۱۶۔ ۱۸۔

[۲۵] انجمن پنجاب کے مشاعرے، عارف ثاقب، حاشیہ ص ۳۹۔ ۴۴۔ الوقار پبلی کیشنز لاہور ۱۹۹۵ء۔

[۲۶] انجمن پنجاب، تاریخ و خدمات، ڈاکٹر صفیہ بانو ص ۲۱۹۔ ۲۷۳، کفایت اکیڈمی کراچی ۱۹۷۸ء۔

[۲۷] محمد حسین آزاد، اسلم فرخی، ص ۳۰۱ بحوالہ بالا۔

[۲۸] ایضاً ص ۳۰۲۔

[۲۹] ایضاً ص ۳۰۵۔۳۰۶

[۳۰]۔ایضاً ص ۳۱۹۔

[۳۱] محمد حسین آزاد: احوال و آثار ڈاکٹر محمد صادق، ص ۵۵ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء۔

[۳۲] سیر ایران، محمد حسین آزاد، ص ۶۰۔۶۱ لاہور سن ندارد۔

[۳۳] ایضاً صفحہ ۶۲۔

[۳۴] سیر ایران، ص ۳۶۔بحوالہ بالا۔

[۳۵] ایضاً ص ۱۹

[۳۶] ایضاً ص ۲۶

[۳۷] ایضاً ص ۶۳۔

[۳۸] ایضاً ص ۴۲۔(لیکچر)۔

[۳۹] ایضاً ص ۱۵۳۔۱۵۴۔

[۴۰] محمد حسین آزاد: احوال و آثار، ڈاکٹر محمد صادق، ص ۱۰۸ بحوالہ بالا۔

[۴۱] محمد حسین آزاد از اسلم فرخی، ص ۳۵۵۔بحوالہ بالا۔

[۴۲] سیر ایران، محمد حسین آزاد، ص ۶۰ بحوالہ بالا۔

[۴۳] محمد حسین آزاد، از اسلم فرخی، ۳۷۵ بحوالہ بالا۔

[۴۴] پنجاب یونی ورسٹی لائبریری میں ذاتی ذخائر کتب، سید جمیل احمد رضوی، ص ۱۷، مطبوعہ سہ ماہی ''خبر نامہ'' پاکستان لائبریری ایسوسی ایشن پنجاب جلد ۳ شمارہ ۳۔۴ لاہور ۱۹۹۳ء نیز Hand Book of The Punjab University Library ص ۲۷، لاہور ۱۹۹۷ء

[۴۵] مکاتیب آزاد مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل، ص ۱۸۰ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۴۶] لیکچر سیر ایران، ص ۲۰ بحوالہ بالا۔

[۴۷] سیر ایران، ص ۱۵۳ بحوالہ بالا۔

[۴۸] دربار اکبری، محمد حسین آزاد، ص ۴۷۳۔۴۷۴، مطبوعہ شیخ مبارک علی تاجر کتب لاہور ۱۹۴۷ء۔

[۴۹] سیر ایران، ص ۱۵۱ بحوالہ بالا۔

[۵۰] سیر ایران ص ۱۲۲۔۱۲۳ بحوالہ بالا۔

[۵۱] دربار اکبری، ص ۴۷۵ بحوالہ بالا۔

[۵۲] ایضاً۔

[۵۳] رپورٹ لائنٹر بزبان انگریزی مشمولہ ''محمد حسین آزاد'' از ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۰۲ بحوالہ بالا۔

[۵۴] نظم آزاد، محمد حسین آزاد، ص ۱۳۔۲۰، آزاد بک ڈپو لاہور۔۱۹۱۰ء۔

[۵۵] ایضاً ص ۱۸۔

[۵۶] محمد حسین آزاد، ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۵۵۱۔۵۵۲ بحوالہ بالا۔

[۵۷] دیوانِ ذوق مولفہ محمد حسین آزاد، ص ۳۵۴، آزاد بک ڈپو، لاہور، ۱۹۳۲ء۔

[۵۸] مضمون مولانا محمد حسین آزاد کی درسی کتابیں از ڈاکٹر حسن اختر، ص ۱۷۹۔۱۸۲۔ مطبوعہ محمد حسین آزاد نمبر "راوی" گورنمنٹ کالج لاہور ۱۹۸۳ء۔

[۵۹] ایضاً ص ۱۸۱۔۱۸۳۔

[۶۰] ایضاً ص ۱۸۲۔

[۶۱] ایضاً ص ۱۷۹، ص ۱۹۲۔۱۹۳۔

[۶۲] ایضاً ص ۱۹۴۔

[۶۳] مقالاتِ شیرانی، حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی جلد سوم ص ۴۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء۔

[۶۴] لغتِ آزاد محمد حسین آزاد مرتبہ آغا محمد طاہر صفحہ دال، کریمی پریس لاہور ۱۹۲۴ء۔

[۶۵] محمد حسین آزاد، ڈاکٹر اسلم فرخی جلد دوم، ص ۶۶۴۔۶۶۷، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء۔

[۶۶] دیکھئے مکاتیب آزاد مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی خط نمبر ۸۸، ۹۱، ۹۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۶۷] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۳، مطبوعہ شیخ برکت علی، تاجر کتب لاہور، سن ندارد۔

[۶۸] ایضاً ص ۴۔

[۶۹] ایضاً ص ۴۔۵۔

[۷۰] مقالات حافظ محمود شیرانی، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۴۲۔۴۳، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۹ء۔

[۷۱] مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد سوم ص ۴۸ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء

[۷۲] ایضاً ص ۶۴۔۶۶

[۷۳] ایضاً ص ۷۶۔۹۰

[۷۴] ایضاً ص ۹۴۔۹۵

[۷۵] ایضاً ص ۹۵۔۹۷

[۷۶] ایضاً ص ۹۷۔۹۵

[۷۷] آزاد بہ حیثیت محقق، قاضی عبدالودود، ص ۸، مطبوعہ نوائے ادب بمبئی، شمارہ اپریل ۱۹۵۶ء

[۷۸] ایضاً۔

[۷۹] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ترتیب و تدوین، ابرار عبدالسلام، ص ۱۴۳، شعبۂ اُردو بہاء الدین زکریا یونی ورسٹی ملتان، ۲۰۰۶ء۔

[۸۰] آزاد بہ حیثیت محقق، قاضی عبدالودود، ص ۱۶ نوائے ادب بمبئی، شمارہ اپریل ۱۹۵۶ء۔

[۸۱] ایضاً ص ۲۶۔

[۸۲] مقالات حافظ محمود شیرانی جلد سوم بحولہ بالا، ص ۱۱۷۔۳۰۶

[۸۳] آزاد بہ حیثیت محقق، نوائے ادب، جولائی ۱۹۵۶ء، ص ۱۸

[۸۴] ایضاً ص ۱۸۔

[۸۵] ایضاً ص ۸، نوائے داب بمبئی اکتوبر ۱۹۵۶ء

[۸۶] ایضاً ص ۳۳۔

[۸۷] لنگوسٹک سروے آف انڈیا، جلد نہم حصہ اول، جی اے گریرسن، ص ا۔۱۳ ناشر موتی لال بنارسی داس دہلی ۱۹۶۳ء

[۸۸] آبِ حیات محمد حسین آزاد ص ۶۵ ناشر آزاد بک ڈپو، اکبر منڈی لاہور (بار دہم) سن ندارد۔

[۸۹] ایضاً۔

[۹۰] لنگوسٹک سروے آف انڈیا، ص ۲ بحولہ بالا۔

[۹۱] آبِ حیات ص، ۲۰۔۲۱ بحولہ بالا۔

[۹۲] ایضاً ص ۲۱۔

[۹۳] ایضاً۔

[۹۴] ایضاً ص ۶۸۔

[۹۵] اُردو میں تنقید، ڈاکٹر احسن فاروقی، ص ۲۴۔۲۵ مشتاق بک ڈپو کراچی ۱۹۶۶ء۔

[۹۶] آبِ حیات ص ۶۹ بحولہ بالا۔

[۹۷] اُردو میں تنقید، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص، ۳۷۔۳۸، مشتاق بک ڈپو کراچی ۱۹۶۶ء۔

[۹۸] آبِ حیات، ص، ۴۳۰، بحولہ بالا۔

[۹۹] مقالاتِ حافظ محمود شیرانی مرتبہ مظہر محمود شیرانی، ص، ۱۱۰۔۱۱۱ مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۹ء۔

[۱۰۰] آبِ حیات ص ۴۔۵، بحولہ بالا۔

[۱۰۱] اُردو میں تنقید ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۴۰، مشتاق بک ڈپو، کراچی ۱۹۶۶ء۔

[۱۰۲] نیرنگِ خیال، محمد حسین آزاد، مرتبہ ڈاکٹر محمد صادق، طبع اول، ص ۶ مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۷۲ء۔

[۱۰۳] ایضاً مقدمہ ص ۱۰۔

[۱۰۴] آبِ حیات کی حمایت میں، ڈاکٹر محمد صادق، ص ۱۴۴۔۱۳۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۱۰۵] محمد حسین آزاد، ڈاکٹر محمد صادق، ص ۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۶ء مولوی خلیل الرحمٰن کے بارے میں مفصل معلومات ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے اپنے مضمون ''حیاتِ آزاد پر ایک اہم نادر و معاصر ماخذ مطبوعہ راوی لاہور مولانا محمد حسین آزاد نمبر ص ۱۳۴۔۱۵۹ میں دی ہیں۔ مولوی خلیل الرحمٰن کا وہ خط بنام ڈاکٹر محمد صادق بھی دیا ہے جس کے جابجا حوالے ڈاکٹر محمد صادق نے اپنے مقالے اور کتابوں میں دیے ہیں (ج۔ج)

[۱۰۶] آب حیات کی حمایت میں، ڈاکٹر محمد صادق ص ۱۴۶ مجلس ترقی ادب لاہور ر ۱۹۷۳ء۔

[۱۰۷] نیرنگ خیال حصہ اول و دوم مع تعارف مالک رام ص ۱۴ مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۸۷ء۔

[۱۰۸] آبِ حیات کی حمایت میں، محمد صادق ص ۱۴۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۱۰۹] محمد حسین آزاد جلد دوم، ڈاکٹر اسلم فرخی، ص ۳۴۷۔۳۴۸ انجمن ترقی اُردو پاکستان کراچی ۱۹۶۵ء۔

[۱۱۰] نیرنگ خیال محمد حسین آزاد مرتبہ ڈاکٹر محمد صادق، طبع دوم، ص، ۳۸۔۳۹، مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۸۶ء۔

[۱۱۱] ایضاً ص ۳۹۔

[۱۱۲] تاریخ ادب اُردو، جلد اول ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۳۴۵، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۵ء۔

[۱۱۳] ایضاً ۳۴۴۔۳۴۵۔

[۱۱۴] نیرنگِ خیال مرتبہ ڈاکٹر محمد صادق، مقدمہ ص ۱۴ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۸۶ء۔

[۱۱۵] ایضاً۔

[۱۱۶] سخن دانِ فارس محمد حسین آزاد ص ا، اُتر پردیش اُردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۷۹ء۔

[۱۱۷] ایضاً ص ۴۔

[۱۱۸] ایضاً ص ۵۔

[۱۱۹] ایضاً ص ۶۔

[۱۲۰] ایضاً ص ۶۔

[۱۲۱] ایضاً ص ۱۳۔

[۱۲۲] ایضاً ص ۱۴۔

[۱۲۳] ایضاً ص ۱۶۔۱۷۔

[۱۲۴] ص ۵۰۔

[۱۲۵] ایضاً ص ۵۳۔

[۱۲۶] سخنِ دانِ فارس، محمد حسین آزاد پیش لفظ ڈاکٹر محمد صادق، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۹۰ء۔

[۱۲۷] مقدمہ ''دربارِ اکبری'' (چھٹا ایڈیشن) ص ۳۔۵، شیخ برکت علی، تاجر کتب لاہور ۱۹۴۷ء۔

[۱۲۸] ایضاً ص ۹۶۔۱۰۲۔

[۱۲۹] ایضاً ص ۴۔

[۱۳۰] ایضاً ص ۵۔

[۱۳۱] ایضاً ص ۱۷۲۔۱۷۳۔

[۱۳۲] ایضاً ص ۱۷۴۔۱۷۸۔

[۱۳۳] ایضاً ص ۱۸۰۔۱۸۴۔

[۱۳۴] ایضاً ص ۴۴۔

[۱۳۵] دربار اکبری بحولہ بالا، ص ۴۴۹۔

[۱۳۶] ایضاً ص ۲۳۷۔

[۱۳۷] ایضاً ص ۳۰۳۔

[۱۳۸] مکاتیب آزاد، مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، ص ۲۰۷۔۲۰۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء۔

[۱۳۹] مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد سوم، مرتبہ مظہر محمود شیرانی، ص ۲۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۹ء۔

[۱۴۰] قصصِ ہند، محمد حسین آزاد، ص ۷۸، مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۱۹۶۱ء۔

[۱۴۱] مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد سوم، ص ۲۸، بحولہ بالا۔

[۱۴۲] مقالاتِ حالی، جلد اول، ص ۱۴۰، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۔

[۱۴۳] افاداتِ مہدی، مہدی افادی، مرتبہ مہدی بیگم طبع چہارم، ص ۲۱۳، شیخ مبارک علی لاہور ۱۹۴۹ء۔

[۱۴۴] قوسین کے درمیان کی عبارت آزاد نے شدید مخالفت کی وجہ سے اپنے لیکچر سے خارج کردی تھی۔ دیکھئے "آبِ حیات کی حمایت میں" از ڈاکٹر محمد صادق، ص ۲۷، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء۔

[۱۴۵] آبِ حیات، محمد حسین آزاد، ص ۸۱، مطبوعہ شیخ برکت علی، تاجر کتب لاہور (چودھواں ایڈیشن)

شبلی نعمانی

تمہید: حالاتِ زندگی، عطیہ فیضی، شخصیت و مزاج

انیسویں صدی مروجہ ہندوستانی تہذیب کے زوال اور انگریزی عمل داری کے غلبے کی صدی تھی۔ اس صدی میں انگریزی تہذیب کے اثرات، برصغیر کی تہذیب کے رگ و پے میں تیزی سے سرائیت کرتے ہیں اور ساری سماجی، تہذیبی، سیاسی و مذہبی زندگی، یہ اثرات قبول کر کے، تبدیلی کے عمل سے گزرنے لگتی ہے۔ اسی کے ساتھ ہم دیکھتے ہیں کہ ہماری تہذیب شدید احساسِ کمتری میں مبتلا ہے جس کے منفی اثرات فرد و معاشرہ کو بے حوصلہ اور نڈھال کر رہے ہیں۔ اس صورتِ حال کو دیکھ کر سرسید نے دو راستے نکالے۔ ایک یہ کہ مسلمانوں کو اپنی ذلت کا احساس دلایا جائے تا کہ وہ بیدار ہو کر اپنے طرزِ عمل اور رویوں پر نظرِ ثانی کریں۔ دوسرے ان کی عظمتِ رفتہ کی تاریخ اور واقعات کو اس طرح سامنے لایا جائے کہ ان میں اپنے عظیم ماضی کی طرح بن جانے کا جوش اور شعور پیدا ہو۔ پہلا کام الطاف حسین حالی نے کیا اور دوسرا کام شبلی نعمانی نے انجام دیا۔

محمد شبلی (۱۸۵۷ء-۱۹۱۴ء) شوال ۱۲۷۳ھ مطابق جون ۱۸۵۷ء میں پرگنہ سگڑی کے قصبے بندول کے ایک کھاتے پیتے گھرانے میں پیدا ہوئے [۱]۔ اس وقت ''غدر'' کا ہنگامہ چاروں طرف برپا تھا۔ ان کے والد شیخ حبیب اللہ (م ۱۹۰۰ء) نے، جو نسلاً راجپوت، اس علاقے کے زمین دار، پیشے کے اعتبار سے وکیل اور رفاہِ عام کے کاموں میں پیش پیش تھے، بیٹے کا نام شیخ شبلی بغدادی کے نام پر شبلی نام رکھا۔ بعد میں خود بیٹے نے اس میں ''نعمانی'' کا اضافہ کیا اور وہ آج تک شبلی نعمانی ہی کے نام سے پہچانے جاتے ہیں۔ شبلی بچپن ہی سے ذہین تھے۔ حافظہ بھی کمال کا تھا۔ بچپن باپ کی نگرانی میں اچھا گذرا۔ گھر کا ماحول بھی مذہبی تھا۔ شبلی کی پرورش اسی ماحول میں ہوئی اور جب بڑے ہوئے تو والد نے تعلیم کے لیے گاؤں کے دینی مدرسہ میں داخل کرا دیا جہاں حکیم عبداللہ (م ۱۳۰۷ھ/ ۱۸۹۰ء) اور مولوی شکر اللہ (م ۱۳۱۵ھ/ ۱۸۹۷ء) سے ابتدائی تعلیم حاصل کی اور مولوی فیض اللہ سے مدرسہ عربیہ میں عربی کا درس لیا اور پھر علی عباس چریا کوٹی سے تعلیم کے بعض مراحل طے کیے۔ ان کے وہ استاد، جن کا شبلی پر گہرا اثر پڑا مولانا فاروق چریا کوٹی تھے جو غازی پور کے مدرسہ میں درس دیتے تھے۔ شبلی غازی پور گئے اور وہاں ان سے تعلیم حاصل کی۔ سید سلیمان ندوی نے خود شبلی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''میں نے معقولات کی تمام کتابیں مثلاً میر زاہد، ملا جلال مع میر زاہد، حمد اللہ، شرح مطالع، صدرا،

شمس بازغہ ان ہی سے پڑھیں اور میری تمام کائنات ان ہی کے افادات ہیں۔ فارسی کا مذاق بھی ان ہی کا فیض ہے۔ اکثر اساتذہ کے اشعار پڑھتے اور ان کے ضمن میں شاعری کے نکتے بتاتے'' [۲] مولانا فاروق چریاکوٹی کے طریقۂ تعلیم کے بارے میں سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ''مولانا فاروق مرحوم منطق کی تعلیم صرف نظری ہی نہیں بلکہ عملی بھی دیتے تھے یعنی نسب اربع، قضایا اور اشکال سب کی باقاعدہ مشق کراتے تھے اس کا نتیجہ تھا کہ مولانا شبلی اپنی تحریر و تقریر میں منطقی ترتیب کے خوگر اور مناظروں میں مشاق ہو گئے تھے اور منطق اور فنِ مناظرہ کے اصول سے ان کا ہر قدم اُٹھتا تھا اور پڑتا تھا'' [۳] منطق و فلسفہ اور مناظرہ کا شوق بھی اسی زمانے میں پیدا ہوا۔ اس دوران میں شاگرد نے استاد سے پورا فیض پایا۔ مزید تعلیم کے لیے شبلی ۱۲۹۱ھ میں رام پور اور ۱۲۹۲ھ میں لاہور گئے۔ رام پور میں مولانا ارشاد حسین مجددی سے تلمذ حاصل کیا اور دیگر کتابوں کے ساتھ فقۂ حنفی کا درس لیا اور لاہور میں مولوی فیض الحسن سہارنپوری (م ۱۳۰۴ھ/ ۱۸۸۷ء) سے ''علم الادب'' پڑھا۔ انھیں کی تعلیم و صحبت سے علم ادب کا گہرا مذاق پیدا ہوا۔ اس کے بعد حدیث کی تعلیم مولانا احمد علی محدث سہارنپوری سے حاصل کی۔ مولانا کی تعلیم کی کل مدت چودہ برس ہے گویا انھوں نے ۱۲۷۹ھ/ ۱۸۶۳ء میں تعلیم شروع کی اور ۱۲۹۳ھ/ ۱۸۷۶ء میں مکمل کی۔ اس وقت ان کی عمر ۱۹ برس تھی [۴]۔ اسی سال یعنی ۱۲۹۳ھ/ ۱۸۷۶ء میں اپنے والد کے ہمراہ سفرِ حج پر روانہ ہوئے۔ تعلیم سے فارغ ہو کر انھوں نے وکالت کا امتحان دیا اور اسی کے ساتھ والد کے نیل کے کاروبار کی نگرانی کی اور زمین داری میں بھی ہاتھ بٹایا۔ ۱۸۷۷ء میں وہ مولانا جمال الدین افغانی کی ''تحریکِ اسلامی'' میں شریک ہوئے اور جنگِ روس و روم کے زمانے میں انھوں نے اعظم گڑھ میں چندہ جمع کیا اور ترکی کے سفیر کے ذریعے قسطنطنیہ بھجوایا [۵]۔ ۱۸۷۸ء سے ۱۸۸۲ء تک وہ درس و تدریس سے وابستہ رہے اور ساتھ ہی مناظرہ و تلقین میں مصروف رہے۔ ملت کا درد ان کے دل میں اتنا گہرا تھا کہ ان کی فکر اور ان کا عمل اسی سے وابستہ نظر آتے ہیں۔

شبلی نعمانی کو شعر و شاعری کا شوق بچپن ہی سے تھا۔ فارسی و اردو دونوں میں شعر کہتے تھے۔ عربی میں بھی شعر کہے مگر کم۔ ابتدا میں اردو میں تسنیم اور فارسی میں شبلی تخلص اختیار کیا۔ ایک آدھ غزل میں ضرورتِ وزن کے لیے نعمان تخلص بھی استعمال کیا ہے [۶]۔ ۱۸۸۱ء میں والد کے کہنے پر وکالت شروع کی مگر اس میں ان کا دل نہ لگا۔ ۱۸۸۲ء میں والد نے نیل کا کاروبار سنبھالنے کے لیے کہا مگر اس میں بھی وہ کامیاب نہیں ہوئے۔ وکالت کو چھوڑ کر قائم مقام نقل نویس کی نوکری اختیار کی جہاں ان کی تنخواہ دس روپے ماہوار تھی [۷]۔ یہ وہ زمانہ تھا جب انگریزی تعلیم کا رواج انگریزی اقتدار اور سرسید کے زیر اثر پھیل رہا تھا۔ شبلی کے والد نے اپنے چھوٹے بیٹے مہدی حسن کو تعلیم کے لیے علی گڑھ بھیجا۔ مہدی حسن نے ۱۸۸۱ء میں انٹرنس کا امتحان پاس کیا اور ان کے والد شبلی کے ساتھ علی گڑھ گئے۔ علی گڑھ جانے اور سرسید سے ملنے کا شوق اتنا زیادہ تھا کہ انھوں نے سرسید کی مدح میں عربی زبان میں ایک قصیدہ پیش کیا۔ شبلی کا یہ عربی قصیدہ علی گڑھ گزٹ میں ۱۵/ اکتوبر

۱۸۸۱ء کو شائع ہوا [۸]۔

۱۸۸۳ء میں علی گڑھ کالج کو مشرقی زبانوں کے ایک استاد کی ضرورت ہوئی اس کے لیے شبلی کا انتخاب ہوا اور وہ چالیس روپے ماہوار پر یکم فروری ۱۸۸۳ء سے عربی کے استاد مقرر ہو گئے۔ شبلی کے عربی قصیدے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے لیے سرسید ایک مثالی راہنما اور وقت کی آواز تھے۔ جب سرسید سے ملاقاتیں بڑھیں تو وہ سرسید کے بنگلے کے اندر کے مکان میں اٹھ آئے۔ ۱۸۸۵ء میں شبلی کے بھائی مہدی حسن کو ان کے والد نے تعلیم کے لیے انگلستان بھیجا اور اسی سال انھوں نے ''صبح امید'' کے نام سے ایک نظم لکھی جس میں مسلمانوں کی غفلت اور سرسید کے زیر اثر ان کے بیدار ہونے کو پُر اثر انداز میں موضوعِ سخن بنایا تھا۔ روز کی ملاقاتوں سے سرسید کو شبلی کے علم کا اندازہ ہوا اور وہ اکثر، ان مذہبی و کلامی مسائل پر، جن میں وہ ساری عمر الجھے رہے، شبلی سے تبادلۂ خیال کرتے تھے۔ شبلی کی شخصیت کی تعمیر میں سرسید کا بڑا ہاتھ ہے۔ سرسید نے نہ صرف اپنے کتب خانے کی انھیں کنجیاں دے دیں جہاں شبلی یورپ کی نئی نئی کتابوں سے متعارف ہوئے بلکہ انھیں تصنیف و تالیف کی طرف بھی رجوع کیا۔ یہیں شبلی میں تاریخ کا وہ ذوق پیدا ہوا جس سے ہم شبلی کو پہچانتے ہیں۔

اسلام شبلی کی پہلی ترجیح تھی جس پر انھوں نے کبھی سمجھوتا نہیں کیا اور ساری عمر اسلام کے سپاہی کی حیثیت سے میدانِ عمل میں برسرِ کار رہے۔ علی گڑھ آکر انھیں جدید انگریزی تعلیم کے محاسن و معائب کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ مولوی محمد سمیع کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

> ''یہاں آکر میرے تمام خیالات مضبوط ہو گئے۔ معلوم ہوا کہ انگریزی خواں فرقہ نہایت مہمل فرقہ ہے۔ مذہب کو جانے دو، خیالات کی وسعت، سچی آزادی، بلند ہمتی، ترقی کا جوش برائے نام نہیں۔ یہاں ان چیزوں کا ذکر تک نہیں آتا۔ بس خالی کوٹ پتلون کی نمائش گاہ ہے...... سید صاحب نے اکثر مجھ سے فرمایا کہ ہندوستان کے تمام انگریزی تعلیم یافتہ مسلمانوں میں ایک بھی ایسا نہیں جو کسی مجمع میں کچھ کہہ سکے یا لکھ سکے...... وہ فرماتے ہیں کہ انگریزی ان کے دماغوں میں کچھ تبدیلی پیدا نہیں کرتی'' [۹]۔

علی گڑھ آکر شبلی کے اندازِ نظر میں واضح طور پر تبدیلی آئی۔ انگریزی تعلیم کی صورتِ حال اور ضرورت کو دیکھ کر انھیں خیال آیا کہ قدیم و جدید کو ملا کر ایک نئی صورت پیدا کی جائے۔ یہی وہ تصورِ تعلیم تھا جسے وہ ندوۃ العلماء میں جاری کرنا چاہتے تھے۔ یہاں آکر ان کا تصنیفی ذوق بھی بیدار ہوا اور انھوں نے اپنی قوم کو بیدار کرنے کے لیے تاریخ کو موضوع بنایا تا کہ ان کا شاندار ماضی سامنے آسکے۔ یہ زاویۂ نظر بھی سرسید تحریک کے اثر کا نتیجہ تھا۔ سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ''علی گڑھ کالج پہلا مقام تھا جہاں اس وقت مشرق و مغرب کے استاد یک جا تھے اور ایک دوسرے کے خیالات و معلومات سے متاثر ہو رہے تھے۔ مولانا کو کالج آکر سب سے بڑا فائدہ یہ پہنچا

کہ ان کو یورپ کے خیالات اور علمی تحقیقات سے آگاہی کا موقع ملا" [۱۰]۔ ۱۸۹۱ء میں انھوں نے سرسید کے وفد کے ساتھ حیدرآباد دکن کا سفر کیا۔ اس وفد میں مولانا حالی بھی شریک تھے۔ ۱۸۹۲ء میں وہ ملیریا میں مبتلا ہوئے اور یہ مرض آخر وقت تک گاہ گاہ انھیں پریشان کرتا رہا۔ بیماری سے افاقہ ہوا تو اسی سال انھوں نے روم وشام کے سفر کا ارادہ کیا۔ اس سفر میں پروفیسر آرنلڈ پورٹ سعید تک ان کے ہم سفر رہے۔ پروفیسر آرنلڈ سے علی گڑھ میں ان کے گہرے تعلقات قائم ہو گئے تھے اور وہ ایک دوسرے سے اتنے قریب آگئے تھے کہ شبلی نے آرنلڈ سے فرنچ پڑھنی شروع کی تاکہ وہ اس زبان کے ذریعے اسلام کے موضوع پر اہلِ یورپ کی تحقیقات سے واقف ہو سکیں اور آرنلڈ نے ان سے عربی سیکھنی شروع کی۔ شبلی آرنلڈ کے علم سے بہت متاثر تھے۔

۱۸۹۲ء میں روم وشام کا سفر مولانا شبلی کی زندگی کا ایک اہم واقعہ تھا۔ اس سفر میں انھوں نے نہ صرف ترکی کو بلکہ مصر وشام وغیرہ کو بھی قریب سے دیکھا۔ اس سفر سے ان کے خیالات میں نئی نئی تبدیلیاں آئیں جن کا ذکر انھوں نے اپنے سفر نامہ روم وشام میں تفصیل سے کیا ہے۔ انھوں نے دیکھا کہ وہاں کے مسلمانوں کی حالت بھی ہندوستان کے مسلمانوں کی طرح ہے۔ جدید وقدیم تعلیم وہاں بھی ایک دوسرے سے دور ہیں اور کہیں بھی کوئی ایسا نظامِ تعلیم نہیں ہے جہاں قدیم و جدید کا امتزاج ہو رہا ہو۔ یہاں بھی انھیں مسلمانوں میں جمود کا احساس ہوا۔ اس سفر کے دوران مولانا عبدہٗ سے بھی ان کی ملاقات ہوئی۔ جب یہ واقعات اور اس صورتِ حال کو علی گڑھ آکر بیان کیا تو سننے والوں نے تقاضا کیا کہ وہ اپنا سفر نامہ لکھیں لیکن سرسید نہیں چاہتے تھے کہ شبلی یہ سفر نامہ لکھیں جس میں انگریزوں کے خلاف اور ترکی کی حمایت میں مولانا کا زاویۂ نظر بیان میں آئے۔ شبلی نے سرسید کو یقین دلایا کہ وہ انگریزوں کے خلاف مواد اس میں شامل نہیں کریں گے تو انھیں یہ سفر نامہ شائع کرنے کی اجازت ملی۔ ترکی کے سفر میں سلطانِ ترکی نے ۱۴ر محرم ۱۳۱۰ھ کو انھیں تمغۂ مجیدی اور سند عطا کی لیکن جب وہ ہندوستان واپس آئے تو انگریزی حکومت نے اس تمغہ کو استعمال کرنے کی اجازت نہیں دی [۱۱]۔ اسی زمانے میں سرسید نے حکومت کو لکھا کہ "مولانا شبلی جیسے فاضل کی قدردانی ترکی گورنمنٹ تو اتنی کرے کہ تمغۂ مجیدی عطا فرمائے اور انگریزی گورنمنٹ بڑے افسوس کی بات ہے کہ اس فرض سے غافل رہے" [۱۲] جنوری ۱۸۹۴ء میں شبلی کو شمس العلماء کا خطاب ملا۔

۱۸۹۴ء ہی میں مدرسہ فیض عام کانپور میں ندوۃ العلماء کا جلسہ ہوا جس میں شبلی نے شرکت کی اور مسلمانوں کی موجودہ تعلیم کے موضوع پر تقریر کی۔ بنیادی طور پر یہ وہی خیالات تھے جس کا اظہار وہ سفر نامہ روم ومصر وشام میں بھی کر چکے تھے کہ "میرا ہمیشہ سے یہی خیال ہے اور میں نہایت مضبوطی سے اس پر قائم ہوں کہ مسلمان مغربی علوم میں گو ترقی کے کسی رتبے تک پہنچ جائیں لیکن جب تک ان میں مشرقی تعلیم کا اثر نہ ہو ان کی ترقی نہیں کہی جا سکتی۔ بے شبہ مشرقی تعلیم کی جو موجودہ اسکیم ہے وہ نہایت ابتر اور غیر ضروری ہے لیکن اس تعلیم میں ایسی چیزیں بھی ہیں جو مسلمانوں کی قومیت کی روح ہیں اور جس تعلیم میں اس روحانیت کا مطلق اثر نہ ہو، وہ

مسلمانوں کے مذہب، قومیت، تاریخ کسی چیز کو بھی زندہ نہیں رکھ سکتی...... نئی تعلیم میں قومیت اور مذہبی پابندی کا اثر کم ہے اور پرانی تعلیم اس قابل نہیں کہ دنیا کی موجودہ ضرورتوں کا ساتھ دے سکے۔ صرف یہ دارالعلوم (مصر) ہے جو دونوں ڈانڈوں کو ملانا چاہتا ہے" [۱۳] یہی ان کا نقطۂ نظر تھا۔ شبلی کی یہ تقریر روئیداد ندوۃ العلماء میں محفوظ ہے" [۱۴] اس کے بعد شبلی پابندی سے ندوۃ العلماء کے جلسوں میں شرکت کرتے رہے اور دارالعلوم کے قیام کے لیے کوشش اور زمین ہموار کرتے رہے۔

۱۸۹۵ء میں شبلی لاہور گئے اور وہاں "انجمن حیات الاسلام" کے جلسے میں شریک ہوئے جس میں سرسید بھی شریک تھے، اسی سال وہ الہ آباد یونیورسٹی کے شعبۂ فنون اور بورڈ آف اسٹڈیز کے رکن مقرر ہوئے۔ ۱۸۹۶ء میں شبلی نے دوسری بار حیدرآباد کا سفر کیا اور اسی سال ۳ر ربیع الثانی ۱۳۱۴ھ/ ۱۱رستمبر ۱۸۹۶ء کو نظام الملک محبوب علی خاں نے سو روپے ماہوار کا وظیفہ منظور کیا اور لکھا کہ "جو کتابیں مولوی صاحب موصوف تصنیف کریں گے، وہ سرکارِ آصفیہ کے نام سے مشتہر ہوں گی" [۱۵] ۱۹۱۳ء میں یہ وظیفہ بڑھا کر تین سو روپے ماہوار کر دیا گیا۔

اسی زمانے میں شبلی اپنی صاف گوئی اور بے باکی کی وجہ سے انگریز پرنسپل کی نظروں میں کھٹکنے لگے۔ غبن کے واقعہ کے بعد تو سرسید کو جیسے چپ لگ گئی تھی۔ سید محمود سے بھی شبلی کے مراسم خوشگوار نہیں تھے۔ اس طرح کے حالات سے کبیدہ خاطر ہو کر انھوں نے دسمبر ۱۸۹۶ء سے نومبر ۱۸۹۷ء تک ایک سال کی رخصت لی اور اعظم گڑھ آ گئے جہاں بیٹھ کر وہ "الفاروق" کو لکھنے کا کام کرنا چاہتے تھے۔ ۲۹ر جون ۱۸۹۷ء کو مولانا کے چھوٹے بھائی مہدی حسن وفات پا گئے جس کا صدمہ ان کے لیے جاں کاہ تھا۔ رخصت ختم ہونے پر وہ علی گڑھ واپس آ گئے اور درس و تدریس میں مصروف ہو گئے لیکن سرسید کی وفات ۲۷ر مارچ ۱۸۹۸ء کے بعد انھوں نے علی گڑھ سے استعفاء دے دیا اور اعظم گڑھ آ گئے۔ اس طرح شبلی ۱۸۸۳ء سے ۱۸۹۸ء تک کم و بیش پندرہ سال کالج سے وابستہ رہے۔ ان کی شخصیت اور فکر و نظر کی تشکیل میں سرسید اور علی گڑھ کالج کے مزاج و ماحول کا اثر نمایاں ہے۔

۱۸۹۸ء میں پروفیسر آرنلڈ نے بھی علی گڑھ کالج چھوڑ دیا۔ اسی سال بھوپال کی نواب شاہ جہاں بیگم نے مولانا شبلی اور مولانا ابراہیم آروی کو بھوپال کے مدرسوں کی اصلاح و تنظیم نو کا کام سپرد کیا جسے انھوں نے خوبی سے انجام دیا۔ اسی سال ندوۃ العلماء کا سالانہ جلسہ کان پور میں ہوا اور مولانا شبلی نے اپنی مفید تجاویز سے اس میں حصہ لیا۔ بیماری کے باوجود ۱۸۹۸ء کا سال مولانا شبلی کی متعدد سرگرمیوں کا سال تھا۔ صحت کی بحالی کے لیے کشمیر کا سفر بھی اسی سال جولائی میں کیا۔ ۱۸۹۹ء میں انھوں نے ندوۃ العلماء میں انگریزی تعلیم کی تجویز پیش کی۔ جون ۱۹۰۰ء میں مولانا نے عقد ثانی کیا۔ پہلی بیوی کی وفات کو ایک عرصہ گزر چکا تھا۔ ۱۲ر نومبر ۱۹۰۰ء کو ان کے والد شیخ حبیب اللہ بھی اللہ کو پیارے ہو گئے۔

شبلی کی ہمیشہ یہ خواہش رہی کہ وہ ''ندوۃ العلماء'' کو اپنی سرگرمیوں کا اسی طرح مرکز بنائیں جس طرح سرسید نے علی گڑھ کو بنایا تھا اور دنیا کو دکھائیں کہ جدید و قدیم کا ملاپ کس طرح ہوسکتا ہے۔ سفرِ مصر میں یہ خیال وہاں ''دارالعلوم'' کو دیکھ کر ان کے ذہن میں جاگزیں ہوا تھا۔ ایک خط میں اپنے ارادے کے بارے میں شبلی نے اپنے بھائی محمد اسحٰق کو لکھا کہ ''میں نے یہ عزم کرلیا ہے اور...... دنیاوی خواہشوں سے صاف دست بردار ہوتا ہوں۔ سو روپے ہیں۔ چھاؤنی عالیہ اسکول وغیرہ کے چالیس پچاس نکل جائیں گے، باقی جس قدر بچے گا اس سے غریبانہ زندگی خاصی طرح سے بسر ہوسکتی ہے۔ لکھنؤ یا علی گڑھ میں بستر ہوگا اور ندوہ یا کالج کا مشغلہ۔ تنہائی اور بے تعلقی میں انشاء اللہ قوم کی خدمت اچھی طرح بن آئے گی۔ کالج (علی گڑھ) تو میری مدد کا محتاج نہیں لیکن ''ندوۃ'' کام کرنے کی جگہ ہے اور بہت کچھ کیا جاسکتا ہے'' [۱۶]۔ شبلی ندوہ سے وہی کام لینا چاہتے تھے جو سرسید نے علی گڑھ کالج سے لیا تھا۔ ان کے اندر، مسلمانوں کی نئی تعلیم کے تعلق سے، خود ایک سرسید بننے کی شدید خواہش تھی۔ اسی سال ''الفاروق'' شائع ہوئی۔

یہ زمانہ مولانا کی شہرت کے عروج کا زمانہ تھا۔ سارا ہندوستان ان کے علمی و تاریخی کارناموں سے گونج رہا تھا۔ ۱۹۰۱ء میں مولانا ریاست حیدرآباد میں ناظم سررشتۂ علوم و فنون کے عہدے پر چار سو روپے ماہوار تنخواہ پر مامور ہوئے۔ یہ سررشتہ ۱۸۹۴ء میں قائم ہوا تھا اور ۱۹۰۴ء تک قائم رہا۔ فروری ۱۹۰۵ء میں شبلی بھی اس سے الگ ہوگئے اور اعظم گڑھ چلے آئے۔

مولانا شبلی کی ہمیشہ سے یہ خواہش تھی کہ وہ ندوہ میں آکر ان تبدیلیوں کو یہاں کے نظامِ تعلیم میں رائج کریں جس کا خواب انھوں نے برسوں پہلے دیکھا تھا۔ مولانا حبیب الرحمٰن خان شروانی کو کئی خطوط میں اس خواہش کا اظہار کیا اور لکھا کہ ''اگر وظیفہ حیدرآباد جاری ہوجائے تو ندوہ آجاؤں''۔ ایک اور خط میں لکھا کہ ''سچ یہ ہے کہ صرف ندوہ کے لیے میں نے کالج (علی گڑھ) چھوڑا تھا''۔ ایک اور خط میں لکھا کہ ''اگر آپ یہ چاہتے ہیں کہ ندوہ کی خدمت کرسکوں تو دس پندرہ دن کے لیے لکھنؤ میں آکر قیام کیجیے۔ میں کاروائی اور طریقِ عمل کا نقشہ پیش کروں گا'' [۱۷]۔ ایک خط میں لکھا کہ ''ندوہ اب راہ پر آتا جاتا ہے۔ انگریزی جاری ہوگئی'' [۱۸] جب حیدرآباد کی ملازمت سے سبک دوش ہوئے تو اسی سال ۱۹۰۵ء میں دارالعلوم کے معتمد کی حیثیت سے لکھنؤ آگئے اور یہاں ۱۹۱۳ء تک رہے۔ اس عرصے میں انگریزی زبان لازمی قرار دی گئی اور نصاب کو جدید خطوط پر استوار کیا گیا۔ ۱۹۰۸ء میں حکومتِ وقت نے ندوہ میں دنیاوی تعلیم کے لیے پانچ سو روپے ماہوار کی گرانٹ منظور کی اور اس رقم سے انگریزی کی تعلیم لازمی و باقاعدہ ہوگئی۔ سید سلیمان ندوی نے ان تبدیلیوں کو ''حیاتِ شبلی'' میں بیان کیا ہے جو شبلی کی معتمدی کے زمانے میں وہاں ہوئیں [۱۹]۔ ندوہ میں سنسکرت اور ہندی کی تعلیم کا بھی مولانا نے درجہ قائم کیا اور طلبہ کے لیے وظائف کا انتظام کیا [۲۰]۔ جولائی ۱۹۱۳ء میں مولانا نے شدید مخالفت اور سازشوں کی وجہ سے استعفاء دے دیا۔ جب تک شبلی ندوہ میں رہے بے چین رہے۔ قدامت

پرستوں اور مخالفین نے انھیں پوری طرح وہ کام کرنے نہیں دیا جسے وہ کرنا چاہتے تھے۔ ۱۹۱۰ء میں ندوہ میں ان کے خلاف کمیشن بٹھانے کی تجویز بھی ہوئی۔ ایک خط مورخہ ۳۱ر اگست ۱۹۱۰ء میں مولانا شروانی کو لکھتے ہیں کہ ''اس صورت میں کمیشن بیٹھنا کہ میں مجرم کی حیثیت سے سامنے آؤں اور میرا اظہار تحریری یا تقریری لیا جائے میں قیامت تک پسند نہیں کرسکتا اور اس کا یہ نتیجہ ہے کہ اگر ایسا ہی ہوتا ہے تو آپ مجھ کو مطلع کریں تا کہ میں قطعی استعفاء دے دوں'' [۲۱] ایک اور خط مورخہ ۹ر جولائی ۱۹۱۳ء میں مولانا شروانی کو لکھا: ''بہر حال ندوہ سے میں نے استعفا دے دیا اور معززین بھی دے چکے۔ اب ندوہ مولوی خلیل الرحمٰن صاحب کا نام ہے۔ خیر یہ بھی دیکھ لیجیے'' [۲۲]۔ عطیہ بیگم کو ایک خط مورخہ ۱۷ر فروری ۱۹۰۸ء میں لکھتے ہیں کہ ''ندوہ کا مقصد اسلام کی حمایت اور علم دینی کی بقا ہے لیکن نہ اس طرح کہ جو پرانے خیال کے مولوی چاہتے ہیں۔ گویا ندوہ مذہبی تعلیم کی اصلاحی صورت ہے'' [۲۳]۔

شبلی پر لکھنے والوں نے عطیہ فیضی سے ان کے دلی لگاؤ (عشق) کو دبانے، چھپانے یا نظر انداز کرنے کی اکثر کوشش کی ہے لیکن یہ عشق ان کی زندگی کا ایک اہم جزو تھا اس لیے اس سے صرف نظر کرنا کسی طرح مناسب نہیں ہے۔ اس عشق نے ان کی فارسی شاعری کو نیا رنگ اور تازہ روپ دیا ہے۔ عطیہ کے نام ان کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ احتیاط سے کام لے رہے ہیں اور کھل کر اظہار نہیں کر رہے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ خود عطیہ انھیں ''بے ہمت'' کا طعنہ دیتی ہیں۔ ۱۸۹۲ء میں مولانا شبلی اپنے سفر روم و مصر و شام میں استنبول میں تھے اور وہاں عطیہ کے والد حسن آفندی سے، جو بمبئی میں مقیم ترکی کے سفیر تھے اور اب ترکی میں کسی اعلیٰ عہدہ پر فائز تھے، ملاقات ہوئی تھی اور انھوں نے اپنے گھر پر مولانا کی مہمان نوازی بھی کی تھی۔ یہ خاندان بعد میں ہندوستان آگیا اور یہیں کا ہو رہا۔ ایک عرصے بعد شبلی کی ملاقات اس خاندان سے لکھنؤ میں ہوئی اور خط و کتابت کا سلسلہ قائم ہوگیا۔ شبلی کے خطوط کے لہجے اور رنگ و مزاج سے بھی ان کے تعلقِ قلبی کا گہرا تاثر ملتا ہے مثلاً یہ چند فقرے دیکھیے:

(۱)　۲۸ر اپریل ۱۹۰۹ء کے خط میں لکھتے ہیں ''تمھارا خط جو مدت کے بعد ملا تو بے ساختہ میں نے آنکھوں سے لگالیا اور دیر تک بار بار پڑھتا رہا۔ افسوس دیر تک ملنے کی امید نہیں'' [۲۴]۔

(۲)　عطیہ سفر یورپ سے واپس آئیں تو لکھا: ''یورپ نے آپ کو ہم لوگوں کی سطح سے بہت بالاتر کر دیا ہے، اس لیے یہ توقع رکھنا کہ اب آپ اسی طرح ہم سے ملیں یا ان اطراف کا قصد کریں جیسا کہ وعدہ کیا تھا، اب صحیح نہیں۔ خط کی تحریر بھی بہت روکھی اور خوددارانہ ہے'' [۲۵]۔

(۳)　۷ر نومبر ۱۹۰۸ء کے خط میں مولانا جذباتی ہو جاتے ہیں اور لکھتے ہیں ''اگر آپ لکھنؤ آکر کسی اور کی مہمان ہوں تو میں اس زمانے میں لکھنؤ چھوڑ کر چلا جاؤں گا'' [۲۶]۔

(۴)　۹ر جون ۱۹۰۹ء کے خط میں شبلی لکھتے ہیں کہ ''اصل یہ ہے کہ میں چاہتا تھا کہ میرے کسی کام میں

تمھارے نام کی شرکت ہو، اس کا اصل طریقہ تو یہ تھا کہ کوئی تصنیف تمھارے نام پر ڈیڈیکیٹ کرتا لیکن افسوس نہیں کر سکتا۔ میں جن خیالات میں گھرا ہوں تم سمجھتی ہو اور جانتی ہو کہ اس سے دفعۃً ان قومی کاموں کو نقصان پہنچے گا جو میرے ہاتھ میں ہیں'' [۲۷]۔

(۵) ''جب فرصت اور جی چاہے جواب لکھو لیکن مجھ کو اجازت دو کہ میں ضرورت بے ضرورت جب جی چاہے لکھوں'' [۲۸]۔

(۶) اپنے فارسی غزلوں کے مجموعے ''بوئے گل'' کے اشعار کا مطلب عطیہ کو سمجھاتے ہیں اور یہ سب اشعار گہرے عشقیہ جذبات کا اظہار کرتے ہیں مثلاً یہ تین شعر دیکھیے [۲۹]:

بامایہ ہر معاملۂ بدگماں نہ بود — خوش بود آں کہ راز محبت عیاں نہ بود
از لذتِ ادائے ستم می تواں شناخت — کیں جور از تو بودہ و از آسماں نہ بود
صد حرف راز بود نہاں در نگاہِ من — شادم کہ کارہا صنمے نکتہ داں نہ بود

(۷) جواب آنے پر اگلے خط مورخہ ۲۵ر جولائی ۱۹۰۹ء میں لکھتے ہیں: ''مجھ کو بے انتہا مسرت ہوئی کہ تم نے میری تشریحِ اشعار کو اور خود اشعار کو پسند کیا۔ ان اشعار کی داد دینے کا تم سے بڑھ کر کس کو حق ہے'' [۳۰]۔

(۸) ''تم نے میرے دو خطوں کا جواب نہیں لکھا...... سکوت سے اور بھی تردد انگیز خیالات پیدا ہوتے جاتے ہیں'' [۳۱]۔

(۹) ۳ر نومبر ۱۹۰۹ء کے خط میں لکھتے ہیں:

شوقِ تو از کجا بہ کجا می برد مرا — نزدیک شد کہ گردِ رہِ کارواں شوم
تا بمبئی رسیدہ ام و زود تر بود — کز بمبئی بہ سوئے جزیرہ رواں شوم
[۳۲]

(۱۰) خط مورخہ ۱۹ر اگست ۱۹۰۹ء کو لکھتے ہیں: ''بہت جلد بمبئی آنے کا ارادہ ہے تم کہتی ہو کہ میں بہت بدہمت ہوں۔ میری زندگی کے دو حصے ہیں۔ پرائیویٹ اور پبلک۔ اگر پبلک کام میرے ہاتھ میں نہ ہوتا تو میری ہمت کا اندازہ کر سکتیں'' [۳۳]۔

(۱۱) مولانا شبلی کے عشق کا آغاز لکھنؤ میں پہلی ملاقات میں ہوا جس کا اظہار اس شعر سے ہوتا ہے جو ۱۵ر اکتوبر ۱۹۰۹ء کو لکھا گیا تھا:

کہاں یہ لطف یہ منظر یہ سبزہ یہ بہارستاں — عطیہ تم کو یاد لکھنؤ ہوگی تو کیوں ہوگی [۳۴]

''خطوطِ شبلی'' کے خط نمبر ۴۴ سے اندازہ ہوتا ہے کہ عطیہ اب مولانا سے جان چھڑانا چاہتی ہیں۔ مولانا نے ایک شعر میں عطیہ کا نام باندھ دیا تھا جس پر ناراضی کا اظہار عطیہ نے اپنے خط میں کیا اور مولانا نے اس کی معذرت آمیز وضاحت کی اور اسی خط میں لکھا ''آپ کا غضب آلود خط ملا۔ افسوس ہے کہ آپ نے اس کو اور نگاہ سے

دیکھا'' [۳۵]۔ ۱۲؍اپریل ۱۹۱۱ء کو شبلی نے اپنے خط میں لکھا: ''زمانہ ہو گیا کہ آپ کی طرف سے کوئی خبر نہیں۔ آپ نے جو غضب آلود خط کپور تھلہ سے لکھا تھا اس کے بعد توقع نہیں رہی تھی کہ پھر آپ نصیب ہوں گی اور اسی لیے میں بھی چپ ہو کر بیٹھ رہا تھا'' [۳۶] ''خطوط شبلی'' کے اس مجموعے کے آخری خط نمبر ۵۵ مورخہ ۲۸؍مئی ۱۹۱۱ء میں شبلی لکھتے ہیں ''اس ستم ظریفی کو دیکھیے مہینہ بھر بمبئی میں رہیں اور مطلق خبر نہ دی'' [۳۷] اس وقت مولانا شبلی خود بمبئی میں تھے۔ اس کے بعد قصہ ختم ہو جاتا ہے۔

اس عشق نے مولانا کو ایک ایسی تخلیقی توانائی عطا کی جو ان کے فارسی اشعار میں خصوصیت سے نمایاں ہوتی ہے۔ اب جب کہ مولانا کی وفات کو ایک عرصہ گزر چکا ہے اس عشق کو ان کی شخصیت اور مزاج سے الگ کرنا کسی طرح جائز نہیں ہے۔ اس عشق سے پتا چلتا ہے کہ اندر سے مولانا کس قدر زندہ اور صحت مند تھے۔ حسن پرستی شبلی کا مزاج تھا جس کی چھوٹ ان کے طرز ادا اور اسلوب بیان میں بھی نظر آتی ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی محبت کا ''الزام'' جو شبلی پر لگایا گیا تھا، وہ بھی ان کے اسی مزاج کو ظاہر کرتا ہے۔ حسن پرستی شبلی نعمانی کی فطرت کا حصہ تھی جس نے ان کی نثر و نظم دونوں میں رنگ آمیزی کی ہے۔

مولانا حبیب الرحمٰن خاں شروانی کے نام ایک خط مورخہ ۲۶؍فروری ۱۹۰۸ء کو لکھتے ہیں کہ ''اب کی بمبئی میں عجیب رنگین صحبتیں رہیں لیکن عین عالم لطف میں ندوہ کی ایک ضرورت سے یہاں آن پڑا لیکن آنکھوں میں اب تک وہ تماشا پھر رہا ہے۔ خیر اس پر فخر کرتا ہوں کہ دل کی خوشی کو قوم اور مذہب پر نثار کر سکتا ہوں اور بے تکلف کر سکتا ہوں'' [۳۸] یہ توازن بھی مولانا کے مزاج کا جزو اول ہے۔

۱۷؍مئی ۱۹۰۷ء کو شبلی ایک حادثہ کا شکار ہو گئے تھے۔ گھر کے تخت پر رکھی ہوئی بھری بندوق کا گھوڑا دب گیا اور ان کے ٹخنے کو چکنا چور اور پیر کو جسم سے الگ کرتا ہوا آر پار ہو گیا۔ اس حادثے کی تفصیل مولانا شروانی کو ان کے خط کے جواب میں لکھی ہے [۳۹]۔ ڈاکٹر نے ان کا پاؤں کاٹ دیا۔ بعد میں جب زخم بھر گئے تو انھوں نے ایک مصنوعی پاؤں بنوا لیا جس سے انھوں نے بقیہ زندگی اپنی ساری علمی و عملی سرگرمیوں کے ساتھ طمانیت سے گزار دی۔ ایک خط میں لکھتے ہیں ''خدا کا شکر ہے کہ ابتدائے واقعہ سے اس وقت تک طبیعت کی طمانیت اور سکون میں کوئی کمی نہیں ہے۔ سوچتا ہوں تو نظر آتا ہے کہ جو شخص سر کاٹے جانے کے قابل ہو اس کے پاؤں کاٹ دیے گئے تو کیا ہوا'' [۴۰] کاٹھ کی ٹانگ سے انھوں نے سفر بھی کیے، تصنیف و تالیف کا کام بھی کیا، تقریریں بھی کیں اور پوری طرح زندگی کے عمل میں شریک رہے۔

ندوہ سے الگ ہو کر انھوں نے ''سیرۃ النبی'' لکھنے کا ارادہ کیا۔ ۱۹۱۴ء ہی میں انھوں نے دارالمصنفین قائم کیا۔ اپریل، مئی اور جون کے ایک حصے میں وہ دہلی میں رہے۔ وسط جون میں بمبئی چلے گئے اور وہاں جا کر ''سیرۃ النبی'' کی جلد اول کی تکمیل میں مصروف ہو گئے۔ ۵؍اگست ۱۹۱۴ء کو ان کے بھائی محمد اسحٰق وفات پا گئے اور وہ اعظم گڑھ واپس آ گئے اور کچھ عرصے بعد بیمار ہو گئے۔ شکر، ضعف معدہ، السر، خونی پیچش

وغیرہ امراض نے غلبہ کیا اور وہ پلنگ سے لگ گئے۔ بہت علاج معالجہ ہوا لیکن کوئی افاقہ نہیں ہوا۔ آخری لحات میں سید سلیمان ندوی موجود تھے۔ معاہدہ کے طور پر استاد شبلی نے شاگرد سلیمان ندوی کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیا اور کہا ''سیرت میری تمام عمر کی کمائی ہے۔ سب کام چھوڑ کر سیرت تیار کردو'' [۴۱]۔ ۱۷ر نومبر ۱۹۱۴ء کی صبح مولانا حمید الدین اور سید سلیمان ندوی کو اپنے پاس بلوایا اور تین مرتبہ کہا: ''سیرت، سیرت، سیرت۔'' پھر انگلی اور ہاتھ کے اشارے سے کہا: ''سب کام چھوڑ کے''۔ ۱۸ر نومبر ۱۹۱۴ء مطابق ذالحجہ ۱۳۳۲ھ کی صبح ساڑھے پانچ بجے بروز چہار شنبہ کو وفات پائی'' [۴۲] اور شبلی منزل ہی میں دفن ہوئے۔ یہی شبلی کا مسکن تھا اور یہی مدفن۔ شاگرد سید سلیمان ندوی نے ان کی خواہش کو پورا کیا اور سیرۃ النبی کی بقیہ جلدیں برسوں کی محنت کے بعد مکمل کردیں۔ مولانا شبلی کا قائم کردہ نیشنل اسکول کا نام بدل کر شبلی اسکول کردیا گیا جو آج بھی کالج کی صورت میں نئی نسلوں کو فیض پہنچا رہا ہے۔

سرسید احمد کا دور، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم کے ساتھ شروع ہوا۔ محمد شبلی اسی سال پیدا ہوئے۔ شبلی سرسید سے عمر میں چالیس سال، محمد حسین آزاد سے ۲۷ سال اور الطاف حسین حالؔی سے بیس سال چھوٹے تھے۔ سرسید و حالی جدید فکر کے علم بردار تھے اور اپنی اس فکر کو عملی جامہ پہنا کر قوم کو دورِ زوال سے نکالنا چاہتے تھے۔ شبلی بھی سرسید سے بہت متاثر تھے لیکن دونوں کے زاویۂ نظر میں فرق تھا۔ شبلیؔ ''قدیم'' میں ''جدید'' کو شامل کرنا چاہتے تھے اور سرسید جدید فکر میں قدیم فکر کو شامل کرنا چاہتے تھے۔ شبلی کا علم کلام اسی راستے کی نشان دہی کرتا ہے۔ سرسیؔد کے زیر اثر شبلیؔ نے اسلامی تاریخ نویسی کا آغاز کیا لیکن یہاں بھی انھوں نے اس کی بنیاد قدامت پسندی پر رکھی۔ شبلی علمائے مغرب کی تحقیق کے قائل تھے لیکن جہاں اہلِ مغرب عقیدے کے خلاف بات کرتے ہیں وہاں شبلی جدید علم کلام کی مدد سے اسلام کے سپاہی بن کر اس کا دفاع کرتے ہیں۔ دفاعِ اسلام کے سلسلے میں، اپنے جدید اندازِ نظر کے باوجود، وہ بنیادی طور پر، قدامت پسند روایت پرست نظر آتے ہیں۔

شبلی نسلاً راجپوت تھے اور راجپوتوں کی انا اور غیرت ان کی گھٹی میں پڑی تھی جس کا انھیں خود بھی احساس تھا۔ ۱۲ر اپریل ۱۹۰۱ء کو حیدرآباد دکن سے محمد سمیع کو لکھا: ''دعا کرو کہ جو گردن ہمیشہ بلند رہی، بلند ہی رہے۔ گھر کے مصائب نے یہاں تک بھی پہنچایا ورنہ میں اپنے گوشۂ عافیت کو فلک نما سے کم نہیں سمجھتا ہوں'' [۴۳]۔ نواب علی حسن خان بہادر نے ان کے ساتھ ایک بار سلوک کرنا چاہا اور ریل پر چلتے وقت ایک معقول رقم نذر کرنی چاہی لیکن انھوں نے قبول کرنے سے انکار کیا'' [۴۴]۔ ہر ہائنس بیگم صاحبہ بھوپال نے اپنی ایک تصنیف کی اصلاح کے معاوضہ میں دو سو روپے نذر کیے لیکن مولانا نے ان کو لینا پسند نہ فرمایا......''
[۴۵] سید سلیمان ندوی نے ایک واقعہ شبلی کی زبانی لکھا ہے کہ ''ایک بار اسٹریچی ہال میں جلسہ ہوا اور لوگ تنخواہ کے لحاظ سے درجہ بدرجہ آگے پیچھے بٹھائے گئے اور اس وقت میری کرسی بہت پیچھے رہی تو میں نے یہ منظر دیکھ کر

گردن جھکالی اور آنکھوں سے بے اختیار آنسو جاری ہوگئے‘‘ [۴۶]۔ وہ زندگی میں کسی سے پیچھے نہیں رہنا چاہتے تھے۔ یہ بات ان کی انا و غیرت کے خلاف تھی، اسی لیے ان کی خواہش تھی کہ وہ علی گڑھ سے علیحدہ ہو کر ’’ندوہ‘‘ چلے جائیں اور اپنی فکر کو عملی جامہ پہنا کر وہ کام کریں جو سرسید نے علی گڑھ میں کیا اور کر رہے تھے۔ زندگی میں انھوں نے کوئی کام گر پڑ کر نہیں کیا۔ وہ دنیادار آدمی ضرور تھے لیکن اس دنیاداری میں خوشامد سے ہمیشہ دور رہنے اور عزت کے ساتھ دنیا کو حاصل کرنے کی کوشش کرتے رہے۔ ۱۵ر ستمبر ۱۸۹۴ء کو محسن الملک کے نام ایک خط میں لکھا کہ ’’مولوی صاحب روپیہ اور دولت کی قدر مجھ سے زیادہ کسی کو نہیں۔ میں کچھ ابراہیم ادھم اور بایزید نہیں ہوں۔ میرا تو رُواں رواں دنیا کی خواہشوں سے جکڑا ہے لیکن دنیا کو سلیقہ کے ساتھ حاصل کرنا چاہتا ہوں۔ مجھ سے جوڑ توڑ، سازش، درباداری، خوشامد، لوگوں کی جھوٹی آؤ بھگت نہیں ہو سکتی اور بغیر اس کے کامیابی معلوم‘‘ [۴۷]۔

علی گڑھ آ کر سرسید تحریک کا ان کی فکر و نظر پر گہرا اثر پڑا اور قوم و ملت کا درد ان کی رگ و پے میں سرائیت کر گیا۔ فارسی قصیدۂ عیدیہ (۱۸۸۳ء) اور اردو مثنوی صبحِ امید (۱۸۸۵ء) سے ان ہی اثرات کا اظہار ہوتا ہے۔ ’’صبحِ امید‘‘ میں سرسید اور ان کی تحریک کو ایک نئی صبح امید کہا گیا ہے۔ علی گڑھ آ کر شبلی کا موضوعِ سخن بدل جاتا ہے اور اب وہ، حالؔی کی طرح، شاعری کو ملت کی بیداری کا ذریعہ بناتے ہیں۔ اب تک اُنھیں انگریزی تعلیم کی اہمیت کا پوری طرح اندازہ نہیں تھا۔ علی گڑھ کالج آ کر انھیں اس کا احساس ہوا اور انھوں نے اعظم گڑھ میں نیشنل اسکول کے نام سے ایک انگریزی اسکول قائم کیا۔ وہ اب یہ سمجھنے لگے کہ علماء کے لیے انگریزی زبان کا جاننا ضروری ہے تا کہ جدید علوم و فنون کے دروازے ان پر بھی کھل جائیں۔ ۱۸۹۹ء میں شبلی نے ’’ندوہ‘‘ میں انگریزی زبان کی تعلیم شروع کرانے کی تجویز پیش کی جو منظور نہیں ہوئی اور پھر کہیں ۱۹۰۴ء میں جا کر وہ اپنے اس مقصد میں کامیاب ہوئے۔

شبلی کا تاریخی ذوق بھی علی گڑھ میں پیدا ہوا۔ سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ’’اب تک مولانا کا تاریخی ذوق نمایاں نہ تھا لیکن کالج (علی گڑھ) پہنچنے کے ساتھ یکا یک ان کا تاریخی ذوق اُبھر آتا ہے...... سرسید کے کتب خانے میں عربی، تاریخ و جغرافیہ کی وہ نادر کتابیں ان کو نظر آئیں جو یورپ یا مصر و شام اور قسطنطنیہ میں چھپی تھیں ...... اور یہیں سے تاریخ اسلام کے مطالعہ کا نیا دور شروع ہوا‘‘ [۴۸] سرسید نے اپنے ذاتی کتب خانے کی کتابوں کو دیکھنے کی شبلی کو عام اجازت دے رکھی تھی۔ گبنؔ کی معروف تصنیف ’’رومن سلطنت کا زوال‘‘ (Decline and Fall of Roman Empire) کا اردو ترجمہ جو سرسید نے چھ سو روپے دے کر، مولوی ابوالحسن سے کرایا تھا، یہیں ان کے مطالعے میں آیا [۴۹]۔ مسٹر پامر کی تصنیف ’’حیات ہارون الرشید‘‘ کا ترجمہ بھی اسی زمانے میں ان کی نظر سے گزرا۔ اسلامی تاریخ لکھنے کا خیال بھی اسی زمانے میں ان کے ذہن میں آیا جو گھٹ کر تاریخ بنی العباس تک محدود ہو گیا اور پھر ’’المامون‘‘ کی صورت میں سامنے آیا

[۵۰]۔ سرسید کے زیر اثر مسلمانوں کی عظمت رفتہ کو سامنے لانے کا خیال بھی اسی زمانے میں پیدا ہوا اور نئی نئی کتابیں دیکھ کر تاریخی ذوق بیدار ہوا۔ اگر شبلی علی گڑھ نہ آتے تو وہ علم الکلام تو شاید ضرور لکھتے اور مناظرہ کے دائرے میں رہ کر اسلام کے دفاع کا کام بھی کرتے لیکن وہ مورخ کی حیثیت سے سامنے نہ آتے۔ سرسید اور علی گڑھ نے ان کی کایا پلٹ دی۔ علی گڑھ آنے سے پہلے وہ غیر مقلدوں کے خلاف مناظروں میں ایک عرصے تک مصروف رہے، نعمانی کا لقب بھی انھوں نے اسی زمانے میں اپنے نام کے ساتھ لگایا۔ شبلی نے ان اثرات کا اعتراف کرتے ہوئے ایک موقع پر کہا تھا کہ ''حضرات یہ سچ ہے کہ اگر میری زندگی کا کوئی حصہ علمی یا تعلیمی زندگی قرار پاسکتا ہے تو اس کا آغاز، اس کا نشوونما، اس کی ترقی، اس کی نمود، اس کا امتیاز جو کچھ ہوا ہے اس کالج (علی گڑھ) سے ہوا ہے''۔

شبلی کی فطرت، زندگی اور مزاج کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات واضح طور پر سامنے آئے گی کہ وہ حسن پرست اور عاشق مزاج تھے لیکن جس معاشرے میں اپنی زندگی کا سفر طے کر رہے تھے، وہاں اس کا اظہار اور وہ بھی نثر میں کھل کر نہیں کیا جا سکتا تھا۔ عطیہ فیضی کے نام خطوط میں یہی احتیاط کارفرما نظر آتی ہے۔ شبلی کی نثر کا جمالیاتی پہلو بھی اسی مزاج کا حامل ہے۔

شبلی نعمانی بھی عقلیت پسند تھے لیکن سرسید احمد خاں کی طرح نہیں کہ وہ مذہب کی ہر بات اور ہر پہلو کو عقل سے ثابت کرنے کی دھن میں لگے رہتے تھے اور اشاعرہ کے اس خیال کے کہ احکام الٰہی کا منشا محض مشیت الٰہی ہے اور وہ کسی مصلحت و حکمت پر مبنی نہیں، سخت مخالف تھے...... وہ معجزات کے قائل تھے اور سرسید وغیرہ کی تاویلات کو دور از کار اور ملمع سمجھتے تھے'' [۵۱] ''الکلام'' میں بھی اس کی طرف اشارہ کیا ہے اور ''سیرۃ النبی'' میں بھی رسول اللہ کے معجزات کا واضح طور پر ذکر کیا ہے۔ فرشتوں کے وجود کے بارے میں شبلی نے ''سوانح مولانا روم'' میں لکھا ہے کہ ملائکہ کا اطلاق بعض ملکات نبوی اور ملکات بشری پر بھی ہوا ہے لیکن سیرت لکھتے ہوئے جبریل امین اور دوسرے فرشتوں کے مستقل شخصی وجود کے نام ان کی اس کتاب میں اسی طرح آئے ہیں جس طرح عام مسلمان مانتے ہیں'' [۵۲] سرسید کی طرح وہ بدعات کے مخالف تھے اور انھیں شرک سمجھتے تھے۔ لیکن جب ہم انھیں بحیثیت مجموعی دیکھتے ہیں تو وہ آخری تجزیہ میں جدیدیت سے متاثر روایت پرست کے روپ میں سامنے آتے ہیں'' [۵۳]۔

شبلی کی تصانیف سرسید اور حالی کی طرح سوانح، تاریخ اور تنقید کے ذیل میں آتی ہیں لیکن ان میں جو رجحان نمایاں ہے وہ قدیم علم کلام اور قدیم علم ادب کا رجحان ہے۔ حیدر آباد دکن سے ندوۃ العلماء آکر انھوں نے ندوہ کو ایک ایسا ادارہ بنانے کی کوشش کی جو نہ صرف علی گڑھ کی برابری کر سکے بلکہ جس سے یہ بات بھی ثابت ہو سکے کہ ''قدیم'' میں ''جدید'' کا امتزاج ہی مسلمانوں کی تعلیم کا صحیح حل ہے۔ ندوۃ العلماء نے اسی سمت میں سفر کیا۔ اگر دیکھا جائے تو سرسید کے کالج کا اصل مخالف دیوبند تھا جو قدیم راہ اور قدیم روایت تعلیم کا

علم بردار تھا۔ علی گڑھ بھی پوری طرح جدید نہیں تھا لیکن فرق یہ تھا کہ علی گڑھ کی بنیاد اور اس کا نظام تو جدید تھا جس میں قدیم کو بھی شامل کر لیا گیا تھا۔ اس کے برخلاف ''ندوہ'' کا نظام تعلیم قدیم بنیادوں پر قائم تھا جو جدید کو بھی جگہ دینے کے لیے تیار تھا۔ یہی علی گڑھ کالج اور ندوۃ العلماء کے درمیان بنیادی فرق ہے۔

شبلی نعمانی اپنے دور کے نمائندہ ترجمان تھے۔ اسلام سے گہرا لگاؤ ان کے طرزِ فکر و عمل کی نمایاں صفت تھی۔ وہ ساری عمر معترضوں کے جواب دے کر علم کلام سے اسلام کا دفاع کرتے رہے اور تاریخ کے حقائق کو سامنے لا کر، عقیدے کو پختہ تر کر کے، علوی مذہب کے تصور سے ہم آہنگ کرتے رہے۔ اسی لیے معلوم ہوتا ہے کہ ان کی ''تاریخ نویسی'' علم کلام ہے اور ان کا علم کلام ''تاریخ'' ہے۔ ان کے قلم میں ایک ایسی قوت ہے جس سے تخلیق ہونے والی نثر و نظم دلوں پر اثر کرتی ہے۔

مذہب کے موضوع پر شبلی نے جدید موضوعات اور جدید مسائل پر قلم اُٹھایا اور قدیم تاریخی حوالوں سے اپنے زمانے کی زبان میں، ان موضوعات و مسائل کو پیش کیا۔ مذہب، تاریخ، تعلیم اور ادب و تنقید ان کے خاص موضوعات ہیں جن کی وہ ایسی روایت چھوڑ گئے جو آج بھی زندہ و تازہ ہے۔ شبلی کا ذہن آئینہ کی طرح صاف و شفاف تھا اور اسی لیے ان کے بیان میں، ان کی تحریر میں وہ جاذبیت ہے کہ ان کی تحریر پڑھنے والا ان کا گرویدہ ہو جاتا ہے۔ وہ جس موضوع پر بھی قلم اُٹھاتے ہیں، ان کا اسلوب بیان ''ادبی'' رہتا ہے اور اسی لیے وہ آج بھی دلچسپ اور پُر کشش ہیں۔ شبلی کی ''تصانیف'' درج ذیل ہیں۔

شبلی کی تصانیف:

(۱) ۱۸۸۰ء-۱۸۸۱ء کے لگ بھگ شبلی کے دیہات بندول اور اس سے لگے ہوئے گاؤں جیراج پور میں مقلد و غیر مقلد کا تنازع بہت بڑھ گیا تھا۔ دونوں فرقے ایک دوسرے سے مناظرے اور ایک دوسرے کی رد میں رسالے اور کتابچے شائع کر رہے تھے۔ شبلی کے استاد مولانا محمد فاروق چریا کوٹی مقلد تھے اور خود شبلی نعمانی میں بھی اس تعلق سے بڑا جوش تھا۔ اسی زمانے میں انھوں نے ایک رسالہ ''ظل الغمام فی مسئلۃ القراۃ خلف الامام'' کے نام سے لکھا۔ چالیس صفحات پر مشتمل، اردو زبان میں لکھا ہوا یہ رسالہ ۱۲۹۲ھ/۱۸۷۵ء میں مطبع نظامی کان پور سے شائع ہوا۔ یہ رسالہ مولوی سلامت اللہ (غیر مقلد) کے رسالے کے جواب میں ہے جس میں ترکِ قراۃ کو قرآن و حدیث سے ثابت کیا ہے اور مخالفین کے حدیث و فقہ کے حوالوں اور دلیلوں کی غلطی دکھائی ہے''[۵۴]۔

(۲) اسی زمانے میں مولانا ابوالحسنات عبدالحیٔ فرنگی محلی نے ایک رسالہ ''قرات خلف الامام'' کے مسئلہ میں لکھا۔ شبلی نعمانی نے اسی مسئلہ پر ایک رسالہ بعنوان ''اسکات المعتدی علی انصات المقتدی'' تحریر کیا۔ چوبیس

صفحات پر مشتمل عربی زبان میں لکھا ہوا یہ رسالہ مطبع نظامی کان پور سے ١٢٩٨ھ/ ١٨٨١ء میں شائع ہوا۔ یہ رسالہ مصر و شام اور روم تک پہنچا۔ شبلی نے اپنے سفرنامہ میں لکھا ہے کہ اسلامی ملکوں کے سفر کے دوران بعض علماء نے اس رسالے کی بڑی قدر کی [٥٥]۔

(٣) مسلمانوں کی گذشتہ تعلیم: یہ مضمون ١٨٨٧ء میں دوسری ایجوکیشنل کانفرنس لکھنؤ میں پڑھا گیا اور مقالاتِ شبلی کی جلد پنجم میں بھی شامل ہے۔ یہ مضمون رسالہ کی صورت میں الگ سے بھی شائع ہوا۔ مولانا شبلی نے اسے اپنی پہلی تالیف قرار دیا ہے [٥٦]۔ اس رسالے میں مسلمانوں کی گزشتہ تعلیم کا تاریخی جائزہ لیا گیا ہے۔

(٤) المامون: بنوعباس کے نامور بادشاہ مامون الرشید کی زندگی اور عہدِ سلطنت کے حالات کے بیان کے ساتھ ملکی حالات، علمی کارناموں، مامون کے اخلاق و عادات اور اس کے دور کے باکمالوں کو بھی بیان کیا ہے۔ اس میں ان اعتراضات کا جواب بھی ہے جو مسٹر پامر نے اپنی تصنیف ہارون الرشید میں کیے تھے۔ حالی کی ''حیاتِ سعدی'' ١٨٨٦ء میں شائع ہوئی جس کی شبلی نے تعریف کی تھی۔ اس کے بعد ١٨٨٧ء میں المامون شائع ہوئی جسے نامورانِ اسلام کے سلسلے کی پہلی کڑی بتایا گیا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے اسے تاریخ بنی العباس کا نچوڑ کہا ہے [٥٧]۔ سرسید کی فرمائش پر شبلی نے پہلے ایڈیشن پر نظر ثانی کی اور سرسید نے ١٨٨٩ء میں اپنے مقدمہ کے ساتھ اسے دوبارہ شائع کیا۔ عظمتِ رفتہ کو سامنے لانے کا یہی وہ کام تھا جو شبلی کر رہے تھے۔

(٥) ''سیرۃ النعمان'': اس تصنیف کا پہلا حصہ ١٨٨٩ء میں اور دوسرا حصہ ١٨٩٠ء میں لکھا گیا اور یہ کتاب ١٨٩١ء میں علی گڑھ کالج کی طرف سے چھپ کر شائع ہوئی۔ اس میں امام ابوحنیفہ کی سوانح عمری اور ان کے اجتہادات و مسائل کو موضوعِ مطالعہ بنایا گیا ہے۔

(٦) ''سفرنامہ روم و مصر و شام'': مولانا شبلی ١٨٩٢ء میں روم و مصر و شام کے سفر پر روانہ ہوئے اور اسی سال واپس آ گئے۔ اس سفر کے حالات و واقعات شبلی نے دوست احباب اور کالج کے جلسوں میں بیان کیے تو سب نے سفرنامہ لکھنے کی فرمائش کی۔ سرسید اس کی اشاعت کے اس لیے خلاف تھے کہ ترکی کی حمایت سے انگریزی حکومت کے ناراض ہونے کا ڈر تھا لیکن جب مولانا نے بتایا کہ اس میں کوئی ایسا ذکر نہیں ہوگا تو انھوں نے اشاعت کی اجازت دے دی۔ ١٨٩٣ء میں شبلی نے اسے لکھنا شروع کیا اور ١٨٩٤ء میں مطبع مفید عام آگرہ سے پہلی بار شائع ہوا۔

(٧) ''رسائل شبلی'': یہ مجموعہ ١٨٩٧ء تک شبلی نعمانی کے مختلف علمی و تاریخی مضامین پر مشتمل ہے اور پہلی بار ١٨٩٨ء میں شائع ہوا۔

(٨) ''الفاروق'': یہ تصنیف دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں فاروقِ اعظم حضرت عمرؓ کے سوانح، خلافت و فتوحات کی تفصیل مستند کتب سے اخذ کر کے لکھی گئی ہیں اور دوسرے حصے میں حضرت عمرؓ کی فتوحات کا

جائزہ لے کر ان کے نظام حکومت، ملک کی تقسیم، صیغۂ محاصل، صیغۂ عدالت، فوج داری، بیت المال، صیغۂ فوج، صیغۂ مذہبی، صیغۂ تعلیم، ذمی رعایا کے حقوق، غلامی کے انسداد کی کوشش، سیاست وتدبیر، عدل وانصاف، امامت واجتہاد، ذاتی حالات، اخلاق وعادات وغیرہ کا جائزہ لیا گیا ہے۔ ''الفاروق'' کو شبلی نے ''المامون'' کے بعد ہی شروع کردیا تھا لیکن مواد کے انتظار میں اسے مؤخر کردیا۔ اگست ۱۸۹۴ء سے اسے دوبارہ لکھنا شروع کیا۔ ایک حصہ ۱۸۹۷ء میں لکھ کر نامی پریس کو دے دیا اور جولائی ۱۸۹۸ء میں اس کا دوسرا حصہ بھی مکمل ہوگیا۔ دسمبر ۱۸۹۸ء میں اعظم گڑھ میں اس کا مقدمہ لکھا اور ۸ر جنوری ۱۸۹۹ء کے خط بنام مہدی افادی میں اس کے شائع ہوجانے کی اطلاع دی ہے [۵۸]۔

(۹) ''الغزالی'': شبلی کی یہ تصنیف حیدرآباد دکن میں قیام کے دوران لکھی گئی اور اگست ۱۹۰۲ء میں مکتبۂ نامی کان پور سے پہلی بار شائع ہوئی۔ اس موضوع کا خیال ۱۸۹۳ء سے ان کے ذہن میں گردش کر رہا تھا جب وہ ''الفاروق'' لکھنے کا ارادہ کر رہے تھے۔ سرسید نے بھی انھیں یہ مشورہ دیا تھا کہ الفاروق کے بجائے الغزالی لکھنا چاہیے۔ اگر دیکھا جائے تو ''الغزالی'' بھی ایک طرح سے علم الکلام ہی کا حصہ ہے چونکہ امام غزالی موجودہ علم کلام کے موجد تھے۔ اس تصنیف کے پہلے حصے میں امام غزالی کی سوانح عمری کو موضوع بنایا ہے اور حصہ دوم میں ان کی تصانیف، فلسفہ، تصوف، مجددیت، عقائد، اصلاحِ تعلیم واخلاق وغیرہ کو موضوع بنایا ہے۔

(۱۰) ''علم الکلام'': الغزالی کے دیباچہ میں شبلی نے لکھا ہے کہ وہ آج کل علم کلام کی مفصل تاریخ لکھ رہے ہیں جس کے چار حصے ہوں گے۔ پہلے حصے میں علم کلام کی ابتدا اور عہد بہ عہد وسعت وترقی کی تفصیل تاریخ ہوگی۔ دوسرے حصے میں اس بات پر بحث ہوگی کہ علم کلام نے اثبات عقائد اور ابطال فلسفہ کے متعلق کیا کیا اور کس حد تک کامیابی حاصل کی۔ تیسرے حصے میں ائمۂ علم کلام کی سوانح ہوں گی اور چوتھے حصے میں جدید علم کلام پیش کیا جائے گا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ پہلا حصہ بقدر معتد بہ لکھا جاچکا تھا کہ بوجوہ چند رُک گیا اور تیسرا حصہ شروع ہوگیا۔ اس حصے میں امام غزالی کی سوانح عمری شروع ہوئی تو بڑھتے بڑھتے ایک مستقل کتاب بن گئی''۔ اسی لیے اس کو الگ کتاب کی صورت دے کر شائع کردیا۔ ''الغزالی'' کے بعد ''علم الکلام'' کی باری آئی۔ سرسید خود علم کلام کے آدمی تھے اور انھوں نے نیا علم کلام تشکیل دیا تھا۔ علم الکلام ۱۹۰۲ء میں مکمل ہوئی اور مفید عام پریس آگرہ سے چھپ کر ۱۹۰۳ء میں شائع ہوئی۔

(۱۱) ''الکلام'': ''علم الکلام'' کے بعد ''الکلام'' یعنی جدید علم کلام کی باری آئی۔ یہ کتاب ۱۹۰۳ء میں مکمل ہوئی اور ۱۹۰۴ء میں مطبع نامی کانپور سے شائع ہوئی۔ علم الکلام کو بھی شبلی نے تاریخ کہا ہے۔ تاریخ کے مطالعے کے دوران ہی شبلی نے علم کلام پر توجہ دی تھی اور پھر اسی کے ہوکر رہ گئے تھے۔ مولانا محمد فاروق چریا کوٹی کے زیر اثر مناظرہ ان کے مزاج کا حصہ بن گیا تھا اور ہر سطح پر اسلام کے دفاع کا جذبہ ان کے خون میں شامل تھا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ شبلی کہتے تو یہ ہیں کہ ''علم کلام کی کتابیں تاریخ کے دائرے میں آتی ہیں مگر اہلِ نظر کو

معلوم ہے کہ ان کی تاریخی کتابیں بھی، خواہ وہ الغزالی ہو یا سوانح مولانا روم، علم کلام ہی کے دائرے میں آتی ہیں'' [۵۹]۔

(۱۲) ''سوانح مولانا روم'': یہ کتاب مولانا جلال الدین رومی کی سوانح عمری ہے جس میں ان کی مثنوی اور دیگر تصنیفات کو بھی موضوعِ مطالعہ بنایا ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ تان اس کی بھی علم کلام پر ٹوٹتی ہے۔ یہ بھی سوانح ہونے کے باوجود علمِ کلام کے ذیل میں ہی میں آتی ہے۔ مولانا شبلی نے مثنوی مولانا روم کو بھی علم کلام کے نقطۂ نظر ہی سے دیکھا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ شبلی کے نقطۂ نظر سے ''مثنوی علم کلام کا بھی بہترین مجموعہ ہے'' [۶۰]۔ یہ تصنیف ۱۹۰۴ء میں مکمل ہوئی اور ۱۹۰۶ء میں مطبع نامی کانپور سے چھپ کر شائع ہوئی۔ اس وقت تک شبلی حیدر آباد دکن چھوڑ کر ''ندوۃ العلماء'' آ چکے تھے۔

(۱۳) ''موازنہ انیس و دبیر'': انیسؔ کے کلام پر شبلی نے مفصل محاکمہ حیدر آباد کے زمانۂ قیام میں لکھا تھا۔ مہدی افادی کے نام ایک خط مورخہ ۲ رمئی ۱۹۰۴ء میں لکھا ہے کہ ''دبیر و انیس پر محاکمہ مدت ہوئی تیار ہے لیکن یہاں (حیدر آباد) کچھ ایسی اُلجھنوں میں پڑ کر اب تک مطبع میں نہیں گیا۔ شاید عنقریب نوبت آئے۔ قریباً ۳۰۰ صفحات ہو گئے ہیں'' [۶۱]۔ ۱۹۰۵ء میں شبلی حیدر آباد سے ندوہ آ گئے اور ۱۹۰۶ء میں اسے نئے سرے سے مرتب و مکمل کیا اور یہ تصنیف پہلی بار ۱۹۰۷ء میں مطبع مفید عام آگرہ سے شائع ہوئی۔

(۱۴) ''اورنگ زیب عالمگیر پر ایک نظر'': مولانا شبلی ۱۹۰۶ء میں بمبئی سے بڑودہ گئے۔ مولانا محمد علی جوہر بھی اس زمانے میں وہیں تھے۔ شبلی کی جب ان سے ملاقات ہوئی تو مولانا محمد علی جوہر نے عالمگیر اورنگ زیب پر لگائے ہوئے الزامات کی تحقیق کر کے مفصل مضمون لکھنے کی فرمائش کی جس کی پہلی قسط ۵ ردسمبر ۱۹۰۶ء کو لکھی اور وہ ''الندوہ'' سے شائع ہوئی۔ اس کے بعد چھ شماروں میں اس کی قسطیں چھپتی رہیں اور مارچ ۱۹۰۸ء میں یہ سلسلہ مکمل ہوا اور پھر بعد میں یہ الگ سے کتابی صورت میں شائع ہوئی۔

(۱۵) ''شعر العجم، جلد اول تا پنجم'': شعر العجم کی پہلی جلد فارسی شاعری کے آغاز اور شعرائے متقدمین میں، عباس مروزی سے نظامی تک، کے تذکرے اور ان شعرائے کرام کے مطالعہ پر مبنی ہے۔ دوسری جلد شعرائے ''متوسطین'' خواجہ فرید الدین عطار سے حافظ اور ابنِ یمین تک، کے تذکرے اور مطالعۂ کلام پر مشتمل ہے۔ تیسری جلد شعرائے متاخرین، فغانی سے کلیم تک، کے تذکرے اور مطالعۂ شاعری پر مبنی ہے۔ چوتھی جلد میں شاعری کی حقیقت اور فارسی شاعری کے محاسن اور مختلف اصناف میں سے مثنوی اور شاہ نامہ فردوسی پر تبصرہ شامل ہے۔ پانچویں جلد میں قصیدہ، غزل، فلسفیانہ، عاشقانہ، صوفیانہ اور اخلاقی شاعری کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ۱۹۰۸ء شعر العجم کی پہلی جلد زیرِ طبع تھی اور دوسری اور تیسری زیرِ تصنیف۔ ۱۹۰۹ء کے آخر میں دوسری اور ۱۹۱۰ء میں تیسری جلد شائع ہوئی [۶۲]۔ چوتھی جلد ۱۹۱۲ء یا ۱۹۱۳ء میں اور پانچویں جلد مولانا کی وفات کے چار سال بعد ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی۔ ابھی پانچویں جلد لکھ ہی رہے تھے کہ ''سیرۃ النبیؐ''

لکھنے کا خیال ہر چیز پر غالب آ گیا۔ شبلی نے اپنے خطوط میں کئی جگہ شعر العجم کا ذکر کیا ہے۔

(۱۶) ''سیرۃ النبی'': اس کا آغاز ۲۸ ربیع الاول ۱۳۲۱ھ مطابق ۵ رجون ۱۹۰۳ء کو قیام حیدر آباد کے زمانے میں ہوا اور شبلی نے تین ہجری تک کے واقعات قلم بند کیے۔ اس کا مسودہ دارالمصنفین کے کتب خانے میں موجود ہے[۶۳]۔ ۱۹۰۶ء جب شبلی کی ملاقات بڑودہ میں محمد علی جوہر سے ہوئی تو انھوں نے مارگولیوتھ کی کتاب ''محمد'' کی طرف بھی توجہ دلائی تھی اور سیرۃ النبی لکھنے اور اس کے اعتراضات پر توجہ دینے کے لیے بھی کہا تھا۔ اس وقت تک مولانا شبلی نے سیرت پر اپنے کام کو مشتہر نہیں کیا تھا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ''سیرت کے جو اوراق انھوں نے ۱۹۰۳ء میں لکھے تھے، اُن کو ۱۹۱۳ء والے اوراق سے ملا کر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ پہلی کتاب صرف دماغ سے اور دوسری دل سے لکھی گئی ہے'' [۶۴]۔ ''سیرۃ النبی'' لکھتے وقت شبلی کے سامنے مسئلہ یہ تھا کہ ''سوانح عمری ایسی لکھنی چاہیے جس سے صاحبِ سوانح کا پایہ اونچا نظر آئے لیکن ہم مسلمانوں کے دلوں میں سرورِ کائنات ﷺ کی عقیدت کا پایہ اتنا اونچا ہے کہ کوئی کتاب اس کی بلندی کو نہیں پہنچ سکتی، اس لیے سیرت کی کوئی کتاب مشکل ہی سے معیار پر پوری اتر سکتی ہے'' [۶۵]۔ ان سب باتوں کو پیش نظر رکھ کر شبلی نے دوبارہ سیرۃ النبی لکھنی شروع کی۔ ابھی پہلی جلد مکمل ہوئی تھی اور دوسری پر کام شروع ہی ہوا تھا کہ پیغامِ اجل آ پہنچا اور ان کے بعد اس کام کو ان کے شاگرد رشید سید سلیمان ندوی نے خود شبلی کی فرمائش اور وصیت پر پایۂ تکمیل کو پہنچایا۔

(۱۷) مقالاتِ شبلی: شبلی نعمانی نے متعدد علمی، ادبی اور تاریخی موضوعات پر مضامین لکھے جو ان کی وفات کے بعد موضوع کے اعتبار سے ''مقالاتِ شبلی'' کے نام سے آٹھ جلدوں میں مرتب کر کے شائع ہوئے۔ جلد اول مذہبی موضوعات پر مشتمل ہے اور ۱۹۳۰ء میں شائع ہوئی۔ جلد دوم ادبی مضامین پر مشتمل ہے اور ۱۹۳۱ء میں شائع ہوئی۔ ''جلد سوم'' تعلیمی مضامین پر مشتمل ہے ۱۹۳۲ء میں شائع ہوئی اور جلد چہارم جو تنقیدی مضامین پر مشتمل ہے ۱۹۳۴ء میں شائع ہوئی۔ جلد پنجم حصہ اول تاریخی موضوعات پر مشتمل ہے ۱۹۳۶ء میں، جلد ششم تاریخی مضامین حصہ دوم ۱۹۵۱ء میں، جلد ہفتم جو فلسفیانہ مضامین پر مشتمل ہے، ۱۹۳۸ء میں شائع ہوئی۔ جلد ہشتم بھی، جو متفرق مذہبی، علمی، تاریخی، تعلیمی و سیاسی مضامین پر مشتمل ہے، ۱۹۳۸ء ہی میں شائع ہوئی۔ مقالات کے یہ سب مجموعے مطبع معارف اعظم گڑھ سے شائع ہوئے۔

(۱۸) کلیاتِ اردو: یوں تو دہلی، علی گڑھ اور لاہور سے ان کی نظموں کے کئی مختصر مجموعے شائع اور ۱۹۱۸ء میں ظفر الملک نے شبلی کی نظموں کا ایک مجموعہ ''مجموعۂ کلام شبلی'' کے نام سے بھی شائع کیا تھا لیکن وہ مجموعہ سب سے زیادہ اہم ہے جو ''کلیاتِ شبلی اردو'' کے نام سے ۱۹۲۵ء میں سید سلیمان ندوی کے دیباچہ کے ساتھ معارف پریس اعظم گڑھ سے شائع ہوا جس میں مثنوی، مسدس، قصائد، جدید مذہبی اور اخلاقی نظمیں، سیاسی نظمیں، مرثیہ و متفرقات شامل ہیں۔ یہ کلیات ۱۱۸ صفحات پر مشتمل ہے۔

(۱۹) دیوانِ شبلی (فارسی): شبلی کی فارسی شاعری کا ایک مجموعہ، ۷۰ صفحات پر مشتمل، ''دیوانِ شبلی'' کے نام سے مطبع نامی کان پور سے شائع ہوا جس پر سال اشاعت درج نہیں ہے۔ اس دیوان میں وہ غزلیں شامل نہیں ہیں جو شبلی نے قیامِ بمبئی کے زمانے میں کہی تھیں۔ شبلی نے ۱۹۰۶ء میں پہلی بار بمبئی کا سفر اختیار کیا اور وہاں کہی ہوئی غزلوں کے اس مجموعے کو ''دستۂ گل'' کا نام دیا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ''دستۂ گل'' کی ابتدائی غزلیں اسی موسمِ بہار کے پھول ہیں۔ مہدی افادی کو ایک خط میں لکھتے ہیں ''۱۹ برس کے بعد غزل لکھنے کا اتفاق ہوا۔ یہاں کی دلچسپیاں غضب کی محرک ہیں۔ آدمی ضبط نہیں کر سکتا...... مولانا حالی نے ان غزلوں کو حافظ کی غزلوں کے برابر رکھا'' [۶۶] دیوانِ شبلی کے علاوہ تین اور مختصر مجموعے: دستۂ گل، بوئے گل، برگِ گل کے نام سے شائع ہوئے تھے اور ''کلیاتِ شبلی'' (فارسی) بھی الگ سے شائع ہوا تھا۔

(۲۰) مکاتیبِ شبلی: دو جلدوں (حصہ اول اور دوم) پر مشتمل شبلی کے خطوط کے مجموعے سید سلیمان ندوی نے مرتب کر کے دارالمصنفین اعظم گڑھ سے شائع کیے۔ جلد اول پر کوئی سن درج نہیں ہے، البتہ جلد دوم پر ۱۹۱۷ء درج ہے۔ اس کے بعد خطوطِ شبلی کے دو اور مجموعے قابلِ ذکر ہیں۔ ایک میں وہ خطوط شامل ہیں جو شبلی نے عطیہ بیگم فیضی اور زہرا بیگم کے نام لکھے اور جنھیں محمد امین زبیری اور سید محمد یوسف قیصر نے ''خطوطِ شبلی'' کے نام سے مرتب و شائع کیے۔ ایک مجموعہ ''خطوطِ شبلی بنام آزاد'' کے نام سے سید محمد حسنین نے مرتب کر کے ۱۹۸۸ء میں بہار اردو اکادمی پٹنہ سے شائع کیا جس میں کئی غیر مطبوعہ خطوط بھی شامل ہیں۔

(۲۱) باقیاتِ شبلی: مقالاتِ شبلی کی جلد ہشتم ان باقیات پر مشتمل تھی، جو مقالات کی سات جلدوں میں شامل نہ ہو سکے تھے۔ مشتاق حسین نے مزید تلاش و جستجو کے بعد ''باقیاتِ شبلی'' کے نام سے ایک اور مجموعہ مرتب کیا جسے مجلس ترقی ادب لاہور نے ۱۹۶۵ء میں شائع کیا۔ اس مجموعے میں مضامین کے علاوہ تقریریں، رپورٹیں، کاروائی، یادداشت اور شبلی کے روزنامچے کے چند اوراق کے علاوہ شبلی کے وہ چند خطوط بھی شامل ہیں جو مکاتیبِ شبلی حصہ اول و دوم میں شامل نہیں ہیں۔

تصانیفِ شبلی کی کئی جہتیں ہیں اور ان سب جہتوں کو سمجھ کر ہی ہم شبلی کی فکر و نظر کی توصیف کر سکتے ہیں۔ ان کی فکر، رنگ و مزاج اور تصانیف کا جو پہلو، قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے، علم الکلام ہے۔

(۱) علم الکلام اور شبلی:

مولانا شبلی بنیادی طور پر مذہبی آدمی تھے۔ ان کے گھر کا ماحول بھی اسی رنگ میں رنگا ہوا تھا۔ ان کے والد نے ان کو دینی تعلیم دلوائی تھی جہاں ان کے استادِ مکرم مولانا محمد فاروق چریا کوٹی نے ان پر خاص توجہ دے کر شبلی کو علم و ادب کی تعلیم دی تھی۔ مولوی محمد فاروق حنفی فقہ کے پیروکار تھے اور اپنے عقائد پر پختہ یقین رکھتے تھے۔ یہی خصوصیت ان کے ہونہار شاگرد شبلی نعمانی میں موجود تھی۔ پھر راجپوتی مزاج نے اس رنگ کو اور گہرا کر دیا تھا۔

اس انداز نظر نے انھیں، علم کلام سے قریب تر کر کے، ان کے مزاج کا حصہ بنا دیا۔ اسی لیے شبلی متکلم پہلے ہیں اور مورخ و ادبی نقاد بعد میں۔ مولانا فاروق خود معقولی تھے۔ شبلی نے تعلیم کے آخری دور ہی سے مناظروں اور بحثوں میں حصہ لینا شروع کر دیا تھا۔ ان کے ابتدائی دور کے دو رسالے: ''ظل الغمام'' اور ''اسکات المعتدی'' جن کا ذکر تصانیف شبلی کے ذیل میں آ چکا ہے، مقلد و غیر مقلد کی بحثوں کے مختلف پہلوؤں کا جواب ہیں۔ اس دور میں بحث و مناظرہ کے تین میدان تھے۔ ایک عیسائیوں سے، دوسرا شیعوں سے اور تیسرا اہلِ حدیث (غیر مقلد) سے۔ شبلی کی تصانیف علم الکلام، الکلام، الفاروق، سیرۃ النعمان اسی دائرے میں رکھی جا سکتی ہیں۔ علم الکلام کے بارے میں شبلی نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''میں نے ''علم الکلام'' نہایت ناتمام کتاب لکھی اور وہ درحقیقت میری تصنیفات کا سب سے ناقص حصہ ہے۔ جدید علم کلام غالباً اچھا لکھا جائے۔ بہت کچھ ہو چکا ہے۔ عنقریب ہی ابن رُشد کی لائف لکھنا چاہتا ہوں'' [۶۷]۔

علم الکلام میں شبلی بتاتے ہیں کہ اول اول مسلمانوں کو اپنے عقائد کے سلسلے میں عقلی بحث کی ضرورت نہ تھی مگر بنی عباسیہ کے زمانے میں فلسفے کے اثر سے اور غیر مسلموں کے اعتراضات کی بناء پر یہ ضروری ہوا کہ فلسفہ کے اعتراضات کا رد فلسفہ ہی سے کیا جائے خصوصاً معتزلہ نے، جن کے عقائد کی بنیاد عقل پر تھی، اسلام کی حفاظت میں فلسفہ کا سنگین حصار قائم کیا۔ ان ہی معرکوں کے کارنامے ہیں جو آج علمِ کلام کے نام سے موسوم کیے جاتے ہیں۔

''علم الکلام'' لکھنے کے بعد شبلی نے محسوس کیا کہ اب ایک نئے علم کلام کی ضرورت ہے کیوں کہ بنی عباسیہ کے زمانے میں جیسے اعتراضات ہوتے تھے اور جو فلسفہ رائج تھا آج اس کی نوعیت بدل گئی ہے۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ جدید فلسفہ و علوم کی بنیاد تجربات و مشاہدات پر قائم ہے۔ پہلے اعتراضات چند مذہبی عقائد تک محدود تھے۔ اب ان کی زد میں مذہب کا پورا نظام آ گیا تھا۔ شبلی جانتے تھے کہ تمام دنیائے اسلام میں جدید علم الکلام کی ضرورت محسوس ہو رہی ہے۔ خود سرسید نے اصولِ نیچر کو سامنے رکھ کر جو تفسیر لکھی تھی، وہ بھی جدید علم کلام کے ذیل میں آتی ہے مگر سرسید نے اسلامی عقائد کو جدید روشنی میں سمجھانے کے لیے انھیں توڑ مروڑ دیا تھا اور راستے سے دور چلے گئے تھے۔ شبلی نے بزرگانِ سلف کے طریقوں کو قائم رکھتے ہوئے انھیں نئے انداز سے پیش کرنے کی کوشش کی چنانچہ پہلے وہ علم کلام کی تاریخ بیان کرتے ہیں اور پھر اس کی نوعیت سمجھا کر ہر دور کے اعتراضات کی نوعیت اور ان کو رد کرنے کے طریقے سمجھاتے ہیں۔ شبلی قدیم علم کلام کی دو قسمیں بتاتے ہیں۔ ایک وہ علم کلام جو خاص اسلامی فرقوں کے باہمی اختلافات سے پیدا ہوا اور جس کی بدولت بڑے بڑے ہنگامے اور معرکہ آرائیاں ہوتی رہیں اور اسلام کی ملکی طاقت کو اس سے بڑا صدمہ پہنچا [۶۸]۔ دوسرا وہ علم کلام جو فلسفہ کے مقابلے کے لیے پیدا ہوا۔ ان دونوں طریقوں کو امام غزالی نے ملا دیا اور امام رازی نے اسے بہت ترقی دی مگر بعد کے متکلمین نے فلسفہ و کلام اور اصول و عقائد کو ملا کر ایک معجون مرکب بنا دیا۔ اسی لیے شبلی نے

علم کلام کی تاریخ بیان کر کے نئے علم کلام کی ضرورت کا احساس دلایا اور کلامی سلسلے کی دوسری تالیف ''الکلام'' لکھتے ہوئے انھوں نے عقلی علم کلام کے نمونے پر نئے علمِ کلام کی داغ بیل ڈالی۔ شبلی کا زاویہ نظر یہ ہے کہ قران مجید میں جو کچھ ہے، اس کو عقلی دلائل سے ثابت کیا جائے۔ سرسید نے بھی اپنے طور پر یہی کام کیا تھا۔ شبلی نے لکھا ہے کہ امام رازی نے ابو مسلم اصفہانی، ابوبکر اصم، ابوالقاسم بلخی وغیرہ کے اقوال خود تفسیر کبیر میں درج کیے ہیں۔ چوتھی صدی ہجری کے یہ وہ علماء تھے جنھوں نے دلائل عقلیہ سے ثابت کیا تھا کہ قران مجید میں جو کچھ مذکور ہے، عقل کے موافق ہے [۶۹]۔ شبلی کے نزدیک یہی مسائل علم کلام کی جان ہیں۔ ''علم الکلام'' میں شبلی لکھتے ہیں:

> ''امام رازی نے ''مطالبِ عالیہ'' کی بحث کو تخمیناً ساٹھ صفحوں میں لکھا ہے۔ اس میں سے قریباً پچاس صفحے صرف ملاحدہ کے اعتراضات کی تفصیل میں ہیں۔ اسی طرح ''نہایۃ العقول'' میں قرانِ مجید کے معجزہ ہونے پر منکرین کی زبان سے سیکڑوں اعتراضات نقل کیے ہیں۔ ان ہی اعتراضات اور شبہات کا اُٹھانا درحقیقت اصلی علم کلام ہے'' [۷۰]۔

اب دلائل کی نوعیت کا سوال آیا تو شبلی نے متکلمین کے اس طریقے کو ترک کیا جس کے مطابق استدلال زیادہ سے زیادہ پیچیدہ بنائے جاتے تھے۔ ''الکلام'' میں شبلی نے لکھا کہ:

> ''سب سے بڑی ضروری چیز یہ ہے کہ دلائل اور براہین ایسے صاف اور سادہ پیرایہ میں بیان کیے جائیں کہ سریع الفہم ہونے کے ساتھ دل میں اُتر جائیں۔ قدیم طریقہ میں پیچ در پیچ مقدمات، منطقی اصطلاحات اور نہایت دقیق خیالات سے کام لیا جاتا تھا۔ اس طریقہ سے مخالف مرعوب ہو کر چپ ہو جاتا تھا لیکن اس کے دل میں یقین اور وجدان کی کیفیت نہیں پیدا ہوتی تھی'' [۷۱]۔

پھر ابن رشد کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''علم کلام میں عام طریقہ یہ تھا کہ مسائل عقائد پر جو اصلی استدلال پیش کرتے تھے وہ اپنی ایجاد ہوتے تھے بخلاف اس کے علامۂ موصوف (ابن رشد) نے مسائل مذکورہ بالا پر جو دلیلیں قائم کیں سب خاص قرانِ مجید سے اخذ کیں۔ علامۂ موصوف کا دعویٰ ہے اور اس کو اس نے بخوبی ثابت کیا ہے کہ قرانِ مجید کے دلائل جس طرح خطابی اور اقناعی ہیں یعنی عام آدمی کو ان سے تسلی ہو جاتی ہے، اسی طرح وہ قیاسی اور برہانی بھی ہیں یعنی منطق کے اصول و معیار پر پورے اتر سکتے ہیں'' [۷۲]۔

چنانچہ شبلی بھی تمام دلائل کو قران مجید سے اخذ کرنے کو ضروری سمجھتے ہیں۔ ان کے استدلال کا طریقہ یہ ہے مثلاً نبوت کے اثبات کے مسئلہ کو لیجیے۔ اس مسئلے کو اشاعرہ نے معجزہ کی دلیل سے ثابت کیا ہے۔ مولانا معجزات کے

منکر نہیں ہیں مگر معجزہ کی دلیل سے ہٹ کر وہ پہلو سامنے لاتے ہیں جن سے معجزات کی ضرورت ہی نہیں رہتی۔
''الکلام'' میں لکھتے ہیں:

''نبی کی حقیقت اجزائے ذیل سے مرکب ہے۔ ایک خود کامل ہو۔ دوسروں کو کامل کر سکتا ہو۔ تیسرے یہ کہ اس کے علوم و معارف اکتسابی نہ ہوں بلکہ منجانب اللہ ہوں۔ یہ تمام باتیں جس کمال کے ساتھ آپ ﷺ کی ذاتِ مبارک میں موجود تھیں کیا ابتدائے آفرینش سے آج تک اس کی کوئی نظیر مل سکتی ہے؟'' [۷۳]۔

شبلی کے جدید علم کلام کا عام طور پر یہی طریقۂ کار ہے۔ وہ علم کلام کو وسعت دینا چاہتے ہیں اور لکھتے ہیں:

''قدیم علم کلام میں صرف عقائدِ اسلام کے متعلق بحث ہوتی تھی کیوں کہ اس زمانے میں مخالفین نے اسلام پر جو اعتراضات کیے تھے عقائد ہی کے متعلق تھے لیکن آج کل تاریخی، اخلاقی، تمدنی ہر حیثیت سے مذہب کو جانچا جاتا ہے۔ یورپ کے نزدیک کسی مذہب کے عقائد اس قدر قابلِ اعتراض نہیں جس قدر اس کے قانونی اور اخلاقی مسائل ہیں۔ ان کے نزدیک تعددِ نکاح، طلاق، غلامی، جہاد کا کسی مذہب میں جائز ہونا، اس مذہب کے باطل ہونے کی سب سے بڑی دلیل ہے۔ اس بنا پر علم کلام میں اس قسم کے مسائل سے بھی بحث کرنی ہوگی اور یہ حصہ بالکل نیا علم کلام ہوگا'' [۷۴]۔

چنانچہ شبلی نے حقوقِ انسانی، وراثت، عورتوں کے حقوق، اسلام ترقی اور تمدن کا مانع نہیں موید ہے، دین اور دنیا کا باہمی تعلق، مساوات، مذہبی بے تعصبی، حکومت جمہوری، تقسیم عمل، علمی ترقی کی انتہا نہ ہونی، رہبانیت وغیرہ پر بحث کی ہے۔

علم الکلام میں اس اضافے پر قدامت پرستوں نے بڑے اعتراضات کیے مگر جدید ذہن نے ان پر یہ اظہارِ خیال کیا کہ قدامت پرست مذہب کو محدود معنی میں استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ موجد کی حیثیت سے مولانا نے غلطیاں بھی کی ہیں مگر اس سے ان کی جدت اور اولیت کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ یہ بھی بتایا گیا ہے کہ مولانا شبلی نے فرید وجدی سے یہ مواد اخذ کیا ہے لیکن اس کے باوجود اس علم پر سرسید کے مضامین کے علاوہ اور کوئی اہم تصنیف نہیں ہے۔ شبلی کی متانت کی عام طور پر تعریف کی گئی ہے اور ان کے طرزِ ادا کی دلچسپی کو بھی سراہا گیا ہے۔ یہ بات مسلم ہے کہ علم الکلام اور الکلام اردو میں اپنی قسم کی پہلی تصانیف ہیں اور انھیں مذہب کو جدید روشنی میں قائم رکھنے کی اہم ترین کوششوں میں شمار کرنا چاہیے۔

شبلی نعمانی کی تصانیف ''الغزالی'' اور ''سوانح مولانا روم'' بظاہر دونوں تاریخی سوانح ہیں مگر غور سے دیکھا جائے تو اصل میں علم الکلام ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان تصانیف میں غزالی اور مولانا روم کی زندگی کے حالات بیان کرنے کے بعد شبلی کلامیات کی بحثوں پر آجاتے ہیں۔ ''الغزالی'' کے دیباچہ میں شبلی نے لکھا ہے

کہ:

''علم کلام، جو مسلمانوں کی خاص ایجادات میں سے ایک مہتم بالشان علم اوران کا سرمایۂ ناز ہے، میں آج کل اس کی نہایت مبسوط تاریخ لکھ رہاں ہوں اور اس کے چار حصے قرار دیے ہیں۔ ایک علم کلام کی ابتداء، اس کی مختلف شاخیں، عہد بہ عہد کی تبدیلیاں اور ترقیاں۔ دوسرے، علم کلام نے اثبات عقائد اور ابطال فلسفہ کے متعلق کیا کیا اور کس حد تک کامیابی حاصل کی۔ تیسرے ائمہ علم کلام کی سوانح عمریاں پہلا حصہ بقدر معتدبہ لکھا جا چکا تھا کہ بوجوہِ چند رُک گیا اور تیسرا حصہ شروع ہو گیا۔ اس حصہ میں امام غزالی کی سوانح عمری شروع ہوئی تو بڑھتے بڑھتے ایک مستقل کتاب بن گئی۔ چونکہ پوری کتاب کی تیاری کو عرصہ درکار تھا مناسب معلوم ہوا کہ بلا انتظار باقی، یہ حصہ الگ شائع کر دیا جائے۔ امام صاحب (غزالی) کے حالات میں ان کے اصول عقائد اور طرز استدلال کی تفصیل بھی ہے، اس طرح علم کلام کے اکثر مہتم بالشان مسائل بھی اس کتاب میں آ گئے ہیں'' [۷۵]۔

چنانچہ ''الغزالی'' میں دو تہائی حصہ امام غزالی کے علم کلام میں اضافے سے تعلق رکھتا ہے۔ امام غزالی کے تصوف و اخلاق کے موضوع کو پہلے چھوڑ دیا گیا تھا مگر بعد میں اس پر بھی کافی صفحات کا اضافہ کر دیا گیا۔ شبلی کو تصوف اور اس قسم کی چیزوں سے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے جن کو روحانیت کے دائرے میں لایا جاتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر، اپنی تعلیم و تربیت کے ساتھ، معقولی ہیں۔ ان کے نزدیک امام غزالی جدید علم کلام کے موجد ہیں اور اس لیے اس کتاب میں وہ اپنی توجہ علم کلام پر مرکوز رکھتے ہیں۔ پھر خود غزالی شبلی کے علم کلام کے منصوبے کا حصہ تھے اس لیے اس موضوع سے وابستہ رہنا ایک فطری امر تھا۔ ویسے بھی اگر ''الغزالی'' کو سوانح کے معیار سے دیکھا جائے تو اس میں مسلمانوں کے سب سے اہم فلسفی امام غزالی کے علم اور ان کی زندگی کے تمام پہلوؤں کا جائزہ نہیں لیا گیا ہے اس لیے جدید سوانح نگاری کے معیار پر یہ پوری نہیں اترتی۔

''سوانح مولانا روم'' کی بھی کم و بیش یہی صورت ہے۔ اس کے دیباچہ میں شبلی خود بتاتے ہیں کہ:

''سلسلۂ کلامیہ کا یہ چوتھا نمبر ہے۔ تین حصے (علم الکلام، الکلام، الغزالی) پہلے شائع ہو چکے ہیں۔ مولانا روم کو دنیا جس حیثیت سے جانتی ہے وہ فقر و تصوف ہے اور اس لحاظ سے متکلمین کے سلسلے میں ان کو داخل کرنا اور اس حیثیت سے ان کی سوانح عمری لکھنا، لوگوں کو موجب تعجب ہوگا لیکن ہمارے نزدیک اصلی علم کلام یہی ہے کہ اسلام کے عقائد کی اس طرح تشریح کی جائے اور اس کے حقائق و معارف اس طرح بتائے جائیں کہ خود بخود دل نشین ہو جائیں۔ مولانا روم نے جس خوبی سے اس فرض کو ادا کیا ہے، مشکل سے اس کی نظیر مل سکتی ہے اس لیے ان کو امرۂ متکلمین سے خارج کرنا سخت ناانصافی ہے'' [۷۶]۔

سوانح مولانا روم میں مولانا روم کی زندگی کے حالات اور معاصرین کا ذکر کر کے ان کے دیوان (جو دیوان شمس تبریز کے نام سے معروف ہے) اور مثنوی کی خصوصیات بیان میں آتی ہیں اور اسی سلسلے میں یہ بتایا جاتا ہے کہ ''سب سے بڑی خصوصیت، جو مثنوی میں ہے، وہ اس کا طرز استدلال اور طریقۂ افہام ہے''۔ شبلی نے لکھا ہے کہ مثنوی کو لوگ تصوف اور طریقت کی کتاب سمجھتے ہیں۔ یہ کسی کو خیال نہیں آیا کہ وہ عقائد اور علم کلام کی بھی عمدہ ترین تصنیف ہے۔ اس میں مسائل عقائد جس خوبی سے ثابت کیے گئے ہیں دوسری سب تصانیف اس کے آگے ہیچ ہیں۔ ان سب دوسری تصانیف سے دن کو رات اور زمین کو آسمان تو ثابت کر سکتے ہیں لیکن ایک مسئلہ میں بھی یقین اور تشفی کی کیفیت پیدا نہیں کر سکتے۔ مولانا روم جس طریقے سے استدلال کرتے ہیں وہ دل پر اثر کرتا ہے اور اسی لیے انھوں نے مثنوی کو علم کلام کی حیثیت سے پیش کیا ہے [۷۷]۔ شبلی مثنوی کو استدلال تخیلی کا نمونہ بنا کر، مثالوں پر مثالیں دیتے ہیں اور پھر مثنوی کی کلامی حیثیت پر زور دیتے ہوئے علم کلام کے مسائل، الٰہیات، معجزہ، روح، معاد، جبر و قدر، تصوف، توحید، فلسفہ و سائنس، تجاذب اجسام، تجددِ امثال، مسئلہ ارتقا کا مطالعہ مثنوی کے تعلق سے کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ مولانا روم ڈارون سے بہت پہلے گزرے ہیں اور مسئلہ ارتقا کے تعلق سے اوالیت کا سہرا انھیں کے سر بندھنا چاہیے۔

سوانح اور ادبی تنقید کے لحاظ سے سوانح مولانا روم ایک تشنہ تصنیف ہے۔ سوانح کی اہم خصوصیت یعنی اس سے موضوع کا جیتا جاگتا کردار سامنے آ جائے۔ ''سوانح مولانا روم'' میں سامنے نہیں آتا۔ شبلی مثنوی کے بارے میں تاریخی باتوں کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کے شارحین کی فہرست پیش کرتے ہیں۔ خواجہ فرید الدین عطار کی ''منطق الطیر'' اور حکیم سنائی کی حدیقہ کے تعلق سے بحث کرتے ہیں۔ اس کی ترتیب کو قران مجید کی نقل بتاتے ہیں مگر حسن شاعری، دلپذیری اور حسن تاثیر کا تنقیدی جائزہ نہیں لیتے۔ آج مثنوی مولانا روم کو دنیا ایک ادبی معجزہ جانتی ہے اور اسے دنیا کی زبانوں کی چند عظیم و لافانی تصانیف میں شمار کیا جاتا ہے مگر مولانا شبلی اس کے بارے میں جب یہ رائے دیتے ہیں تو ہم حیرت میں آ جاتے ہیں:

> ''ہم اوپر لکھ آئے ہیں کہ مولانا روم کا فن شاعری نہ تھا۔ اس بناء پر ان کے کلام میں وہ روانی، برجستگی، نشستِ الفاظ، حسن ترکیب نہیں پائی جاتی جو اساتذہ شعرا کا خاص انداز ہے۔ اکثر جگہ غریب و نامانوس الفاظ آ جاتے ہیں۔ فک اضافت جو مذہب شعر کم از کم گناہِ صغیرہ ہے، مولانا کے ہاں اس کثرت سے ہے کہ طبیعت کو وحشت ہوتی ہے۔ تعقیدِ لفظی کی مثالیں بھی اکثر ملتی ہیں تاہم سیکڑوں بلکہ ہزاروں شعر ایسے بھی ان کے قلم سے ٹپک پڑے ہیں جن کی صفائی، برجستگی اور دل آویزی کا جواب نہیں......'' [۷۸]

یہاں مولانا شبلی نعمانی مولانا روم کی معجز نما شاعری کو علم بیان و بدیع کے عام اصولوں سے جانچ رہے ہیں۔ یہی باتیں شیکسپیئر، گوئٹے اور تمام عالمی شاعروں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ معیار

تنقید جو پہلے سے متعین اصولوں سے بالاتر ہو جائے شبلی کے لیے قابلِ قبول نہیں ہوتا۔ محسوس ہوتا ہے کہ مولانا روم کی مثنوی کا مطالعہ کرتے ہوئے علم کلام ان کے ذہن پر اس درجہ سوار تھا کہ وہ فارسی شاعری کا اعلیٰ مذاق رکھنے کے باوجود، مثنوی کی جادو بیان شاعری کو نہیں دیکھ پائے اور اس میں سے علم کلام نکال کر رہ گئے جو اس میں ضرور ہے لیکن شاعری کے جادو پر فوقیت نہیں رکھتا۔

(۲) شبلی اور تاریخ نویسی:

تصانیفِ شبلی کی دوسری جہت تاریخ نویسی ہے۔ ''علم الکلام'' کی تمہید میں شبلی نعمانی نے لکھا ہے کہ ''میں نے ابتدائے زمانۂ تصنیف سے اپنی تصنیفات کا موضوع تاریخ قرار دیا ہے۔ چنانچہ اب تک جو چیزیں میرے قلم سے نکلیں اور شائع ہوئیں وہ تاریخی ہی تھیں'' [۷۹]۔ لیکن تاریخ نویسی میں بھی مذہب وملت سے ان کی گہری دلچسپی نمایاں رہتی ہے اور ان کی تاریخ بھی علم کلام کے دائرے میں رہتی ہے چنانچہ ان کی وہ کتابیں، جو خاص طور پر تاریخ کہی جا سکتی ہیں جیسے المامون، الفاروق، سیرۃ النعمان، سوانح مولانا روم اور سیرۃ النبی (جلد اول)، اُن پر بھی کلامی اثر واضح اور نمایاں ہے۔ ان میں بھی مولانا شبلی کی مذہبی طرف داری پس منظر میں موجود ہے۔ وہ عام طور پر اپنی پہلے سے تسلیم شدہ بات سے استدلال کرتے ہیں اور اس کے ثبوت میں کلامی دلائل کے ساتھ تاریخی شواہد پیش کرتے ہیں۔ ان کی تاریخی تصانیف میں مخالف راویوں پر بحثیں ملتی ہیں اور اکثر ''تاریخ'' غیر جانب دارانہ زاویہ پیش کرنے کے بجائے دفاعی استدلال پیش کرتی ہے۔ علم کلام نے ان کے تاریخی اندازِ نظر کو ایک نیا رنگ دیا ہے جس میں فلسفے کے رنگ نے ایک نئی جان ڈال دی ہے۔ مہدی افادی نے لکھا ہے کہ ''شبلی ہم میں پہلے شخص ہیں جنھوں نے تاریخ وفلسفہ میں ربط باہمی پیدا کیا اور ان جواہر عقلی کی تحلیل وترکیب اس طرح کر سکے کہ لٹریچر میں ایک خاص امتزاج پیدا ہو گیا ہے'' [۸۰]۔ یہی امتزاج، ہر سطح پر شبلی کا مزاج اور ان کی انفرادیت ہے۔

مولانا شبلی ''تاریخ'' کو قدیم انداز سے نکال کر جدید یورپی معیار پر لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ''الفاروق'' کے دیباچہ میں وہ تاریخ کی تعریف بھی کرتے ہیں اور قدیم تاریخوں کے نقص اور اس کے اسباب بھی بیان کرتے ہیں۔ تاریخ کے حوالے سے ان کا جدید زاویۂ نظر یہ ہے کہ ''آج دنیا میں جو تمدن، معاشرت، خیالات، مذاہب موجود ہیں سب گزشتہ واقعات کے نتائج ہیں جو خواہ مخواہ ان سے پیدا ہونے چاہیں تھے۔ اس لیے ان گزشتہ واقعات کا پتا لگانا اور ان کو اس طرح ترتیب دینا جس سے ظاہر ہو کہ ہر موجودہ واقعہ گزشتہ واقعات سے کیوں کر پیدا ہوا، اسی کا نام تاریخ ہے'' [۸۱]۔ آگے چل کر لکھتے ہیں کہ ''ان تعریفات کی بنا پر تاریخ کے لیے دو باتیں لازمی ہیں۔ ایک یہ کہ جس عہد کا حال لکھا جائے، اس زمانے کے ہر قسم کے واقعات قلم

بند کیے جائیں یعنی تمدن، معاشرت، اخلاق، عادات، مذہب ہر چیز کے متعلق معلومات کا سرمایہ مہیا کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ سب واقعات میں سبب اور مسبب کا سلسلہ تلاش کیا جائے۔ قدیم تاریخوں میں یہ دونوں چیزیں مفقود ہیں۔ رعایا کے اخلاق و عادات اور تمدن و معاشرت کا تو سرے سے ذکر ہی نہیں آتا۔ فرمانروائے وقت کے حالات ہوتے ہیں...... واقعات میں سلسلۂ اسباب پر توجہ نہ کرنے کا بڑا سبب یہ ہوا کہ فن تاریخ ہمیشہ ان لوگوں کے ہاتھ میں رہا جو فلسفہ اور عقلیات سے آشنا نہ تھے" [۸۲]۔

تاریخ کا یہ نقطۂ نظر پوری طرح شبلی کی لکھی ہوئی تاریخوں میں نظر نہیں آتا۔ شبلی نے گبن کی کتاب ''ڈِک لائن اینڈ فال آف رومن ایمپائر'' (Decline and Fall of Roman Empire) کا اردو ترجمہ سرسید کے کتب خانے میں دیکھا اور پڑھا تھا۔ وہ اس ''تاریخ'' سے متاثر بھی ہوئے تھے لیکن وہ گبن کی طرح مختلف ادوار کی مسلسل تاریخ نہیں لکھ پائے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ کو تعمیر کرنے کی وہ قوت، جو اعلیٰ قوتِ تخئیل سے تعلق رکھتی ہے، شبلی میں کم تھی۔ کارلائل کی ''ہیرو اینڈ ہیرو ورشپ'' شبلی نے فرید وجدی کے عربی ترجمے میں پڑھی تھی اور کارلائل کے اس نظریۂ تاریخ سے کہ تاریخ عظیم آدمیوں کی سوانح کے سوا کچھ نہیں ہے، وہ یقیناً واقف تھے۔ یہ نظریہ ان کے دل میں گھر کر گیا تھا اور اسی لیے انھوں نے جو بھی تاریخی کتاب لکھی، وہ کسی نہ کسی عظیم آدمی کی سوانح ہے لیکن تاریخ نویسی کا وہ طریقہ جسے زمانۂ قدیم میں ہیروڈوٹس اور تھیوسائڈز نے جنم دیا تھا اور جدید دور میں جس کا کمال گبن کی ''ڈِک لائن اینڈ فال'' میں ملتا ہے، شبلی اس تک نہیں پہنچ پاتے۔ انھوں نے تو نئی روایت کی بنیاد رکھی اور اس پر بہت دور چل کر آنے والوں کو راستہ دکھایا۔ پھر اس کی ایک وجہ یہ بھی معلوم ہوتی ہے کہ شبلی ایسے علم و ادب کے عالم تھے جس میں جزئیات تو بہت ہیں مگر کلیات کی طرف رجحان کم ہے۔ ہم اپنے فلسفے، شاعری و ادب کو دیکھتے ہیں تو وہ ٹکڑوں اور پارچوں کا ڈھیر نظر آتا ہے جن کو جمع کر کے ایک مربوط، منطقی، نفسیاتی اور تخئیلی صورت دینے کی کوشش نہیں ہوئی۔ شبلی نعمانی کے ہاں بھی اسی لیے کسی ''سوانح'' سے موضوعِ مطالعہ کی حیات کا پورا گراف نہیں بنتا۔ وہ معلومات جو جمع و درج کی گئی ہیں، ان سے کردار و سیرت کی اکائی نہیں بنتی۔ پھر مختلف موضوعات کی الگ الگ سرخیاں قائم کر کے شبلی کی رائیں سامنے آتی ہیں اور ثبوت میں دلائل اور سندیں جمع کی جاتی ہیں۔ گبن کی سی تخلیقی تاریخ نویسی ان کے ہاں نظر نہیں آتی اور کتاب تاریخ (ہسٹری) سے زیادہ تاریخ وار وقائع یا روزنامچہ بن کر رہ جاتی ہے۔ پلوٹارک کی تصنیف ''متوازی زندگی'' (Parallel Lives) میں جو سوانح لکھی گئی ہیں، ان کے مطالعے سے یونان و روم کے مشاہیر کی جیتی جاگتی زندگی، اپنی فطرت کے ساتھ، سامنے آجاتی ہے۔ ان کا مقابلہ شبلی کی لکھی ہوئی سوانحی تصانیف سے کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ یادداشتیں (Notes) ہیں۔ یہاں خاکہ (Outline) تو موجود ہے، جن کی صحت سے انکار نہیں کیا جا سکتا مگر جن کو تخلیق کا وہ جامہ نہیں پہنایا گیا ہے جن سے مربوط، مکمل اور زندہ تاریخ ادبی تخلیق بن کر وجود میں آتی ہے۔ یہ باتیں اس لیے کہی گئی ہیں کہ خود مولانا کے لیے یورپی تاریخ نویس

ایک معیار کا درجہ رکھتے تھے جن کے مطابق وہ جدید تاریخ نویسی کا ڈول ڈالنے کی کوشش کر رہے تھے لیکن وہ ان تک نہیں پہنچے اور آنے والے مورخوں کے لیے راستہ کھلا چھوڑ دیا۔

ان سب باتوں کے باوجود شبلی اردو کے پہلے مصنف ہیں جو ایک نظریۂ تاریخ رکھتے ہیں لیکن وہ اس نظریے کو پوری طرح تخلیقی جامہ نہ پہنا سکے۔ بنیادی طور پر وہ اسلامی مورخین کی روایت سے وابستہ رہتے ہیں۔ شبلی ''تراجم'' اور ''تذکرہ'' کا ذکر کرتے ہیں جن میں مشاہیر کے حالات اور کارنامے درج کیے جاتے تھے۔ ''تاریخ نویسی'' کے بجائے ''تذکرہ نویسی'' کی روایت کو مسلمانوں نے بہت آگے بڑھایا تھا اور ہر پیشے اور ہر ہنر کے لوگوں کے حالات کثرت سے لکھے۔ شبلی نے اسپرنگر کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''نہ کوئی قوم دنیا میں ایسی گزری، نہ آج موجود ہے جس نے مسلمانوں کی طرح ''اسماء الرجال'' کا سا عظیم الشان فن ایجاد کیا ہو جس کی بدولت آج پانچ لاکھ شخصوں کا حال معلوم ہو سکتا ہے''[۸۳] یاد رہے کہ سب سے پہلے محدثین نے اس کام کو ''تنقیدِ روایات'' کے لیے ایجاد کیا تھا۔ پھر بعد میں اس انداز پر حکماء، صوفیہ اور امراء وغیرہ کے حالات لکھے گئے۔ مولانا شبلی اسی روایت کے پیرو ہیں۔ وہ کارلائل کے ''نظریۂ ہیرو'' سے تو واقف ہیں اور اسی لیے انھوں نے اپنے اپنے فن کی مقتدر ہستیوں میں سے ایک کو چن کر ان کی سوانح مرتب کر دی۔ ''الغزالی'' ایک عظیم فلسفی کی، سوانح مولانا روم ایک عظیم شاعر کی، المامون ایک عظیم بادشاہ کی اور الفاروق ایک عظیم خلیفہ کی اور سیرۃ النعمان، فقہ کے بانی، ایک عظیم فقیہہ امام ابو حنیفہ کی سوانح ہیں۔ ان تصانیف میں وہ قدیم تذکرہ نویسی کو جدید سوانح نگاری سے ملانے کی کوشش کرتے ہیں مگر ان میں بھی نفسیاتِ انسانی کا علم نہ ہونے کے برابر ہے۔

شبلی نعمانی کو اس بات کا احساس تھا کہ ہمارے علماء نے معقولات اور منقولات کی طرف تو توجہ دی لیکن ''تاریخ'' کو بالکل نظر انداز کر دیا اور اب وہ گویا اس کمی کو پورا کر رہے ہیں۔ اپنے مضمون ''تجارب الامم ابن مسکویہ'' میں لکھتے ہیں کہ ''ہمارے یہاں علوم کی جو دو قسمیں معقول و منقول قرار دی گئیں اس کے متعلق ایک سخت غلطی یہ ہوئی کہ بعض علوم، جن میں دونوں حیثیتیں جمع تھیں، صرف ان میں ایک حیثیت کا لحاظ ہوا مثلاً تاریخ و روایت کا فن محض منقولات میں شمار کیا گیا جس سے نتائج ذیل پیدا ہوئے:

(۱) ''جو لوگ صرف معقولات کو اپنا مایۂ ناز سمجھتے تھے یعنی حکماء اور فلاسفر انھوں نے اس فن کی طرف مطلق توجہ نہیں کی اس لیے یہ فن فلسفیانہ نکتہ آفرینیوں سے محروم رہ گیا۔ یہی وجہ ہے کہ بوعلی سینا، فارابی، محقق طوسی، امام رازی، قطب الدین شیرازی، جلال الدین دوانی کی کوئی تصنیف کی کوئی تصنیف اس فن میں موجود نہیں''۔

(۲) چونکہ اس فن کی نسبت عام خیال یہ پیدا ہو گیا کہ اس کو عقل و درایت سے تعلق نہیں اس لیے مورخین اور اہلِ روایت نے خود بھی عقل اور درایت سے کام نہیں لیا اور ان کو صرف اس سے غرض تھی کہ واقعہ کا

بیان کرنے والا ثقہ ہے یا نہیں۔ اگر ثقہ ہے تو وہ جو واقعہ بیان کرتا ہے، ان کے نزدیک قابلِ اعتبار ہے۔ حالانکہ یہ بالکل ممکن ہے کہ راوی ثقہ ہو اور واقعہ کے بیان میں اس سے غلطیاں وقوع میں آئیں۔ غرض اس خیال کی وجہ سے تاریخ کا فن اس رتبہ پر نہ پہنچا جس پر اس کو پہنچنا چاہیے تھا'' [۸۴]۔

اس اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شبلی کی تمام تر توجہ تاریخی تحقیق کی طرف ہے اور تاریخ کی تخیلی تعمیر ان کے دائرۂ عمل سے خارج ہے۔ چنانچہ الفاروق کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

''طبری، فتوح البلدان، طبقات ابن سعد وغیرہ میں تمام واقعات بسند متصل مذکور ہیں۔ اہل یورپ نے فن تاریخ کو آج کمال کے درجے پر پہنچا دیا ہے لیکن اس خاص امر میں وہ مسلمان مورخوں سے بہت پیچھے ہیں۔ ان کو واقعہ نگار کے ثقہ اور غیر ثقہ ہونے کی کچھ پروا نہیں ہوتی۔ یہاں تک کہ وہ جرح و تعدیل کے نام سے بھی آشنا نہیں'' [۸۵]

یہاں شبلی تاریخ اور ادبی تاریخ کو خلط ملط کر دیتے ہیں۔ گبن (Gibbon) کی تاریخ کا ترجمہ انھوں نے پڑھا تھا۔ اس میں جرح اور تعدیل سے اس لیے گریز کیا گیا ہے کہ تاریخ کی تخیلی تصویر مکمل ہو جائے۔ اس طرح یورپ کی جتنی بھی اہم ادبی تاریخیں ہیں، ان میں تخیلی تشکیل نو (Imaginative Reconstruction) پر خاص زور ہے۔ مولانا شبلی اس راستے پر نہیں چلتے اور تاریخ کو اسناد تک محدود کر دیتے ہیں اور اس میں اگر کسی چیز کا دخل گوارا کرتے ہیں تو وہ چند عقلی اصول ہیں، جن کی وہ ''الفاروق'' میں یوں تحلیل کرتے ہیں [۸۶]۔

درایت کا فن اب ایک مستقل فن بن گیا ہے اور اس کے اصول و قاعدے نہایت خوبی سے منضبط ہو گئے ہیں۔ ان میں سے جو اصول ہمارے کام میں آسکتے ہیں حسب ذیل ہیں:

(۱) ''واقعۂ مذکورہ اصولِ عادات کی رُو سے ممکن ہے یا نہیں''۔

(۲) ''اس زمانے میں لوگوں کا میلان عام واقعہ کے مخالف تھا یا موافق''۔

(۳) ''واقعہ اگر کسی حد تک غیر معمولی ہے تو اسی نسبت سے ثبوت کی شہادت زیادہ قوی ہے یا نہیں''۔

(۴) ''اس امر کی تفتیش کہ راوی جس چیز کو واقعہ ظاہر کرتا ہے، اس میں اس کے قیاس اور رائے کا کس قدر حصہ شامل ہے''۔

(۵) ''راوی نے واقعہ کو جس صورت میں ظاہر کیا وہ واقعہ کی پوری تصویر ہے یا اس امر کا احتمال ہے کہ راوی اس کے ہر پہلو پر نظر نہیں ڈال سکا اور واقعہ کی تمام خصوصیتیں نظر میں نہ آسکیں''۔

(۶) ''اس بات کا اندازہ کہ زمانے کے امتداد اور مختلف راویوں کے طریقۂ ادائے روایت میں کیا کیا اور کس کس قسم کے تغیرات پیدا کر دیے ہیں''۔

ان سب باتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ شبلی کی تمام تر دلچسپی علم تاریخ سے ہے۔ تاریخ کو آرٹ سمجھنے یا بنانے کی طرف ان کی توجہ نہیں ہے۔ انسانی نفسیات کی طرف بھی ان کی توجہ نہیں ہے۔ گبن اور کارلائل یہی کام کرتے

ہیں۔شبلی کے لیے تاریخی تصنیف میں دو چیزیں اہم ہیں۔ایک یہ کہ جس عہد کا حال لکھا جائے اس کے ہر قسم کے واقعات قلم بند کیے جائیں یعنی تمدن، معاشرت، اخلاق، عادات، مذہب ہر چیز کا مفصل ذکر ہو۔اس سے ''علم'' کی تکمیل تو ہو جاتی ہے لیکن روحِ زمانہ (Spirit of the Age) تک پہنچنے کا راستہ نہیں کھلتا۔وہ عملِ تشریح (Dissection) کے قائل ہیں مگر تشکیلِ نو (Reconstruction) سے انھیں دلچسپی نہیں ہے۔اسی لیے ان کی تاریخیں نوٹس (Notes) معلوم ہوتی ہیں جن میں موضوعِ مطالعہ کے تعلق سے حقائق (Facts) تو جمع ہیں مگر یہ سب ایک جسم کے الگ الگ ٹکڑے ہیں۔مولانا تمام واقعات میں سبب و مسبب کا سلسلہ تو تلاش کرنے کے قائل ہیں مگر یہ بھی جزوی واقعات ہی تک محدود رہتا ہے۔وہ اسباب جو پورے دور پر حاوی ہوں اور اس دور کی ہر کارگزاری کو ایک خاص رنگ دے رہے ہوں ان کی تخئیل کی پرواز سے دور رہتے ہیں۔وہ کہتے ہیں:

''تاریخِ عالم کا ہر واقعہ بہت سے مختلف واقعات کے سلسلے میں بندھا ہے۔انھیں ریشہ دوانیوں کا پتا لگانا اور ان سے فلسفیانہ نکتہ سنجی کے ساتھ تاریخی نتائج کا مستنبط کرنا یہی چیز ہے جو علمِ تاریخ کی جان اور روح ہے اور یورپ کو اس فن کے متعلق جو اختراع و ایجاد پر زیادہ تر ناز ہے وہ اسی طلسم کی پردہ کشائی ہے''[۸۷]۔

علم تاریخ کی یہ روح ضرور ہے مگر یورپ، جس کی مولانا تعریف کرتے ہیں، فنِ تاریخ کو اس سے بالاتر لے گیا ہے اور وہ واقعات کی روح سے ہم کنار ہو کر سارے دور یا پوری شخصیت کا وہ انفرادی نکتہ تلاش کر لیتا ہے جس کی بنیاد پر کسی دور یا کسی فرد کی مکمل اور جیتی جاگتی تصویر بن جاتی ہے اور مختلف اجزا الگ الگ معلوم نہیں ہوتے بلکہ ایک وحدت، ایک اکائی بن جاتے ہیں۔شبلی کے ہاں یہ اکائی اس طرح نہیں بنتی بلکہ الگ الگ ٹکڑے سے نظر آتے ہیں۔

شبلی کے تاریخی نظریہ کا اہم جز و شعوری یا لاشعوری دونوں طرح سے ''کلام'' ہے۔ان کی تاریخی تصانیف بھی علم الکلام کی شاخ ہیں۔وہ متکلم پہلے ہیں اور مورخ بعد میں۔ان کی تاریخیں مستشرقین اور یورپی مصنفین کے رد میں لکھی گئی ہیں خاص طور پر یورپی مصنفین نے جو اسلامی تاریخیں لکھی ہیں ان پر سرسید نے بھی استدلال کیا ہے۔سرسید نے جو جواب دیے ہیں ان میں تحقیق کم اور استدلال زیادہ ہے۔شبلی کا علم سرسید سے کہیں آگے ہے اور وہ اسناد کے ساتھ یورپی مورخوں کو غلط ثابت کرتے ہیں لہٰذا اعتراضات کا مدلل جواب ان کی تاریخوں کا اہم حصہ ہے۔ان کی تاریخی تصانیف پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ عقیدہ کی بنا پر جو بات ان کے دل میں بیٹھ گئی ہے وہ اس کے خلاف بات پر استدلال کرنے میں لگے ہوئے ہیں مثلاً یورپی مورخین کی یہ رائے کہ اسلام بزور شمشیر پھیلا شبلی کی تصانیف میں بیشتر جگہ رد ہوتی ہے مگر مولانا یہ بات نظر انداز کر جاتے ہیں کہ مسلمان خود فتوحات پر فخر کرتے ہیں اور ان فتوحات کو اسلام کے پھیلنے کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔خود عرب معاشرے میں یہ دستور تھا کہ جنگ میں جو قبیلہ جیت جاتا اس کے دیوتا کو ہارنے والا قبیلہ تسلیم کر لیتا۔مولانا

اپنے عقیدے کے تعلق سے جذباتی ہو جاتے ہیں۔ ایک جگہ وہ خود لکھتے ہیں کہ یورپین مورخین کا ان پر کس قدر جذباتی اثر ہوتا ہے:

''یورپین مورخوں کے اعتراضات اگرچہ نہایت پادر ہوا ہوتے ہیں اور اس لیے ان کا جواب دینا نہایت آسان بات ہے لیکن بایں ہمہ جواب دینے والا سخت مشکل میں پڑ جاتا ہے۔ یورپین مصنفین ایک اعتراض کے بیان کرنے میں، جو خود غلط ہوتا ہے، پے درپے اور بہت سے جھوٹ ملاتے جاتے ہیں۔ جواب دینے والا ایک جھوٹ کا جواب دینا چاہتا ہے تو سامنے ایک اور جھوٹ نظر آتا ہے۔ ادھر متوجہ ہوتا ہے تو ایک اور جھوٹ نمایاں ہوتا ہے۔ مسلسل دروغ بیانی اور اعتراضوں کے ہجوم پر بے اختیار اس کو طیش آجاتا ہے اور بجائے اس کے کہ وہ سکون اور اطمینان کے ساتھ اصل واقعہ کے انکشاف کی طرف متوجہ ہو، غصے سے بے قابو ہو جاتا ہے جو مجھ پر یہی اثر پڑا ہے[۸۸]۔

غصے سے بے قابو ہو جانے کا اثر شبلی کے عقیدے کی پختگی کو ظاہر کرتا ہے۔ جو ہر چیز پر حاوی ہے۔ اسی لیے ان کی 'تاریخ نویسی' میں ''کلام'' کا عنصر نمایاں ہے۔ وہ مورخ ہونا چاہتے ہیں مگر ان کی فطرت، ان کا مزاج انھیں کلام کی طرف لے جاتا ہے۔ ان کے نظریۂ تاریخ میں بار بار یورپ کی تقلید کی طرف اشارہ کیا گیا ہے لیکن یہاں بھی بنیادی طور پر اسلامی مورخین کے پیرو رہتے ہیں۔ جس طرح ''ندوۃ العلماء'' میں انھوں نے ''اسلامی تعلیم'' میں ''جدید تعلیم'' کو شامل کیا تھا اسی طرح تاریخ نویسی میں بھی وہ اسلامی تاریخ نویسی ہی میں جدید طریق تاریخ کو شامل کر کے امتزاج پیش کرتے ہیں جس میں غالب حصہ روایت کا رہتا ہے لیکن یورپ کے اثرات بھی نمایاں ہیں۔ یورپ سے استفادہ کا شبلی نے بار بار اظہار کیا ہے لیکن وہ کہاں تک یورپ کے ساتھ ہیں اور کس حد تک روایتِ اسلامی سے وابستہ ہیں، اس کا اندازہ ''سیرۃ النبی'' کے اس اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے:

> ''اربابِ سیر کو اکثر واقعات کے اسباب و علل سے بحث نہیں ہوتی، نہ ان کی تلاش و تحقیق کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ اگرچہ اس میں شبہ نہیں کہ اس باب میں یورپ کا طریقہ نہایت غیر معتدل ہے، یورپین مصنف ہر واقعہ کی علت تلاش کرتا ہے اور نہایت دور از قیاس اور احتمالات سے سلسلۂ معلومات پیدا کرتا ہے۔ اس میں بہت کچھ اس کی خود غرضی اور خاص مطمحِ نظر کو دخل ہوتا ہے۔ وہ اپنے مقصد کو محور بنا لیتا ہے۔ تمام واقعات اس کے گرد گردش کرتے ہیں۔ بخلاف اس کے اسلامی مورخ نہایت سچائی اور انصاف اور خاص غیر طرف داری سے واقعات کو ڈھونڈتا ہے۔ اس کو اس سے کچھ غرض نہیں ہوتی کہ واقعات کا اثر اس کے مذہب پر، معتقدات پر اور تاریخ پر کیا پڑے گا۔ اس کا قبلۂ مقصد صرف واقعیت ہوتی ہے۔ وہ اس پر اپنے معتقدات اور قومیت کو بھی قربان کر دیتا ہے...... اس بات سے نیچے

کے لیے کہ واقعات رائے سے مخلوط نہ ہو جائیں وہ پاس پاس کے ظاہری اسباب پر بھی نظر نہیں ڈالتا اور ہر واقعہ کو خشک اور ادھورا چھوڑ دیتا ہے'' [۸۹]۔

اس اقتباس کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شبلی سرسید کے زیراثر یورپ کے کلمہ گو ضرور ہیں مگر وہ قدیم روایت میں اس درجہ رچے ہوئے ہیں کہ ان کے انداز نظر سے محض اس قسم کا امتزاج وجود میں آسکتا ہے جسے پورے طور پر جدید تحریک سے وابستگی نہیں کہا جا سکتا۔

شبلی اپنی تاریخی تصانیف کو دو حصوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ ایک حصہ میں واقعات یا حالات زندگی اور دوسرے میں اخلاق و عادات اور کارناموں کی تفصیل ہوتی ہے۔ یہی طریقہ مولانا حالی بھی اختیار کرتے ہیں۔ شبلی کا پہلا حصہ قدماء کے انداز میں ہوتا ہے۔ دوسرے حصے کی ضرورت سوانح نگاری کے جدید طرز سے پیدا ہوتی ہے۔ ''المامون'' کے بھی دو حصے ہیں۔ ''الفاروق'' کے بھی دو حصے ہیں۔ یہ طریقہ یورپ میں اٹھارھویں صدی عیسوی میں لکھی جانے والی سوانح میں ملتا ہے۔ جون سن کی ''حیات الشعراء'' (Lives of Poets) میں یہی طریقہ استعمال ہوا ہے یعنی پہلے سب واقعات جمع کر دیے جاتے ہیں اور پھر سرخیاں قائم کر کے کردار اور کاموں کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ شبلی اور حالی نے اس طریقے میں روایتی اثر سے ایک فرق کر دیا ہے۔ وہ اخلاقی نوعیت کے عنوانات قائم کرتے ہیں جیسے فیاضی، رواداری وغیرہ اور ان کے تحت موضوع مطالعہ کو کمال پر دکھا کر کچھ واقعات اور لطائف جمع کر دیتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں سوانح ''بایوگرافی'' سے دور اور قصیدہ سے قریب ہو جاتی ہے۔ شبلی کے موضوع وہی لوگ اور ہستیاں ہیں جن سے ان کو کمال عقیدت ہے اسی لیے کسی غلطی کا عنوان قائم کرنا ممکن نہیں رہتا۔ سوانح نگاری کا وہ جدید طریقہ جو باسول نے بھی اختیار کیا تھا یعنی لائف کے تسلسل کے ساتھ کارنامے اور اخلاق بھی سامنے آتے جائیں۔ شبلی کے ممدوحین کے سلسلے میں یہ ممکن نہیں تھا کیوں کہ ان کے بارے میں جو معاملات اور روایات ملتی ہیں ان کے سیاق وسباق کا کہ یہ واقعہ کب، کہاں اور کیوں پیش آیا تھا، کوئی پتا نہیں چلتا۔ اس طرح شبلی کے ممدوح کی بایوگرافی یعنی زندگی کا پورا گراف سامنے نہیں آتا۔

''الفاروق'' شبلی کی سب سے زیادہ مقبول تصنیف ہے، جسے تاریخ نگاری کا شاہکار بھی کہا جاتا ہے۔ دیباچہ میں شبلی نے اپنے تمام نظریات تاریخ کو جمع کر دیا ہے جن کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں۔ پہلے حصے میں جنگوں کے بیانات نہایت درجہ پُر اثر ہیں اور شبلی کی نثر کے بہترین نمونے ہیں۔

''سیرۃ النبی'' شبلی کی سب سے وقیع تصنیف ہوتی اگر وہ اس تصنیف کے دوران وفات نہ پا گئے ہوتے۔ جلد اول شبلی کی لکھی ہوئی ہے جس میں آنحضرت ﷺ کے حالات و واقعات کو غزوۂ تبوک تک بیان کیا گیا ہے۔ جلد دوم میں شبلی کے لکھے ہوئے حصے قوسین میں دے دیے گئے ہیں اور ان پر اضافہ سید سلیمان ندوی نے کیا ہے۔ باقی جلدیں سید سلیمان ندوی کی لکھی ہوئی ہیں۔ ''سیرۃ النبی'' آنحضرت ﷺ کی مکمل و مستند

سوانح ہے۔ جلد اول کا طرز بیان اور اس کا ادبی رنگ منفرد ہے۔ اردو نثر کا یہی ادبی طرز شبلی کی انفرادیت ہے۔ ''المامون'' کے دیباچے میں سرسید نے شبلی کے طرز بیان کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ انھوں نے تاریخانہ طرز کو بڑی فصاحت سے اس طرح برتا ہے کہ ''تاریخانہ اصلیت بدستور اپنی اصل صورت میں موجود ہے''۔ ان کا یہ طرزِ ادا انھیں اردو ادب میں ایک مقام دلاتا ہے۔ شبلی نے انشا پردازی کے جوہر نہ صرف ہر جگہ دکھائے ہیں بلکہ طرز کی حدیں ان کی نثر میں درجۂ کمال کو پہنچ گئی ہیں۔ انھوں نے موضوع و طرز ادا کو ایک جان کر دیا ہے۔

(۳) ادب اور تنقید:

تصانیف شبلی کی تیسری اہم جہت ''ادب اور تنقید'' ہے جس کے ذیل میں ''موازنۂ انیس و دبیر''، شعر العجم اور متفرق ادبی و علمی موضوعات پر تنقیدی مضامین کو رکھا جاسکتا ہے۔ اسی کے ساتھ شبلی کے خطوط بھی ان کی فکر و نظر کو نمایاں کرتے ہیں۔ شبلی کے عطر دان میں اس دور کی ساری خوشبوئیں محفوظ ہیں اور اس اعتبار سے بھی وہ اپنے دور کے ایسے ترجمان ہیں جن کے بغیر اس دور کی تفہیم پوری نہیں ہوسکتی۔

الطاف حسین حالی کی طرح شبلی نعمانی بھی اس دور کے اہم ادبی نقاد ہیں جنھوں نے اردو ادب کے رنگ و مزاج کو بدلنے کا کام کیا ہے اور جدید ادبی تنقید کو تذکرہ نویسی کی روایت کی جگہ لا کھڑا کیا ہے۔ ان دونوں نقادوں کی تعلیم مشرقی انداز پر ہوئی تھی۔ دونوں فارسی و عربی زبانوں سے تو واقف تھے لیکن انگریزی زبان نہیں جانتے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب مغربی اثرات ساری تہذیبی و فکری سطح پر تیزی سے چھا رہے تھے۔ ان دونوں نے اردو ادب کے مستقبل کی آنکھیں روشن کرنے کی خدمت انجام دی۔ حالی اور شبلی کے اندازِ نظر میں بنیادی فرق یہ ہے کہ حالی انگریزی معیارِ ادب کو اپنا کر اس میں مشرقی طرزِ تنقید کو ملاتے ہیں۔ ان کے برخلاف شبلی مشرقی معیارِ تنقید کو بنیاد بنا کر اس میں مغربی فکر کا امتزاج کرتے ہیں۔ اس طرح امتزاج تو حالی و شبلی دونوں کرتے ہیں لیکن دونوں کے امتزاج کی نوعیت و رنگ میں اسی لیے فرق ہے کہ دونوں کے طرز تنقید کی بنیادیں الگ الگ ہیں۔ حالی کے ''مقدمہ شعر و شاعری'' اور شبلی کی ''موازنۂ انیس و دبیر'' اور شعر العجم کے مزاج و رنگ میں جو فرق نظر آتا ہے وہ بھی اسی لیے ہے۔ شبلی جب اپنے مشرقی طرزِ تنقید میں سماجی موضوعات کے اثرات کا مطالعہ کرتے ہیں یا تہذیب کو ادبی مطالعہ میں ملاتے ہیں اور ایسے موضوعات کو، جیسے شعر العجم کی جلد چہارم میں ملتے ہیں، ''نظام حکومت کا اثر شاعری پر''، ''شخصی و خود مختارانہ حکومت کا اثر'' ''فوجی زندگی کا اثر'' یا ''اختلافِ معاشرت کا اثر شاعری پر''، زیر بحث لاتے ہیں تو وہ مطالعۂ ادب کے مشرقی اندازِ نظر میں مغربی طرز تنقید کا امتزاج کر کے نئی تنقید کی عمارت کھڑی کرتے ہیں۔

شبلی نعمانی اپنے وقت کے جید عالم تھے اور جدید محقق کی حیثیت سے بھی ان کا درجہ بلند تھا۔ علم و

تحقیق ان کی تنقید کا بنیادی مزاج ہے جس میں وہ تاریخی رنگ کو اُجاگر کر کے اپنی ادبی تنقید کو ایک نئی صورت دے دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے وہ ایزرا پاؤنڈ کی اصطلاح میں اردو کے پہلے ''محقق نقاد'' (Scholar Critic) ہیں۔ شبلی کی تنقید میں ''کلامی مزاج'' بھی واضح ہے جس کی مدد سے وہ اپنی بات کو استدلال کے ساتھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ پڑھنے والا ان کے ساتھ ہو جاتا ہے۔ اس طرح علم و تحقیق، تاریخی عوامل اور کلامی مزاج شبلی کی ادبی تنقید میں ایک اکائی بن کر، ان کی تنقید کو ایک ایک الگ رنگ عطا کرتے ہیں۔

شبلی کے ہاں ''اصول تنقید'' تفصیل کے ساتھ سامنے آتے ہیں اور ''عملی تنقید'' میں بھی مذاق سخن اس طرح نمایاں ہوتا ہے کہ شعر و ادب کا ایسا ستھرا ذوق کہیں اور مشکل سے دکھائی دیتا ہے۔ شعرالعجم کی جلد چہارم و جلد پنجم کی مدد سے شبلی کا ''فنِ شاعری'' (بوطیقا) مرتب کیا جا سکتا ہے۔ ان کی ادبی تنقید میں فکری عناصر بھی نمایاں ہیں اور کلامی مزاج کے باوجود تنگ دلی اور شدت کا پتا نہیں چلتا۔ عاشق مزاجی نے ان کے ادبی رنگ میں ایک گھلاوٹ و شیرینی پیدا کر دی ہے۔

جس طرح علی گڑھ میں، سرسید کے زیرِ اثر، شبلی تاریخ نویسی کی طرف رجوع ہوئے، اسی طرح حیدر آباد دکن کی ادبی محفلوں میں ان کا شاعرانہ ذوق اُبھرا اور وہیں انھوں نے خالص ادبی و تنقیدی تصنیف ''موازنہ انیس و دبیر'' شروع کی۔ یوں تو ''سوانح مولانا روم'' بھی تنقیدی کتاب ہے اور ہر سوانح میں عام طور پر وہ شعر و ادب کا ذکر ضرور کرتے ہیں مگر ''موازنہ انیس و دبیر'' ایک ایسی تصنیف ہے جو ادب کے سوا کسی اور دائرے میں نہیں آتی۔ پھر آخر میں انھوں نے شعرالعجم کو پانچ جلدوں میں لکھا جو، فارسی شاعری کے مطالعہ کے تعلق سے، آج بھی اہم و معتبر تصنیف ہے اور جس سے شبلی کی بہترین تنقیدی صلاحیتوں کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ یہ بات یاد رہے کہ شبلی کی تنقید کا رُخ بنیادی طور پر مشرقی اندازِ نظر کی طرف رہتا ہے اور اس طرح وہ ''امتزاج'' جو ان کی فطرت، ان کے علمی، دینی، فکری اور ادبی کاموں کا مزاج ہے، ان کی ادبی تنقید میں بھی موجود ہے۔

''موازنہ انیس و دبیر'' ادبی تنقید کے لحاظ سے بھی ایک اہم تصنیف ہے۔ یہاں شبلی اردو زبان کے دو بڑے مرثیہ گو: انیس و دبیر کے کلام کا موازنہ کرتے ہیں لیکن شروع ہی سے معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ انیس کے طرف دار ہیں۔ اسی طرف داری میں ان کا استدلالی رجحان نمایاں رہتا ہے۔ اور ان کا معقولی و متکلمانہ ذہن میر انیس کو چڑھانے اور مرزا دبیر کو گھٹانے کا کام کرتا نظر آتا ہے۔ دیکھا جائے تو ''موازنہ'' میں شبلی بنیادی طور پر انیس کے مرثیوں کا تنقیدی مطالعہ کرتے ہیں اور مرزا دبیر کا ذکر بیچ بیچ میں ضمناً آجاتا ہے۔ آخر میں کتاب کے عنوان کی وجہ سے، وہ ''انیس و دبیر کا موازنہ'' کی سرخی قائم کر کے مرزا دبیر کے کلام کے عیوب کو موضوع مطالعہ بناتے ہیں اور تمہید میں وہ قوم کی بدمذاقی کا ذکر کر کے یہ جملہ لکھتے ہیں کہ ''بدمذاقی کی نوبت یہاں تک پہنچی کہ وہ (میر انیس) اور مرزا دبیر حریف مقابل قرار دیے گئے'' [۹۰] معلوم ہوتا ہے کہ شبلی نے اسی بدمذاقی کو

دور کرنے کے لیے یہ کتاب لکھی ہے اور شبلی کی یہی کوشش اس کتاب کی جان ہے۔ استدلالی مزاج کے ساتھ شبلی کا تاریخی رجحان بھی یہاں سامنے آتا ہے۔ پہلے وہ مرثیہ گوئی کی تاریخ بیان کرتے ہیں اور عربی و فارسی کی مرثیہ گوئی سے لے کر اردو مرثیے تک آتے ہیں۔ تاریخِ مرثیہ کے بیان میں وہ لکھتے ہیں کہ اردو مرثیہ، جسے میر انیس نے کمال پر پہنچایا، ایک رسمی اور خارجی شاعری کی صنف ہے جب کہ عربوں کے مرثیے ذاتی و داخلی مزاج کے حامل ہیں۔ اردو مرثیہ اس روایت سے الگ ہے۔ اس کا ناتا کسی طرح داخلی و ذاتی مرثیوں سے قائم نہیں ہوتا۔ اردو مرثیے کے ارتقا کے تمام مدارج اردو ہی میں طے ہوئے اور یہ خالص اردو زبان کی ہندوستانی چیز ہے جہاں حضرت امام حسین بھی لکھنوی نواب کے روپ میں سامنے آتے ہیں اور مرثیے کے سارے کردار یہیں کے رسم ورواج اور کلچر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اگر اس تصنیف سے مرزا دبیر کے ذکر کو خارج کر دیا جائے تو یہ اردو میں ایک فرد شاعر کے مفصل تنقیدی مطالعہ کی منفرد مثال بن جاتی ہے۔

''موازنہ'' میں ہمیں ایک ترتیب، ایک باقاعدگی کا احساس ہوتا ہے۔ شبلی میر انیس کے محاسنِ شاعری پر بحث کر کے ان کے مرثیوں کو فصاحت و بلاغت کے اصولوں سے پرکھتے ہیں۔ پہلے ان دونوں اصطلاحوں کی تعریف کرتے ہیں اور پھر اس معیار سے انیس کے مراثی کا تجزیہ کر کے ان کی خوبیوں کو اُجاگر کرتے ہیں۔ یہاں اصولی تنقید اور عملی تنقید ایک اکائی بن جاتی ہیں۔ تنقیدی مطالعہ کی یہ نوعیت اردو ادب میں اپنی مثال آپ ہے۔ شبلی ہر بات اور ہر پہلو پر بحث کر کے مثالوں سے واضح کرتے ہیں اور میر انیس اور مرزا دبیر کے کلام سے مثالیں دے کر انیس کی عظمتوں کو نمایاں کرتے ہیں اور ثابت کرتے ہیں کہ انیس کے ہاں کمال فصاحت ہے اور دبیر کے ہاں اس کا فقدان ہے۔ تشبیہ و استعارہ کے استعمال کی بھی مثالیں دیتے ہیں۔ پھر جذباتِ انسانی، مناظرِ قدرت، صبح کا سماں، گرمی کا سماں اور واقعہ نگاری کی مثالیں دے کر اپنے زاویہ نظر کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔ تنقیدی مطالعے میں یہ بات پہلی بار سامنے آتی ہے کہ میر انیس کے مراثی میں ان سب پہلوؤں پر بہترین شاعری تخلیق ہوئی ہے۔ رزمیہ کے تحت وہ ہنگامۂ جنگ، فوج کی تیاری، حملے کا زور شور، حریفوں کی باہمی معرکہ آرائی اور فنونِ جنگ، گھوڑے تلوار کی تعریف اور ان پر بحث کر کے اپنے زاویہ نظر کا ثبوت ان کی شاعری سے فراہم کرتے ہیں۔ فصاحت و بلاغت پر جس انداز اور صفائی کے ساتھ شبلی نے بحث کی ہے وہ موازنہ کا بہترین حصہ ہے۔ یہی بحث ہمیں شعر العجم کی جلد چہارم میں زیادہ وسیع تناظر میں ملتی ہے۔ فصاحت و بلاغت کے سلسلے میں یہ بات بھی پہلی مرتبہ شبلی ہی نے کہی ہے کہ انیس و دبیر کی شاعری کا فرق صرف فصاحت و بلاغت کا فرق نہیں ہے۔ شبلی لکھتے ہیں:

> ''انیس و دبیر کے موازنے میں یہ فقرہ ضرب المثل ہو گیا ہے کہ میر صاحب میں فصاحت زیادہ ہے اور مرزا میں بلاغت لیکن یہ فقرہ جس قدر زیادہ مشہور ہے اسی قدر بلکہ اس سے زیادہ غلط اور بے معنی ہے۔ بلاغت کی جو تعریف تمام کتابوں میں مذکور ہے اور جس سے کسی

کو اختلاف نہیں اس کی رُو سے بلاغت کی پہلی شرط یہ ہے کہ کلام فصیح ہو۔ اس لیے فصاحت و بلاغت کو باہم حریف قرار دینا اجتماع النقیضین ہے کیوں کہ کلام اس وقت تک بلیغ نہیں ہوسکتا جب تک اس کے تمام الفاظ، مفردات و مرکبات فصیح نہ ہوں۔ اگر فصاحت میں کسی قسم کی کمی ہوگی تو بلاغت میں بھی کمی ہوگی، اس لیے کسی کلام کی نسبت یہ کہنا کہ اس میں بلاغت زیادہ ہے اور فصاحت کم، گویا یہ کہنا ہے کہ فصاحت زیادہ بھی ہے اور کم بھی'' [۹۱]

شبلی فصاحت و بلاغت کے اصولوں سے مراثی انیس کا مطالعہ کر کے پہلی بار انیس کی عظمت کو ابھارتے ہیں۔ ''موازنہ'' سے پہلے انیس کی شاعری کا اس طور پر اور اس انداز نظر سے مطالعہ نہیں ہوا تھا۔ جدید اصول تنقید سے روایتی معیارِ شاعری پر کسی شاعر کے کلام کو پرکھنا، اردو تنقید میں یہ شبلی کی اولیت ہے۔ شبلی نے کثرت سے مثالیں دی ہیں اور ان مثالوں سے، مختلف عنوانات کے تحت مراثی میر انیس کا بہترین انتخاب سامنے آجاتا ہے۔ اس سے بہتر انتخاب کلامِ انیس کا اس سے پہلے کبھی نہیں ہوا۔ یہی وہ تصنیف ہے جس نے بیسویں صدی میں میر انیس کی شاعرانہ عظمتوں کو نزدیک و دور تک پہنچایا ہے۔ آج شبلی کی یہ تصنیف میر انیس و مرزا دبیر کے موازنہ کے طور پر اہمیت نہیں رکھتی بلکہ اس کی اصل اہمیت یہ ہے کہ اس میں جس طرح کلامِ انیس کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے وہ نیا اور اچھوتا ہے۔

جدید تنقید میں دو شاعروں کا موازنہ اس لیے کیا جاتا ہے کہ تخلیقی سطح پر دو منفرد ہستیوں کا فرق واضح ہوجائے۔ شبلی انیس کی طرف داری کی وجہ سے موازنہ میں تو کامیاب نہیں ہیں لیکن خود انیس کا مطالعہ عملی تنقید کا بہترین نمونہ ہے۔ کلام میر انیس کی پسندیدگی کی وجہ یہ بھی ہے کہ میر انیس دہلوی روایت کے شاعر ہیں اور شبلی بھی اسی مزاج کے حامل ہیں جب کہ مرزا دبیر کا ادراک، ناسخ کی طرح، لکھنوی شاعری کا ترجمان ہے اور یہ ادراک شبلی کے مذاقِ سلیم سے خارج ہے۔ شبلی نے میر انیس کی انفرادی صفت ''مرقع نگاری'' بتائی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی اس صفت کو ''مصوری'' کہہ کر نمایاں کرتے ہیں۔ ''موازنہ انیس و دبیر'' اردو تنقید میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے اور یہ ہمیشہ اہم رہے گی۔

شبلی کی دوسری اہم تنقیدی تصنیف ''شعر العجم'' ہے جو پانچ جلدوں پر مشتمل ہے۔ حالات و سوانح کے تعلق سے اس میں تحقیق کی بہت سی غلطیاں ہیں۔ شبلی نے دلچسپ واقعات اور روایات کو خاص طور پر، بغیر چھان پھٹک کے، شعر العجم میں شامل کردیا ہے جن پر حافظ محمود شیرانی نے کئی مضامین لکھے جو رسالہ ''اردو'' میں اکتوبر ۱۹۲۲ء سے جنوری ۱۹۲۷ء تک شائع ہوتے رہے اور نظر ثانی اور اضافۂ مزید کے ساتھ ''تنقید شعر العجم'' کے نام سے ۱۹۴۲ء میں شائع ہوئے [۹۲]۔ شیرانی صاحب کو ''شعر العجم'' پر بنیادی اعتراض یہ ہے کہ ''علامہ شبلی اس تصنیف کے دوران میں مورخانہ و محققانہ فرائض کی نگہداشت سے ایک بڑی حد تک غافل رہے ہیں۔ رطب و یابس جو کچھ ان کے مطالعے میں آجاتا ہے، بشرطیکہ دلچسپ ہو، حوالۂ قلم کردیتے ہیں...... شعرائے عجم

کے حالات میں ان کے طاقتور قلم نے بہت لغزشیں کی ہیں۔اس خاص دائرے میں ان کی معلومات تاریخی نہایت محدود ہیں......سن و تاریخ جو فن تاریخ کا ایک شاندار اور وقیع پہلو ہے اور اس پر پوری توجہ نہیں کی...... زیادہ تحقیق اور تلاش سے کام نہیں لیا'' [۹۳]۔

''شعرالعجم'' کی پانچوں جلدوں کا ضروری تعارف ہم پچھلے صفحات میں ''تصانیفِ شبلی'' کے ذیل میں کرآئے ہیں۔شروع کی تین جلدیں پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ مولانا نے آخری دور کے شعرا کو اس میں شامل نہیں کیا ہے حتیٰ کہ عبدالرحمٰن جامی جیسا شاعر نظر انداز ہوگیا ہے۔ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فارسی شعر و ادب کا پورا جائزہ لیے بغیر مولانا نے کچھ شاعر لے لیے ہیں اور ان پر لکھ کر کام کو مکمل کر دیا ہے۔چوتھی جلد میں وہ شاعری کے اصولوں پر بحث کرتے ہیں اور باب سوم میں فارسی شاعری کا اجمالی جائزہ لے کر ''شاہ نامہ'' فردوسی کا مفصل مطالعہ کرتے ہیں۔پانچویں جلد میں شاعری کی مختلف اصنافِ سخن مثلاً قصیدہ،غزل وغیرہ کے ساتھ صوفیانہ شاعری اخلاقی شاعری،فلسفیانہ شاعری وغیرہ کا تنقیدی مطالعہ کیا گیا ہے۔

''شعرالعجم''میں سن،تاریخ،حالات و واقعات کی صحت سے زیادہ شاعروں اور اصنافِ سخن کے تنقیدی جائزہ پر زور دیا گیا ہے۔یہی تنقیدی مطالعے شعرالعجم کی جان ہیں۔شبلی شاعر کے حالاتِ زندگی بیان کرنے کے بعد جب کلامِ شاعر کی خصوصیات پر آتے ہیں تو فارسی ادب کے تمام مورخوں اور نقادوں سے بڑھ جاتے ہیں۔پروفیسر ای جی براؤن کی تصنیف:''اے لٹریری ہسٹری آف پرشیا''میں تاریخ،سن اور حالات تو موجود ہیں لیکن شعر و ادب کے تنقیدی مطالعے اس تصنیف میں کم و بیش نہیں ہیں۔شبلی اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ''براؤن کی کتاب دیکھ کر سخت افسوس ہوا......فردوسی کی نسبت صرف دو تین صفحے لکھے ہیں جس میں اقتباسات بھی شامل ہیں۔مذاق اتنا صحیح ہے کہ آپ فردوسی کا مرتبہ سبعہ معلقہ کے برابر بھی نہیں مانتے اور فرماتے ہیں کہ کسی حیثیت سے یہ کتاب (شاہ نامہ) اور شعرائے فارسی کے کلام کے برابر نہیں [۹۴]۔فارسی شعرا پر تنقیدی رائے کے لیے شعرالعجم آج بھی ایک مفید تصنیف ہے۔شعرالعجم میں شبلی نے تنقیدِ شاعری پر زور دیا ہے اور تاریخ و حالات کو ضمنی حیثیت دی ہے۔

شعرالعجم میں فرداً فرداً شعرا کے کلام پر تنقیدی رائیں دی گئی ہیں اور ان کے کلام کی خصوصیات کا تجزیہ کر کے تاریخ شعر میں ان کی اہمیت اور ان کا درجہ متعین کیا گیا ہے مثلاً جلد سوم میں عرفی شیرازی کے تنقیدی مطالعے کو لیجیے۔ابتدا میں عرفی کا نام و نسب اور تعلیم و ترتیب کا ذکر کر کے اس کی ہندوستان آمد اور مختلف درباروں سے اس کی وابستگی اور قصیدے پیش کرنے کا ذکر کیا گیا ہے۔ساتھ ہی موقع و محل کے مطابق قصیدوں سے اقتباسات بھی دیے گئے ہیں۔شہزادہ سلیم سے عرفی کی محبت کا ذکر کر کے،سلیم کو پیش کیے جانے والے قصیدے میں،مداحی سے زیادہ اظہارِ محبت کو نمایاں کیا جاتا ہے اور اپنی بات کے ثبوت میں اردو ترجمے کے ساتھ اس قصیدے کے آٹھ شعر پیش کیے جاتے ہیں۔پھر اس کی موت کا حال لکھا جاتا ہے۔اخلاق و عادات کا

ذکر کیا جاتا ہے۔اس کی نخوت اور رعونت کے قصے سنائے جاتے ہیں۔تصنیفات کی تفصیل دی جاتی ہے۔بتایا جاتا ہے کہ ''مثنوی'' میں وہ ناکامیاب ہے۔قصائد وغزلیات میں بھی شبلی قصائد کو بہتر بتاتے ہیں۔اس کے کلام پر رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ''وہ ایک طرزِ خاص کا موجد ہے'' اور پھر عرفی کے ہم عصر عبدالباقی کے حوالے سے بات کو آگے بڑھاتے ہیں۔نظیری سے عرفی کا مقابلہ کرتے ہیں۔فیضی نے جو اس کی تعریف کی ہے اس کا اقتباس دیتے ہیں۔ملا عبدالقادر بدایونی کے حوالے سے عرفی کی مقبولیت پر روشنی ڈالی جاتی ہے۔ اس کے بعد ''عرفی کا کلام'' کی سرخی آتی ہے اور اس کے کلام کی خصوصیات کا تجزیہ کر کے زورِ کلام، الفاظ کی نئی نئی ترکیبیں، جدتِ استعارات وتشبیہات، زورِ طبع، مسلسل مضمون، قصائد میں اپنا ذکر، مضمون آفرینی، طرزِ ادا کی جدت کی خصوصیات پر مثالوں کے ساتھ اظہارِ خیال کیا جاتا ہے۔اس کے بعد عشقیہ شاعری اور اخلاق کی سرخی کے تحت مثالوں کے ساتھ اس کے کلام کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔اخلاق کے سلسلے میں بتایا جاتا ہے کہ علوئے نفس اور بلند ہمتی کے خیالات، جو فارسی شاعری میں کم تھے، عرفی نے کثرت سے ادا کیے ہیں۔پھر اس پہلو پر بحث کی جاتی ہے کہ ''عرفی نے غزل میں جس قدر فلسفیانہ خیالات ادا کیے کسی شاعر نے ادا نہیں کیے'' اس طرح عرفی پر نہ صرف تمام ممکن علمی وتنقیدی مواد سامنے آجاتا ہے بلکہ اس کے بہترین اشعار کا انتخاب بھی سامنے آجاتا ہے۔یہی طریقِ مطالعہ کم وبیش ہر شاعر کے سلسلے میں کیا گیا ہے۔فردوسی کا مطالعہ زیادہ تفصیل کے ساتھ کر کے اسے فارسی زبان کا بہترین شاعر کہا ہے۔

''شعرالعجم'' میں جب ہم شعرا اور ان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں تو نہ صرف ان کے کلام سے ہمارا تعارف ہوجاتا ہے بلکہ ہر شاعر کی انفرادی خصوصیات بھی واضح ہوجاتی ہیں۔شبلی کا شعری مذاق قابلِ رشک تھا اسی لیے ہر شاعر کے بہترین شعر ان کے تنقیدی مطالعے کو بھی روشن کر دیتے ہیں۔ممکن ہے کہ آئندہ دور میں شاعروں پر جو کچھ انھوں نے لکھا اس پر بھی اضافے کیے جائیں مگر شبلی کی تنقید ہمیشہ بنیاد رہے گی۔

شعرالعجم کی ایک اور خصوصیت اصولِ تنقید میں اہم اضافے ہیں۔جلد چہارم میں ایک تو شاعری کے بنیادی عناصر ''تخئیل'' اور ''محاکات'' پر سیر حاصل بحث کی ہے جو ''مقدمہ شعر وشاعری'' کی یاد دلاتی ہے اور ساتھ ہی اسے پیچھے چھوڑ دیتی ہے۔دوسرے اس سے ''سماجی تنقید'' (Social Criticism) کی بنیاد استوار ہوتی ہے۔ وہ اردو کے پہلے نقاد ہیں جس نے اس پہلو کو نمایاں کر کے شاعری کا مطالعہ کیا ہے۔وہ شاعری پر آب وہوا کا اثر اور معاشرت سے تعلق پر روشنی ڈالتے ہیں اور اردو تنقید کو نئی جہت دے کر تنقید کے ارتقا کو آگے بڑھاتے ہیں۔ پہلے وہ شاعری کے اصل عناصر کا سوال اُٹھا کر محاکات اور تخئیل کی تعریف وتوضیح کر کے مفصل، مدلل اور مربوط بحث کرتے ہیں اور پھر علم بیان وعلم بدیع کی تمام خصوصیات کا مثالوں کے ساتھ مطالعہ کر کے اس ساری بحث کو آئینے کی طرح صاف کر دیتے ہیں۔شعرالعجم جلد چہارم کے باب اول ودوم اردو ادب کے اصولِ تنقید میں ایک اہم اضافہ ہیں۔دوسرے باب میں، جس میں فارسی شاعری پر عربی شاعری کے اثر کو موضوع بنایا گیا ہے،

شبلی واضح کرتے ہیں کہ فارسی میں عربی کی اصل شاعری کی تقلید نہیں کی گئی اور پھر وہ موضوعات سامنے لاتے ہیں جو اردو تنقید میں نئے باب کھولتے ہیں جیسے نظام حکومت کا شاعری پر اثر، فوجی زندگی کا اثر، اختلافِ معاشرت کا شاعری پر اثر وغیرہ۔ یہاں بھی وہ یورپ کی سماجی تنقید (Social Criticism) سے واقف نہ ہونے کے باعث اپنی ہی روایت کا سہارا لیتے ہیں مگر اہم بات یہ ہے کہ شبلی سے پہلے اس راستے پر اردو کا کوئی نقاد نہیں چلا اور یہی اردو تنقید میں ان کی غیر معمولی اہمیت ہے۔ قابل توجہ بات یہ بھی ہے کہ جن مشترک موضوعات پر شبلی بحث کرتے ہیں وہ اسے حالؔی سے بہت آگے لے جاتے ہیں۔

شعر العجم کی پانچویں جلد میں، اصناف شاعری سے بحث کرتے ہوئے شبلی اس صنف کے نمائندہ شاعروں کے کلام کی خصوصیات کا بھی اظہار کرتے ہیں جس سے روایتی وتنقید (Formal Criticism) کے خدوخال نمایاں ہوتے ہیں۔ حالؔی نے بھی ''مقدمہ شعروشاعری'' میں اصناف سخن پر بحث کی ہے لیکن شبلی اس بحث کو حالی سے بہت آگے لے جاتے ہیں۔ ''مثنوی'' فارسیوں کی ایجاد کردہ صنف ہے۔ شبلی نے اس صنف کے بہترین عامل فردوسی پر جو کچھ لکھا ہے وہ نہ صرف مفصل ہے بلکہ تنقیدی نقطۂ نظر سے بھی شعر العجم کا بہترین حصہ ہے۔ شعر العجم کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ شبلی کی نظر گہری، علم وسیع اور مذاقِ سخن نہایت ستھرا ہے۔ اصناف پر زور کلاسیکی رجحان سے تعلق رکھتا ہے مگر یہاں شبلی روایتی اصولوں پر زور دینے کے بجائے اپنی قوتِ اختراع سے کام لیتے ہیں اور حالی سے زیادہ رومانی نقاد نظر آتے ہیں لیکن ساتھ ہی وہ کلاسیکی اور رومانی رجحانات دونوں کو بیک وقت حسب ضرورت استعمال کرتے ہیں۔ تنقید میں یہ ان کی انفرادیت ہے۔ ''شعر العجم'' میں مختلف زاویوں سے اضافے کیے جاسکتے ہیں مگر فارسی شاعری کا ذوق پیدا کرنے اور فارسی شاعری کی روایت کے اصول جاننے کے لیے شبلی سے بہتر رہبر مشکل سے ملے گا۔ مہدی افادی نے لکھا تھا کہ ''ملک میں پروفیسر محمد حسین آزؔاد کے بعد صرف شبلی ہیں جو فارسیت کا وجدانی مذاق رکھتے ہیں ...... اس لیے ان کی تالیفات، مغربی معاصرانہ تصنیفات سے، جہاں تک ادبی مذاق کا تعلق ہے، نسبتہً ہمیشہ فائق رہیں گی'' [۹۵]۔

شبلی کی تنقیدی تصانیف پر جن میں ان کے متفرق مضامین بھی شامل ہیں، بحیثیت مجموعی نظر ڈالیے تو یہاں بھی یہی اثر قائم ہوگا کہ ان کا مذاقِ سخن اعلیٰ، نقطۂ نظر عالمانہ اور ہمہ گیری آفاقی ہے۔ تصانیفِ شبلی کے ذیل میں ہم ان مقالات کا تعارف پچھلے صفحات میں کرا چکے ہیں۔ شبلی کا تنقیدی شعور یہاں بھی رنگ بھرتا ہے۔ یہ مقالات مذہبی، ادبی، تنقیدی، تعلیمی، تاریخی وفلسفیانہ موضوعات پر لکھے گئے ہیں اور ان کے مطالعے سے ان کی وسیع نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان مضامین سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ مغرب سے مرعوب نہیں ہیں بلکہ مقابلے میں اپنی روایات کو سامنے لاکر تقابلی مطالعہ کرتے ہیں۔ وہ ارسطو سے اختلاف کرتے ہیں۔ تخیل کے سلسلے میں وہ ہنری لوئیس کی رائے دے کر اس سے بھی اختلاف کرتے ہیں اور ساتھ ہی اپنے زاویہ نظر کو بھی

اُجاگر کرتے ہیں۔ ان کا تنقیدی شعور انھیں مغرب کو قبول نہیں کرنے دیتا جو ادبی مطالعوں کے ساتھ ان کے تاریخی، فلسفیانہ و مذہبی موضوعات میں بھی نمایاں ہے۔ ان کے مضامین سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مسلمانوں کی وہ بیداری، جو سرسید کے اثر سے پیدا ہوئی تھی، اہم اصولوں پر بحث بھی اپنے ساتھ لائی تھی۔ شبلی اپنے دور کی ان بحثوں پر اپنی رائے رکھتے اور دیتے ہیں۔ شبلی کے مضامین سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ علمی تحقیق کو خاص اہمیت دیتے ہیں اور استدلال سے اپنے نقطۂ نظر کا دفاع کرتے ہیں۔ شبلی عربی و فارسی علم و ادب کے مزاج دان تھے اس لیے جب بھی وہ عربی و فارسی شاعری کا موازنہ کرتے ہیں تو، قدرتِ بیان کے ساتھ، دو قوموں کے مختلف رجحانات کا بڑی خوبی سے تجزیہ کرتے اور بتاتے ہیں کہ:

> ''عرب کی شاعری اس بات میں بھی ایران سے ممتاز ہے کہ عرب کا شاعر معاشرت اور خانگی زندگی کی خصوصیات اس قدر بیان کرتا ہے کہ اس سے اس زمانے کی رفتار و گفتار، نشست و برخاست، وضع قطع، رہنے سہنے کے طریقے، زندگی کی ضرورتیں، اسباب خانہ داری، ایک ایک چیز کا حال معلوم ہوسکتا ہے۔ بخلاف اس کے فارسی شاعری میں یہ بھی نہیں معلوم ہوسکتا کہ لوگ زمین پر رہتے تھے یا آسمان پر بسر کرتے تھے'' [۹۶]۔

''اس کے برخلاف گوناگوں اور رنگ برنگ خیالات جو فارسی میں پائے جاتے ہیں، عرب میں نہیں مل سکتے'' [۹۷] ''سرسید مرحوم اور اردو لٹریچر'' میں وہ سرسید کے گہرے اثر کے بارے میں ایسی بنیادی بات کہتے ہیں جس سے ان کے تنقیدی شعور کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے اور بلاشبہ یہ رائے پوری طرح صحیح ہے:

> ''ملک میں آج بڑے بڑے انشا پرداز موجود ہیں جو اپنے اپنے مخصوص دائرۂ مضمون کے حکمران ہیں لیکن ان میں سے ایک شخص بھی نہیں جو سرسید کے بارِ احسان سے گردن اُٹھا سکتا ہو'' [۹۸]

شبلی جب کسی کتاب پر تبصرہ کرتے ہیں تو اپنے علم و شعور سے زیرِ تبصرہ کتاب کے موضوع میں قابلِ توجہ اضافہ کردیتے ہیں۔ مقالاتِ شبلی کی جلد چہارم سترہ کتابوں پر لکھے ہوئے ایسے ہی تبصروں پر مشتمل ہے۔ ''مقالاتِ شبلی'' کی ساری جلدوں میں چند باتیں، تواتر کے ساتھ، نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ ''تاریخ'' ان کے مزاج کا جزوِ اعظم ہے۔ دوسرے ''اسلامی جذبہ'' ان کے خون کے ساتھ گردش کررہا ہے۔ تیسرے یہ کہ علم و ادب کے تعلق سے مسائلِ حاضرہ میں گہری دلچسپی رکھتے ہیں اور چوتھی بات یہ کہ وہ نئے سے نئے موضوع یا مسئلہ کو بغیر کسی ابہام کے، اپنے منفرد طرز میں، ادا کرنے پر پوری قدرت رکھتے ہیں۔ رنگا رنگ طرزِ ادا شبلی کی وہ انفرادیت ہے جو انھیں اور ان کی تحریروں کو دوام بخشتی ہے۔ یہ طرزِ ادا ان کی ہر تحریر میں نمایاں ہے حتیٰ کہ نجی خطوط بھی اس سے عاری نہیں ہیں۔

مکاتیبِ شبلی کی ایک اہمیت یہ ہے کہ ان سے شبلی کی شخصیت اور ان کی زندگی کے ظاہر و پوشیدہ پہلو

سامنے آجاتے ہیں اور ساتھ ہی ان کے ذہنی ارتقا کی واضح تصویر بھی اُجاگر ہوجاتی ہے۔ ابتدا میں وہ فارسی میں خطوط لکھتے تھے لیکن علی گڑھ آکر وہ اردو زبان میں خط لکھنے لگے۔ شبلی کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ خطوط ضروری مطالعے کا درجہ رکھتے ہیں جن سے نہ صرف ان کی سوانح بلکہ عقائد، سوچ کے زاویے، اندرونی خواہشات، ذہنی کش مکش اور ان کے عشق کی واضح جھلکیاں بھی پڑھنے والے کے ذہن کو روشن کردیتی ہیں۔ یہ خطوط ان کی زندگی کا آئینہ ہیں۔ حبیب الرحمٰن خاں شروانی کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''میں اس وقت کہ چمن زار بمبئی کی گل گشت نے عالم طلسم میں پہنچا دیا تھا بھاولپور کے عہدہ داروں کا خط پہنچا کہ ریاست کے حکم سے ندوہ کے معائنہ کو آتے ہیں اور اس وقت تمھارا ہونا ضروری ہے۔ بالکل اسی حالت میں بمبئی سے نکلا جس طرح مرحوم شداد نے بہشتِ عدن کو خیر باد کہا تھا''۔

بمبئی میں عطیہ بیگم ان کی دلچسپی کا محور تھیں۔ عطیہ سے معاشقہ ایک نفسیاتی تحلیل پیش کرتا ہے اور ان خطوط سے ایک لطیف عشق کے ایسے مناظر سامنے آتے ہیں جو گھٹتا بڑھتا اور تبدیل ہوتا نظر آتا ہے۔ عطیہ اپنے خطوط میں انھیں ''بدہمت'' ہونے کا طعنہ دیتی ہیں۔ مولانا شبلی ۱۹راگست ۱۹۰۹ء کے خط میں لکھتے ہیں:

''تم کہتی ہو کہ میں بہت بدہمت ہوں۔ میری زندگی کے دو حصے ہیں پرائیویٹ اور پبلک۔ اگر پبلک کام میرے ہاتھ میں نہ ہوتا تو میری ہمت کا اندازہ کرسکتیں۔ تم کو کیا معلوم ہے کہ مجھ کو کیا مشکلات ہیں۔ تم کو کیا معلوم ہے کہ میں اگر عوام کی مرضی کا کسی حد تک لحاظ نہ رکھوں تو ایک نہایت مفید تحریک فوراً برباد ہوجائے''[۹۹]۔

ابوالکلام آزاد کے نام خطوط سے پتا چلتا ہے کہ وہ آزاد سے محبت کرتے تھے اور ندوہ سے الگ ہونے میں ایک الزام یہ بھی تھا۔ شبلی اپنے خط مورخہ ۱۷رنومبر ۱۹۱۰ء میں آزاد کو لکھتے ہیں کہ

''ہاں انھیں جرائم میں ابوالکلام کی محبت بھی ہے''[۱۰۰]۔

ایک خط مورخہ ۱۲رجون ۱۹۱۰ء کو ابوالکلام کو مشورہ دیتے ہیں:

''آپ کو اب زیادہ مولویت کی صورت میں رہنا چاہیے۔ اس سے بہت اچھے اچھے کام لے سکتے ہیں''[۱۰۱]۔

ان خطوط سے ان کی خانگی زندگی پر بھی روشنی پڑتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ وہ عام طور پر گھریلو مسائل سے بے زار تھے۔ ان خطوط میں مختلف علمی مسائل پر بحثیں بھی ملتی ہیں۔ ندوہ کے اندرونی حالات کا پتا چلتا ہے۔ شبلی کی تصانیف کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ ان کے مزاج کی رنگارنگی کی تصویریں سامنے آتی ہیں۔ یہ خطوط ان کی انشاپردازی کا بھی اچھا نمونہ ہیں اور ان سے ان کی ہستی، اپنے تمام تضاد کے ساتھ، سامنے آجاتی ہے۔ ان خطوط کا طرزِ ادا وہی ہے جو ان کی تصانیف و مقالات میں ملتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ تصانیف و مقالات شائع ہونے کے لیے لکھے گئے تھے اور یہ خطوط، نجی طور پر، اپنے دوست احباب اور عزیز واقارب کو لکھے گئے ہیں۔ مکاتیب شبلی، شبلی اور ان کے دور کی تفہیم کے لیے، ایک اہم ماخذ کا درجہ رکھتے ہیں۔

شبلی خواہ مذہبی، تعلیمی اور فلسفیانہ موضوعات پر لکھ رہے ہوں یا تاریخی، ادبی وتنقیدی موضوعات پر، ان کی قوتِ تخیّل ہر جگہ کارفرما نظر آتی ہے جس سے ان کی تحریروں میں نیاپن اور تازگی پیدا ہوتی ہے اور طرزِ نگارش پُر اثر ہو جاتا ہے۔ تخیّل کو شبلی قوتِ اختراع کا نام دیتے ہیں جو فلسفہ میں ایجاد واکتشافِ مسائل کا اور شاعری میں شاعرانہ مضامین پیدا کرنے کا کام کرتی ہے [۱۰۲]۔ یہی قوتِ تخیّل شبلی کے طرزِ ادا کو تخلیقی سطح پر لے آتی ہے اور یہ طرزِ ادا شبلی کی پہچان بن کر انھیں بقائے دوام کے دربار میں لا کھڑا کرتا ہے۔

(۴) شبلی کی نثر نگاری اور طرزِ ادا:

طرزِ ادا کے تعلق سے بنیادی بات یہ ہے کہ جو کچھ کہا جا رہا ہے وہ ایسے موزوں ترین الفاظ سے ادا ہو کہ خیال یا معنی آئینہ کی طرح صاف وروشن ہو جائے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب خیال یا معنی خود لکھنے والے کے ذہن میں پوری طرح صاف ہو۔ اگر خیال صاف نہیں ہے تو اظہارِ بیان میں ژولیدگی پیدا ہو جائے گی اور اس کا فنی اثر کمزور پڑ جائے گا۔ شبلی نعمانی کا طرزِ ادا اسی لیے جان دار و پُر اثر ہے کہ خیال صاف اور روشن ہے اور اس کو بیان کرنے کے لیے موزوں ترین الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بڑے بڑے مابعد الطبیعیاتی اور گہرے فلسفیانہ مسائل کے مشکل مباحث کو، صفائی واثر کے ساتھ بیان کرنے پر قادر ہیں۔ مہدی افادی نے لکھا ہے کہ شبلی کا طرزِ ادا (اسٹائل) اس قدر اچھوتا اور صاف ہے کہ بڑے سے بڑا فصیح البیان بھی اس قسم کے دقیق مسائل کو ایسی برجستگی اور لطافت کے ساتھ ادا نہیں کر سکتا'' [۱۰۳]۔ شبلی کے طرزِ ادا کو فصاحت و بلاغت کے پرانے اصولوں سے دیکھیے یا جدید معیاروں پر پرکھیے وہ دونوں پر پورے اترتے دکھائی دیں گے۔ فصاحت کا معیار یہ ہے کہ لفظ میں جو حروف آئیں ان میں تنافر نہ ہو، الفاظ نامانوس نہ ہوں، قواعدِ صرفی کے خلاف نہ ہوں۔ لفظ غریب نہ ہوں، بھدے اور ثقیل نہ ہوں اور استعمال میں آنے والے لفظوں سے پیدا ہونے والی آوازیں شیریں، دل آویز اور لطیف ہوں [۱۰۴]۔ رہی بلاغت تو اس کی پہلی شرط یہ ہے کہ کلام فصیح ہو اور کلام اس وقت تک بلیغ نہیں ہو سکتا جب تک اس کے تمام الفاظ مفردات ومرکبات فصیح نہ ہوں۔ اگر فصاحت میں کسی قسم کی کمی ہوگی تو بلاغت میں بھی کمی ہوگی۔ بلاغت کا فرض صرف اس قدر ہے کہ جب کسی مطلب کو کسی خاص جملے میں ادا کیا جائے تو اس سے یہ معلوم ہو جائے کہ جملے کے اجزا کیا ہونے چاہئیں اور ان اجزا کی ترکیب کیا ہونی چاہیے...... بلاغت کا اصل تعلق مضامین ہی سے ہے نہ الفاظ سے'' [۱۰۵]۔ شبلی اپنے جملوں میں مضمون کی نوعیت کے لحاظ سے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں اور ساتھ ہی اجزائے ترکیبی کا بھی پورا خیال رکھتے ہیں مثلاً یہ طویل جملہ پڑھیے:

> ''اردو کی شاعری میں جس طرح اور بہت سے بے معنی تکلفات پیدا ہو گئے جنھوں نے شاعری کا اصلی جوہر خاک میں ملا دیا ہے، اسی طرح تشبیہات اور استعارات کی حالت بھی

بالکل بدل گئی ہے اور لطف یہ کہ آج کل کے اہلِ سخن بدمذاقی سے، اسی کو کمالِ سخن سمجھتے ہیں''[۱۰۶]۔

یہ طویل جملہ قواعدِ صرفی کے عین مطابق ہے۔ خیال جن لفظوں سے ادا کیا جا رہا ہے وہ معنی کو روشن کر رہے ہیں۔ جملہ اس قدر مربوط ہے کہ جملۂ معترضہ کے باوجود، جملے کی روانی مجروح نہیں ہوتی۔ یہاں کوئی نامانوس لفظ استعمال نہیں ہوا اور جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں ان میں تنافرِ حرفی بھی نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جیسے جیسے جملہ آگے بڑھتا ہے معنی اپنی تہوں کے ساتھ کھلتے جاتے ہیں۔ پھر کوئی لفظ بھی زائد نہیں ہے۔ جملہ اتنا چست ہے کہ اگر اس کے طرزِ ادا کو بدل کر کسی دوسری طرح لکھا جائے تو اس عمل سے معنی متاثر ہوں گے۔ ایک طرف اضافت کا استعمال جملے کو سبک اور رواں بنا رہا ہے تو جہاں اضافت سے روانی متاثر ہوتی ہے وہاں شبلی اضافت کا استعمال نہیں کرتے اسی لیے وہ شاعری کا جوہرِ اصل نہیں لکھتے بلکہ ''شاعری کا اصلی جوہر'' لکھتے ہیں۔ شبلی کی تحریر میں لفظ و معنی ایک جان ہو کر لطفِ بیان پیدا کرتے ہیں اور آپ ان کے پیچیدہ سے پیچیدہ خیال کو نہ صرف پوری طرح سمجھ لیتے ہیں بلکہ اس کے طرزِ ادا سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جدید معیار سے دیکھیے تو یہ جملہ آج لکھی جانے والی معیاری اردو نثر کی طرح نظر آتا ہے۔ اس میں نہ صرف جملے کی ترتیب جدید ہے بلکہ ساتھ ہی اردو نثر بول چال کی زبان سے بھی قریب ہے۔ اس جملے کے آہنگ اور لفظوں سے پیدا ہونے والی جھنکار کو محسوس کیجیے تو آپ کو اس کا آہنگ اوپر اٹھتا ہوا محسوس ہوگا جس میں خطابت کا لہجہ بات چیت کے لہجے پر غالب آ رہا ہے۔ یہی آہنگ شبلی کی نثر کا عام آہنگ ہے جو ان کے لہجے میں توازن کے ساتھ رنگ بھرتا ہے۔ یہ نثر اتنی خوب صورت ہے کہ اس دور میں کسی نے تنقیدی و علمی زبان میں اردو نثر کو اس تیور کے ساتھ استعمال نہیں کیا۔ یہاں بھی نثر میں سارا زور اپنی بات کو پُراثر انداز میں بیان کرنے پر ہے۔ یہاں نثر میں رنگینی پیدا کرنے کے لیے کاغذ کے پھول نہیں بنائے جا رہے ہیں۔ یہی وہ نیا رجحان تھا جو اردو نثر کو سرسید کی دین ہے اور جس سے اس دور میں نئے نئے رنگ پیدا ہوئے ہیں۔ شبلی اپنی قدیم روایتِ نثر کو بنیاد بنا کر اس میں جدید عناصر کا امتزاج کر کے اسے ایک ایسی صورت دیتے ہیں جو خود شبلی کی انفرادیت بن جاتی ہے۔ شبلی کی یہ انفرادیت کئی اجزا سے مل کر بنی ہے جن کا مطالعہ، شبلی کے طرزِ ادا کے خد و خال اُجاگر کرنے کے لیے مفید ہوگا:

(۱) قدیم طرزِ انشا: ہمارے ہاں انشا پردازی کا جو قاعدہ رہا ہے اس کا بنیادی اصول یہ تھا کہ لکھنے کی زبان بولنے کی زبان سے مختلف ہونی چاہیے، اسی لیے انشا پردازی میں عربی و فارسی کے الفاظ و تراکیب لانا اور عبارت کو رنگین بنانا لازمی چیز تھی۔ پھر طرزِ بیان میں بات کو بڑھا چڑھا کر اونچے لحن میں پیش کرنا بھی ضروری تھا۔ شبلی اونچے خطیبانہ لہجہ و آواز کو تو باقی رکھتے ہیں لیکن بڑھا چڑھا کر بیان کرنے کے عمل کو ترک کر دیتے ہیں اور سرسید کے زیرِ اثر اپنے اظہار کو بھی سیدھا و صاف رکھتے ہیں۔ اس زمانے کی مذہبی تصانیف میں خصوصاً یہ رنگ نمایاں تھا کہ کثرت سے عربی و فارسی الفاظ و تراکیب استعمال کیے جاتے تھے اور منطقی استدلال سے

عبارت کو سنوارا جاتا تھا۔ شبلی کے ہاں یہ اثر بھی موجود ہے لیکن ایک ایسے اعتدال کے ساتھ استعمال ہوا ہے کہ بوجھل اور مشکل نہیں رہتا۔ شبلی کا سارا زور اپنی بات دوسرے تک پہنچانے پر رہتا ہے اسی لیے اس میں نفاست، علمیت اور رنگینی تو شامل ہیں لیکن ان سب کا اس طرح اعتدال کے ساتھ استعمال ہوا ہے کہ ایک نیا فطری رنگ وجود میں آ گیا ہے۔ یہی طرز ادا شبلی کی انفرادیت ہے۔

(۲) جدید سادگی وصفائی: شبلی سرسید کی نثر کے زیر اثر سادگی کی طرف تو ضرور آتے ہیں لیکن قدیم انشا پردازی کو معتدل کر کے زبان کی صفائی کا خاص طور پر خیال رکھتے ہیں۔ زبان کی صفائی یہی ان کے نزدیک سادگی ہے۔ اعتدال وصفائی سے وابستہ ہو کر وہ قدیم انشا پردازوں کی طرح مرعوب کرنے کے لیے لفظوں کا استعمال نہیں کرتے بلکہ جدید انشا پردازوں کی طرح اپنی بات کو سمجھا کر اس طرح بیان کرنے کو اپنی نثر کا اولین مقصد سمجھتے ہیں جس سے معنی وخیال، جس طرح خود ان کے ذہن میں روشن وصاف ہیں اسی طرح پڑھنے والے کے ذہن میں بھی روشن وصاف ہو جائیں۔ یہی ان کی نثر کا اولین مقصد ہے۔ شبلی عربی، فارسی وانگریزی زبان کے الفاظ میں بھی اعتدال وتوازن برقرار رکھتے ہیں۔ یہی توازن ان کی نثر کو جدید رنگ دیتا ہے اور اسی لیے دقیق مسائل کے بیان میں بھی شبلی کا انداز صاف اور سلجھا ہوا رہتا ہے مثلاً یہ اقتباس ہی دیکھیے کہ شبلی ایک دقیق مسئلہ کو کس سادگی وصفائی کے ساتھ بیان کرنے پر قادر ہیں:

> ''حقیقت یہ ہے کہ جن اسباب سے ہم کو خدا کے وجود کا یقین ہوتا ہے بعینہٖ وہی اسباب اس بات کے بھی شاہد ہیں کہ خدا ایک ہی ہے۔ نظام عالم پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ گو بظاہر وہ کثیر الاجزا یا کثیر الافراد ہے لیکن سب مل کر ایک ہے یعنی اس کُل کا ایک ایک پرزہ دوسرے سے اس قدر وابستہ ہے کہ وہی ایک شخص اس کو چلا سکتا ہے جو تمام پرزوں کا موجد اور ان کے باہمی تناسب کا محافظ ہو۔ اسی دلیل کو قرآن میں اس طرح ادا کیا گیا ہے: اگر آسمان اور زمین میں کئی خدا ہوتے تو نظام عالم بگڑ جاتا''۔

شبلی کے فلسفیانہ مضامین (جلد ہفتم) دیکھیے تو ان میں جس خوبی وسادگی کے ساتھ دقیق مسائل کو بیان کیا گیا ہے اس سے فلسفیانہ موضوعات پر لکھنے کا ایک مفید طرز ادا سامنے آتا ہے۔ وہ لوگ جو فلسفے کو موضوع بناتے ہیں ان کے لیے شبلی کا یہ اسلوب راہ نما اسلوب ہے۔

شبلی نے تاریخی، تعلیمی، تنقیدی، فلسفیانہ، مابعد الطبیعیاتی موضوعات کے بیان کے لیے اتنے رنگا رنگ نمونے پیش کیے ہیں کہ شاید ہی کوئی دوسرا ان کو پہنچتا ہو۔ سرسید نے اسی سمت میں پہلا قدم اُٹھایا تھا۔ شبلی طرز ادا کے گلدستے میں رنگا رنگ پھولوں کو شامل کر کے اس کے حسن ودلآویزی میں غیر معمولی اضافہ کر کے اردو زبان کی قوتِ اظہار میں بھی ایسا اضافہ کرتے ہیں کہ صدیوں کا سفر برسوں میں طے ہو جاتا ہے۔ شبلی کے طرز ادا میں ایک اور رنگ بھی شامل ہے جسے ''استدلالی رنگ'' کہنا چاہیے۔

(۳) استدلالی رنگ: شبلی اپنے استاد مولانا محمد فاروق چریا کوٹی کے زیرِ اثر معقولی اور علم الکلام کے دلدادہ تھے۔ ان کی تصانیف میں، حسبِ ضرورت کہیں کم اور کہیں زیادہ استدلالی رنگ نمایاں رہتا ہے اور اسی لیے خطابت بھی قدرتاً ان کے لہجے میں شامل رہتی ہے۔ جملوں کی ساخت، منطقی دلائل، عقل کے ساتھ جذبات کی آمیزش، اعتراضات کا پورا لحاظ رکھنا، ہر بات کو الگ الگ کر کے بحث کا موضوع بنانا اور پھر سب کو جمع کر کے نتیجہ نکالنا۔ یہ طریقہ سرسید نے بھی اختیار کیا تھا۔ شبلی اس میں جوش کا اضافہ کر کے خطابت کے لہجے کو شامل کر دیتے ہیں اور ایک مقرر یا وکیل کی طرح دلائل دے کر اپنا نقطۂ نظر واضح کرتے ہیں۔ ''کتب خانہ اسکندریہ'' پر شبلی کا مضمون اسی استدلالی رنگ کی مثال ہے۔ ''اورنگ زیب عالمگیر پر ایک نظر'' میں بھی یہی رنگ نمایاں ہے۔ ''موازنہ انیس و دبیر'' ہو یا ''سیرۃ النبی'' یہ رنگ ان کے طرز کا بنیادی رنگ ہے جس میں قدیم انشا پردازی کے زیرِ اثر وہ شاعرانہ رنگ بھی اعتدال کے ساتھ شامل کر دیتے ہیں۔

(۴) شاعرانہ انداز: شبلی اپنی نثر میں حسبِ موقع و ضرورت شاعرانہ رنگ شامل کر کے اثر و تاثیر بڑھانے کا کام لیتے ہیں۔ تخئیل کی کارفرمائی اور جذبہ و جوش کے زیرِ اثر جس بات کو بیان کرتے ہیں اس میں ایک خاص رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ رنگ ساری عبارت میں نہیں ہوتا بلکہ بیچ بیچ میں آ کر اثر و تاثیر کو بڑھا دیتا ہے مثلاً اپنے مضمون ''فلسفہ اور فارسی شاعری'' میں بات کہتے کہتے شاعرانہ رنگ کا یہ جملہ بیچ میں آ جاتا ہے:

''فلسفیانہ شاعری کے مشہور ارکان خیام و ناصر خسرو ہیں لیکن یہ عجیب بات ہے کہ جو تاجدار اس اقلیم کا شہنشاہ ہے شہرتِ عام کے منبر پر اس کے نام کا خطبہ نہیں پڑھا گیا'' [۱۰۷]

قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ اس رنگ میں بھی شبلی کا خطیبانہ لہجہ اور استدلالی رنگ شامل رہتا ہے۔

''الفاروق'' اور سیرۃ النبی (جلد اول) کی نثر اتنی پر اثر ہے کہ یہ دونوں تصانیف اردو نثر کے سدا بہار شاہکار ہیں۔ یہاں بیان شاعرانہ نہیں ہے بلکہ پوری طرح واقعیت لیے ہوئے ہے۔ اس میں عام بول چال کی زبان اس کارگزاری کے ساتھ بیان میں آئی ہے کہ کتاب پڑھتے ہوئے قاری جھوم جھوم جاتا ہے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ایرانی فوج کا نظارہ نہایت مہیب تھا۔ بہت سے کوہ پیکر ہاتھی تھے جن پر گھنٹے لٹکے تھے اور بڑے زور سے بجتے تھے۔ گھوڑوں پر آہنی پاکھریں تھیں۔ سوار سمور کی لمبی ٹوپیاں اوڑھے ہوئے صحرائی جانور معلوم ہوتے تھے۔ عرب کے گھوڑوں نے یہ مہیب نظارہ کبھی نہیں دیکھا تھا۔ بدک کر پیچھے ہٹے۔ ابو عبید نے دیکھا کہ ہاتھیوں کے سامنے کچھ زور نہیں چلتا، گھوڑے سے کود پڑے اور ساتھیوں کو للکارا کہ جاں بازو! ہاتھیوں کو بیچ میں لے لو اور ہودوں کو سواروں سمیت الٹ دو۔ اس آواز کے ساتھ سب گھوڑوں سے کود پڑے اور ہودوں کی رسیاں کاٹ کاٹ کر فیل نشینوں کو خاک پر گرا دیا لیکن ہاتھی جس طرف جھکتے تھے صف کی

صف پس جاتی تھی۔ ابوعبید یہ دیکھ کر پیل سفید پر، جو سب کا سردار تھا، حملہ آور ہوئے اور سونڈ پر تلوار ماری کہ مستک سے الگ ہوگئی۔ ہاتھی نے بڑھ کر ان کو زمین پر گرادیا اور سینے پر پاؤں رکھ دیے کہ ہڈیاں تک چور ہوگئیں'' [۱۰۸]۔

یہاں شاعرانہ رنگ تخئیل کے اثر سے پیدا ہوا ہے جس پر میر انیس کی مرقع نگاری کا اثر، فصاحت کے ساتھ، شامل ہے۔ اسی طرح سیرۃ النبی (جلد اول) میں یہ شاعرانہ انداز اثر وتاثیر کا جادو جگاتا ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے جہاں ''ظہور قدسی'' کے زیرِ عنوان نثر اپنا رنگ جماتی ہے:

''چمنستانِ دہر میں بارہا روح پرور بہاریں آچکی ہیں، چرخ نادرہ کار نے کبھی کبھی بزمِ عالم اس سروسامان سے سجائی کہ نگاہیں خیرہ ہو کر رہ گئیں لیکن آج کی تاریخ وہ تاریخ ہے جس کے انتظار میں پیر کہن سالِ دہر نے کروروں برس صرف کردیے، سیارگانِ فلک اسی دن کے شوق میں ازل سے چشم براہ تھے، چرخِ کہن مدت ہائے دراز سے اسی صبح جاں نواز کے لیے لیل ونہار کی کروٹیں بدل رہا تھا۔ کارکنانِ قضا وقدر کی بزم آرائیاں، عناصر کی جدت طرازیاں، ماہ وخورشید کی فروغ انگیزیاں، ابروباد کی تردستیاں، عالم قدس کے انفاسِ پاک، توحید ابراہیم، جمال یوسف، معجز طرازیِ موسیٰ، جاں نوازیِ مسیح، سب اسی لیے تھے کہ یہ متاع ہائے گراں ارز شاہنشاہِ کونین کے دربار میں کام آئیں گے۔ آج کی صبح وہی صبح جاں نواز، وہی ساعتِ ہمایوں، وہی دورِ فرخ فال ہے..... توحید کا غلغلہ اٹھا، چمنستانِ سعادت میں بہار آگئی، آفتابِ ہدایت کی شعاعیں ہر طرف پھیل گئیں، اخلاقِ انسانی کا آئینہ پرتو قدس سے چمک اٹھا یعنی یتیم عبداللہ، جگر گوشۂ آمنہ، شاہِ حرم، حکمرانِ عرب، فرمان روائے عالم، شہنشاہِ کونین عالم قدس سے عالمِ امکان میں تشریف فرمائے عزت واجلال ہوا.....''

[۱۰۹]۔

یہاں الفاظ مل کر ایک ایسے راگ کو جنم دے رہے ہیں جو کمال کے درجے پر ہے۔ یہاں سادگی نہیں ہے لیکن بیان کی صفائی پوری طرح موجود ہے۔ الفاظ کے انتخاب میں ایک وقار ہے، فارسی وعربی الفاظ وتراکیب کی فراوانی ہے۔ شاعرانہ بیان پُر اثر ہے۔ یہ نثر موقع ومحل کے عین مطابق ہے۔ شبلی کو موقع ومحل کے مطابق نثر کا رنگ بدلنے پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ یہ تنوع ان کے ہم عصروں میں کم کم نظر آتا ہے۔ اپنی ہر تحریر و تصنیف میں رنگِ نثر کو ایک معیار پر برقرار رکھنا شبلی کا فن ہے اور اس لحاظ سے وہ نثر کے ایسے فن کار ہیں کہ دوسرا نظر نہیں آتا۔

(۵) فن کاری: شبلی نعمانی پرانے اصولِ انشا اور قاعدوں کو ترک نہیں کرتے اور ساتھ ہی سرسید کی نثر سے بھی متاثر ہیں۔ ان دونوں باتوں کے امتزاج سے ان کی نثر فن کاری کے دائرے میں آجاتی ہے۔ شبلی ہر طرح کی

نثر لکھ لیتے ہیں۔ وہ سرسید و حالی کی طرح نثر کو عام سطح پر نہیں لاتے اور نثر کا وقار اور اس کی علویت کو قائم رکھتے ہیں۔ اسی وجہ سے، سوائے سفرنامہ روم و شام و مصر کے، ان کی نثر میں بات چیت کی نثر نہیں ہے۔ شبلی کی نثر ایک عالم کی نثر ہے جو خاص متانت کے ساتھ اپنے مخصوص انداز اور معتدل خطیبانہ لہجے میں گفتگو کرتا ہے۔ اسی لیے ان کی نثر میں استدلالی رنگ بھی ہے اور توضیحی طرزِ بیان بھی۔ وہ کبھی شاعرانہ رنگینی سے اثر و تاثیر کو بڑھاتے ہیں اور کبھی صفائی و سادگی سے یہ کام لیتے ہیں لیکن یہ مقصد ہمیشہ سامنے رہتا ہے کہ ان کی بات پوری طرح ان کے قاری تک پہنچ جائے۔ ان کی زبان علم کے سرمائے سے مالا مال ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو زبان و ادب کا بہترین حصہ ان کی تخئیل کی ملکیت میں آ گیا ہے۔ شبلی اس اعتبار سے اردو نثر کے وہ فن کار ہیں جو نثر میں حسن پیدا کر کے اسے آرٹ بنا دیتا ہے۔ ان کا ذہن منطقی ترتیب کا پروردہ ہے۔ استدلال ان کا مزاج ہے اسی لیے شبلی کے ہاں جملے کی ساخت بھی پوری طرح مرتب ہے۔ اسلوب کا نقص ہمیشہ منطق کا نقص ہوتا ہے۔ شبلی کا طرزِ ادا اس نقص سے مبرا ہے۔

شبلی کا طرزِ ادا انھیں پانچ اجزا سے مرکب ہے۔

شبلی کی شاعری:

شبلی نعمانی کا یہ مطالعہ ادھورا رہ جائے گا اگر ان کی اردو و فارسی شاعری کا ذکر و مطالعہ نہ کیا جائے۔ ابتدا میں شبلی نے روایتی شاعری کی۔ اس زمانے میں ان کا تخلص تسنیم تھا۔ سید سلیمان ندوی نے لکھا ہے کہ ''مولانا شبلی کی اردو شاعری بالکل خودرَو پودا ہے، نہ انھوں نے اس میں کسی سے اصلاح لی، نہ جم کر اردو شاعری کی اور نہ کبھی اردو شاعری کو عزت و شہرت کا ذریعہ سمجھا'' [۱۱۰] ۱۸۸۳ء میں جب وہ علی گڑھ کالج آ کر سرسید کے زیرِ اثر آئے تو ان کی شاعری کا رُخ بدل گیا۔ اسی زمانے میں انھوں نے ایک اردو مثنوی ''صبحِ امید'' کے نام سے لکھی جس میں سرسید تحریک کو موضوعِ سخن بنایا گیا تھا۔ اس مثنوی پر حالؔی کے ''مسدس'' کا اثر بھی نمایاں ہے۔ یہ مثنوی اپنے زمانے میں موضوع، دل سوزی اور شعریت کے باعث بہت مشہور ہوئی۔ اس میں عظمتِ رفتہ کو بیان کر کے، سرسید تحریک کے تعلق سے، بیداری کا درس دے کر، روشن مستقبل کی نوید دی گئی ہے۔ اس میں سرسید کا ذکر ڈرامائی انداز میں کیا گیا ہے۔ بیچ میں نواب محسن الملک اور نواب وقار الملک کا ذکر بھی آیا ہے۔ اس زمانے میں انھوں نے مختلف مواقع پر قومی نظمیں پڑھیں جنھیں وہ اپنے پرسوز لہجے میں پڑھ کر اثر و تاثیر کو دو چند کر دیتے تھے۔ ان نظموں کی وجہ سے شبلی کا شمار بھی سرسید تحریک کے علم برداروں میں ہونے لگا۔ علی گڑھ کے زمانے کی نظمیں اس سادہ رنگ میں ہیں جو سرسید کے زیرِ اثر مولانا حالؔی نے اختیار و رائج کیا تھا۔ شبلی کی قادرالکلامی تو ان نظموں سے واضح ہے لیکن شاعرانہ زور کی کمی بھی واضح طور پر محسوس ہوتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کی روح میں وہ راگ نہیں ہے جو حالی کی ''مسدس'' اور دوسری قومی نظموں میں سنائی دیتا ہے لیکن یہ راگ اس وقت ضرور پیدا ہوا جب وہ عطیہ فیضی کے اسیر ہوئے۔

یہ دور ملتِ اسلامیہ پر بھاری گزرا اور شبلی نے ہر اس واقعہ پر جس نے ان کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا تھا، نظمیں لکھیں۔ شہر آشوبِ اسلام، ہنگامۂ مسجد کان پور، تفرقۂ حق و باطل، مذہب یا سیاست اس دور کی قابلِ ذکر نظمیں ہیں۔ شہر آشوبِ اسلام میں ہنگامۂ طرابلس و بلقان کو، دردمندی کے ساتھ، موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ وہی بلقان ہے جس کی بربادی و تباہی کو بوسنیا اور کوسووو کی صورت میں آج بھی ہماری نسل نے دیکھا ہے:

حکومت پر زوال آیا تو پھر نام و نشاں کب تک
چراغِ کشتۂ محفل سے اُٹھے گا دھواں کب تک
قبائے سلطنت کے گر فلک نے کر دیے ٹکڑے
فضائے آسمانی میں اُڑیں گی دھجیاں کب تک
مراکش جاچکا، فارس گیا اب دیکھنا یہ ہے
کہ جیتا ہے یہ ٹرکی کا مریضِ سخت جاں کب تک
یہ سیلابِ بلا بلقان سے جو بڑھتا آتا ہے
اسے روکے گا مظلوموں کی آہوں کا دھواں کب تک
کہاں تک لوگے ہم سے انتقام فتحِ ایوبی
دکھاؤ گے ہمیں جنگِ صلیبی کا سماں کب تک [۱۱۱]

مسلم لیگ کی مخالفت میں بھی شبلی نے اس زمانے میں کئی نظمیں لکھیں۔ ہنگامۂ مسجد مچھلی بازار کان پور پر بھی کئی دل ہلا دینے والی نظمیں لکھیں۔ یہ شاعری اس زمانے میں اتنی مقبول ہوئی کہ قوم کا اندازِ فکر بدل گیا۔ یہ وہ قومی رنگِ شاعری تھا جو سرسید کے زیرِ اثر حالی سے ہوتا شبلی اور متعدد شعرا تک پہنچا تھا اور قومی نظمیں لکھنا اور اخبارات کا انھیں شائع کرنا ایک معمولی کی بات ہوگئی تھی۔ مولانا ظفر علی خاں کی شاعری اسی رنگ کی ترجمان تھی۔ اس شاعری کا اثر خود اقبال کی شاعری نے بھی قبول کیا تھا۔ بڑا شاعر وقتی موضوعات کو کس طرح دوام بخشتا ہے اقبال کی شاعری اس کی خوب صورت مثال ہے۔ شبلی اپنی نظموں میں اس سطح تک نہیں پہنچتے۔

سیاسی نظموں کے علاوہ ''کلیاتِ شبلی'' میں دو قسم کی نظمیں اور ملتی ہیں۔ ایک ذاتی نظمیں، جن میں شدت سے متاثر کرنے والا وہ مرثیہ سب سے نمایاں ہے جو شبلی نے اپنے بھائی محمد اسحٰق، وکیل ہائی کورٹ الہ آباد کی وفات پر لکھا تھا۔ اس میں اپنے ذاتی غم و اندوہ کو شبلی نے جس خلوص اور دردمندی سے بیان کیا ہے وہ پُر تاثیر ہے۔ دوسرے وہ نظمیں ہیں جو اسلامی تاریخ سے تعلق رکھتی ہیں اور مشاہیرِ اسلام کے اہم پہلوؤں کو موضوعِ شاعری بناتی ہیں۔ مثلاً مساواتِ اسلام، خلافتِ فاروقی کا ایک واقعہ، عدلِ فاروقی کا ایک نمونہ اسی سلسلے کی قابلِ ذکر نظمیں ہیں لیکن ان نظموں میں سب سے مقبول نظم ''عدلِ جہانگیری'' ہے جسے شبلی کی تمام اردو شاعری کا حاصل سمجھنا چاہیے۔ یہ افسانوی نظم ہے جو قطعہ کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ اس نظم میں ٹھہراؤ ہے،

گہری سنجیدگی اور روانی ہے۔ قصہ بھی لطف کے ساتھ بیان میں آتا ہے اور نظم نقطۂ عروج (کلائی میکس) پر پہنچ کر، اثر انگیزی کے ساتھ، اس شعر پر ختم ہو جاتی ہے:

دفعۃً پاؤں پہ بیگم کے گرا اور کہا　　　تو اگر کشتہ شدی آہ چہ می کردم من

شبلی کی شاعری کو بحیثیت مجموعی دیکھیے تو ان کی نظمیں وقتی موضوعات پر لکھی گئی ہیں جو آج اس طرح متاثر نہیں کرتیں جس طرح انھوں نے اپنے دور کے قارئین و سامعین کو متاثر کیا تھا۔ اب لگے ہاتھ شبلی کی فارسی شاعری کو بھی دیکھتے چلیں۔

''دیوانِ شبلی (مجموعۂ نظم ہائے فارسی) مطبع نامی پریس کان پور سے شائع ہوا تھا جس میں قصیدۂ عیدیہ (۱۸۸۳ء)، ترکیب بند (۱۸۹۰ء)، ترکیب بند (۱۸۹۱ء)، جب شبلی سرسید کے ساتھ حیدرآباد دکن گئے تھے، ترکیب بند برائے مجلس عام ندوۃ العلما منعقدہ امرتسر ۱۹۰۲ء، چار قصیدے اور نواب ضیاء الدین خاں نیر (۱۸۸۵ء)، استاد شبلی مولانا فیض الحسن سہارنپوری (۱۸۸۷ء)، جنرل عظیم الدین خاں (۱۸۹۱ء) کے مرثیوں کے ساتھ دو نا تمام مثنویاں بھی شامل ہیں۔ آخر میں چند نا تمام غزلیں بھی شامل ہیں لیکن وہ غزلیں جو ''دستۂ گل'' اور ''بوئے گل'' میں شامل تھیں اور الگ سے چھپی تھیں اس دیوانِ شبلی (فارسی) میں شامل نہیں ہیں۔ اس ''ترکیب بند'' سے جو ۱۹۰۲ء میں امرتسر میں مجلس عام ندوۃ العلما میں پڑھا گیا تھا، شبلی نے ندوہ کے تعلق سے جدید نظام تعلیم پر روشنی ڈالی ہے جس سے تعلیم کے بارے میں ان کا نقطۂ نظر بھی سامنے آتا ہے۔ شبلی قدیم تعلیم کے بارے میں کہتے ہیں:

در چنیں حادثۂ صعب کہ برما افتاد　　　چارہ آں نیست کہ از عہد کہن داری یاد
چارہ آں نیست کہ بر رسم کہن طرح نہی　　　مکتب و مدرسہ ہا در ہمہ اطراف و بلاد
تاچہ سودت دہد آں فلسفۂ عہدِ قدیم　　　تاچہ سودت دہد آں ہیئتِ پارینہ نہاد
تاچہ سودت دہد آں شیوۂ تعلیم قدیم　　　کہ بروےت در رزقے نتوانست کشاد

[۱۱۴]

اس کے بعد شبلی نئے تعلیم یافتہ لوگوں سے مخاطب ہو کر یہ حل پیش کرتے ہیں:

اے کہ بر مائدۂ یورپ مہمان باشی　　　حیف باشد اگر از جملۂ ایشاں باشی
حیف اگر از اثر فلسفۂ مغربیاں　　　منکر فلسفۂ سنت و قرآں باشی
در بپرسی کہ دریں کار چہ تدبیر بود　　　دین و دنیا بہم آمیز کہ اکسیر بود

پھر ندوۃ العلماء کا ذکر کرتے ہیں:

حکمت و شرع دریں جا بہم آمیختہ اند　　　نمک و بادہ دریں میکدہ یار افتاد است

اس ترکیب بند کا رنگ و مزاج وہی ہے جو شبلی کی قومی نظموں کا ہے۔ اس ترکیب بند سے نہ صرف، نظام تعلیم کے

بارے میں شبلی کا نقطۂ نظر سامنے آتا ہے بلکہ یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ فارسی زبان پر شبلی کو کتنی قدرت حاصل تھی۔

شبلی کی فارسی شاعری اثر و تاثیر کے اعتبار سے اس وقت اپنے عروج کو پہنچی جب وہ دل سے مجبور ہو کر عطیہ بیگم کے اسیر ہوئے۔ اب بمبئی ان کی منزل مقصود بن گیا تھا۔ اس دور کی غزلوں میں جو رچاوٹ اور تخلیقی جوش ہے وہ اسی لیے آج بھی متاثر کرتا ہے:

بمبئی بود مرا منزلِ مقصود عبث	بیش ازیں گام طلب در رہِ حرماں زدہ ام
چند در پردہ تواں کرد سخن فاش بگو	سنگ بر شیشۂ تقویٰ زدہ ام، ہاں زدہ ام
شاعری از من مجو دور از سوادِ بمبئی	حالیا شبلی شدم رند غزل خواں نیستم

مہدی افادی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "۱۹ برس کے بعد غزل لکھنے کا اتفاق ہوا۔ یہاں کی دلچسپیاں غضب کی محرک ہیں، آدمی ضبط نہیں کر سکتا۔ اپالو یہاں ایک عجیب سیر گاہ ہے اور چوپاٹی اس کا جواب ہے ۔خواجہ حافظ کے مصرع کو یوں بدل دیا ہے:

ع کنارِ آب چوپاٹی و گل گشتِ اپالو را۔

اس غزل کا ایک شعر یہ ہے:

بہر سو از ہجوم دلبرانِ شوخ و بے پروا	گذشتن از سرِ رہ مشکل افتادست رہرو را

تین چار غزلیں لکھیں جو آپ کی نظر سے گذریں گی" [۱۱۳]

اس زمانے کی غزلوں پر مشتمل دو مجموعے "دستۂ گل" اور "بوئے گل" کے نام سے بھی شبلی نے شائع کیے اور ان مجموعوں کے بارے میں لکھا کہ ان دونوں میں جذب و سلوک کا فرق ہے۔ ایک میں بلبل کے سامنے پھولوں کا گل دستہ ہے دوسرے میں گل تو جاتے رہے فقط بوئے گل باقی ہے۔ ان فارسی غزلوں میں عشقیہ شاعری اثر و تاثیر کے اعتبار سے کمال پر نظر آتی ہے۔ رموز و کنایات تو روایتی ہیں۔ حافظ شیرازی کا اثر بھی نمایاں ہے مگر جس تیور اور لہجے کے ساتھ جذبات کا اظہار کیا گیا ہے وہ یقیناً اچھوتا ہے اور اسی لیے شعر دل میں اتر جاتا ہے۔ حالی نے بھی ان غزلوں کی تعریف کی ہے۔ شبلی کی یہ فارسی غزلیں عشقیہ شاعری کے تعلق سے خاص اہمیت کی حامل ہیں آپ بھی یہ چند شعر پڑھیے:

من کہ در سینہ دلے وارم و شید اچہ کنم	میل بالالہ رُخاں گر نہ کنم تاچہ کنم
من فدائے بتِ شوخے کہ بہ ہنگام وصال	بمن آموخت خود آئینِ ہم آغوشی را
خیالِ بوسۂ آں لعل نوشیں دوش می بستم	ہنوزم لب ز ذوق آں شکر باراست پنداری
غمگیں مباش گر سخن از مدعا نرفت	شبلی ہنوز اول راز و نیاز بود
دریافتم کہ مستی ذوق وصال را	ایں نشہ ہم ز حوصلۂ ماز یاد نیست

اے خوشا روز کہ رازم کند از پردہ بروں — دست در دامن آں شوخ خود آرا باشم

ہر یک از تشنہ گرانِ عرب و ہند و عراق — یم حسن است و من دل زدہ طوفاں زدہ ام

جائے آن ست کہ گلشن دمد از کنج بہم — بوسہ ہا بسکہ براں عارضِ خنداں زدہ ام

من کہ در سینہ دلے دارم و شیدا چہ کنم — میل بہ لالہ رُخاں گر نکنم تا چہ کنم

یہ عشقیہ غزلیں عشق کے حوالے سے کل بھی پراثر تھیں اور آج بھی تازہ پُر اثر ہیں۔ اب شبلی کے خطوط بنام عطیہ بیگم کے ساتھ ان غزلوں کو بھی شامل و شائع کیا جانا چاہیے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ ان غزلوں کے بعض اشعار کی تشریح و توضیح بھی عطیہ بیگم کے نام اپنے خطوط میں شبلی نے کی ہے۔

شبلی، سرسید و حالی کی طرح ''انیسویں صدی کے نصف آخر کے ذہن و فکر کے ترجمان ہیں۔ انھوں نے ان موضوعات پر قدم اٹھایا جو اب تک اچھوتے تھے۔ تاریخ ان کا خاص موضوع ہے۔ جس کے نئے نئے رنگ نہ صرف ان کی تصانیف بلکہ مقالات میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ استدلال اور علم الکلام ان کے طرزِ فکر و نظر کا جزوِ اعظم ہیں۔ ملتِ اسلامیہ کی بیداری ان کا مقصدِ حیات ہے۔ سرسید جیسا جدید ذہن رکھنے والا شخص بھی اس بات کا دل سے قائل تھا کہ مذہب کو جمود سے نکال کر ہی قدم کو سدھارا اور نئی راہوں پر لگایا جاسکتا ہے۔ شبلی کی فکر میں بھی یہ عنصر کارفرما ہے لیکن، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، سرسید اور شبلی کے اندازِ فکر میں بنیادی فرق یہ ہے کہ سرسید ''جدید'' فکر میں ''قدیم'' کو بھی شامل کرنا اور رکھنا چاہتے ہیں لیکن شبلی قدیم فکر کو باقی رکھتے ہوئے اس میں ''جدید'' کو شامل کرتے ہیں۔ سرسید اسی لیے اجتہاد کرتے ہیں۔ قرآن مجید کی عقلی تشریح کرتے ہیں اور اسے ''نیچر'' کے تعلق سے سمجھتے اور سمجھاتے ہیں۔ شبلی قدیم فکر میں جدید عناصر کا امتزاج کرتے ہیں۔ ندوۃ العلماء کے نظامِ تعلیم میں بھی وہ اسی سطح پر امتزاج کرتے اور کہتے ہیں: ع...... دین و دنیا بہم آمیز کہ اکسیر بود'' اور ''حکمت و شرع دریں جا بہم آمیختہ اند''۔

شبلی کی نثر نگاری میں قوتِ تخیل نے ایسی کشش اور ایسا حسن پیدا کر دیا ہے کہ ان کی تحریریں جب کہ علم بے حد ترقی کر چکا ہے اور شبلی کی استنباطی (Deductive) منطق کی جگہ ''تجربہ'' کو بنیادی اہمیت دینے والی استقرائی (Inductive) منطق نے لے لی ہے، آج بھی تازہ و زندہ ہیں۔ شبلی اپنی قوتِ تخیل اور قوتِ استدلال سے اپنے طرزِ ادا میں ایسا مناسب رنگ بھر دیتے ہیں کہ طالبِ ادب کے لیے آج بھی اس میں کشش و دلچسپی موجود رہتی ہے۔ اردو زبان و ادب کی تاریخ میں وہ زندہ ہیں اور زندہ رہیں گے۔

حواشی:

[۱] شبلی کا ذہنی ارتقاء، یحییٰ احمد ہاشمی، ص ۲۱، مجلس یادگار ہاشمی کراچی، سن ندارد

[۲] حیات شبلی، سید سلیمان ندوی، ص ۷۴-۷۵، دارالمصنفین، اعظم گڑھ ۱۳۶۲ھ/۱۹۴۳ء

[۳] ایضاً، ص ۷۵

[۴] ایضاً، ص ۹۱

[۵] ایضاً، ص ۹۴-۹۵

[۶] ایضاً، ص ۶۹

[۷] ایضاً، ص ۱۱۵

[۸] ایضاً، ص ۱۱۸

[۹] مکاتیب شبلی، مرتبہ سید سلیمان ندوی، ص ۵۰-۵۱، اعظم گڑھ ۱۹۱۷ء

[۱۰] حیات شبلی، سید سلیمان ندوی، ص ۱۳۹، بحولہ بالا

[۱۱] ایضاً، ص ۲۱۱

[۱۲] ایضاً، ص ۲۳۷

[۱۳] سفرنامہ روم و مصر و شام، شبلی نعمانی، ص ۱۸۶-۱۸۷

[۱۴] شبلی کا ذہنی ارتقاء، ڈاکٹر سید یحییٰ احمد ہاشمی، ص ۱۷۳-۱۸۰، مجلس یادگار ہاشمی، کراچی سن ندارد

[۱۵] حیات شبلی، ص ۱۷۱، بحولہ بالا

[۱۶] مکاتیب شبلی، حصہ اول، ص ۳۹-۴۰، مطبع معارف اعظم گڑھ، سن ندارد

[۱۷] ایضاً، ص ۱۲۱-۱۲۲

[۱۸] ایضاً، ص ۱۳۵

[۱۹] حیات شبلی، ص ۳۳۰-۳۳۷ بحولہ بالا

[۲۰] ایضاً، ص ۴۲۱، ۴۷۸، ۴۹۸

[۲۱] مکاتیب شبلی حصہ اول، ص ۱۸۲، بحولہ بالا

[۲۲] ایضاً، ص ۲۰۵

[۲۳] خطوط شبلی مرتبہ محمد امین زبیری و سید محمد یوسف قیصر، ص ۲۹، ظل السلطان بک ایجنسی بھوپال، سن ندارد

[۲۴] ایضاً، ص ۳۹

[۲۵] ایضاً، ص ۴۲-۴۳

[۲۶] ایضاً، ص ۴۵

[۲۷] ایضاً، ص ۵۴

[۲۸] ایضاً، ص ۵۵، خط مورخہ ۲۱ رجون ۱۹۰۹ء

[۲۹] خطوطِ شبلی، ص ۵۸، مورخہ ۲۲ر جون ۱۹۰۹ء، بحوالہ بالا

[۳۰] ایضاً، ص ۵۹

[۳۱] ایضاً، ص ۶۱، خط مورخہ ۱۲ر اگست ۱۹۰۹ء

[۳۲] ایضاً، ص ۶۴، خط مورخہ ۳ر نومبر ۱۹۰۹ء

[۳۳] ایضاً، ص ۶۶

[۳۴] ایضاً، ص ۳۹

[۳۵] ایضاً، ص ۷۴، خط مورخہ ۱۳ر جنوری ۱۹۱۰ء

[۳۶] ایضاً، ص ۸۱-۸۲

[۳۷] ایضاً، ص ۸۴

[۳۸] مکاتیبِ شبلی جلد اول مرتبہ سید سلیمان ندوی، ص ۱۷۰، مطبع اعظم گڑھ، سن ندارد

[۳۹] ایضاً، ص ۱۶۰-۱۶۲

[۴۰] ایضاً، ص ۱۶۴

[۴۱] حیاتِ شبلی، سید سلیمان ندوی، ص ۴۲۷، بحوالہ بالا

[۴۲] ایضاً، ص ۴۲۳

[۴۳] مکاتیبِ شبلی حصہ اول مرتبہ سید سلیمان ندوی، ص ۱۰۲، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۱۷ء

[۴۴] حیاتِ شبلی، بحوالہ بالا، ص ۴۳۶

[۴۵] ایضاً، ص ۴۳۶

[۴۶] ایضاً، ص ۴۴۳

[۴۷] مکاتیبِ شبلی حصہ اول، ص ۸، اعظم گڑھ ۱۹۱۷ء

[۴۸] حیاتِ شبلی، از سید سلیمان ندوی، ص ۱۳۵-۱۳۶، بحوالہ بالا

[۴۹] مکاتیبِ شبلی حصہ اول، بحوالہ بالا، ص ۵۷

[۵۰] حیاتِ شبلی، بحوالہ بالا، ص ۱۳۸

[۵۱] ایضاً، ص ۸۱۸-۸۱۹

[۵۲] حیاتِ شبلی، بحوالہ بالا، ص ۸۲۱

[۵۳] ''برصغیر میں اسلامی جدیدیت'' از عزیز احمد، ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۴۴، ادارہ ثقافتِ اسلامیہ لاہور ۱۹۸۹ء

[۵۴] حیاتِ شبلی، ص ۱۰۱، بحوالہ بالا

[۵۵] حیاتِ شبلی، ص ۱۰۵، بحوالہ بالا

[۵۶] ایضاً، ص ۱۷۲

[۵۷] ایضاً

[۵۸] مکاتیبِ شبلی، حصہ دوم، ص ۱۹۸، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۲۷ء

[۵۹] حیاتِ شبلی، ص ۳۶۵، بحوالہ بالا

[۶۰] ایضاً، ص ۳۷۶

[۶۱] مکاتیبِ شبلی، حصہ دوم، ص ۲۰۰، اعظم گڑھ ۱۹۲۷ء

[۶۲] شعرالعجم حصہ پنجم، دیباچہ ص ۳، اعظم گڑھ ۱۹۱۸ء

[۶۳] حیاتِ شبلی، ص ۷۰۰، بحوالہ بالا

[۶۴] ایضاً، ص ۷۰۳

[۶۵] ایضاً، ص ۷۰۱

[۶۶] ایضاً، ص ۴۵۱-۴۵۲

[۶۷] مکاتیب شبلی حصہ دوم، مرتبہ سید سلیمان ندوی، ص ۱۵، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۱۷ء

[۶۸] علم الکلام، شبلی نعمانی، ص ۸، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۳۹ء

[۶۹] ایضاً، ص ۵۱

[۷۰] ایضاً، ص ۱۸۷

[۷۱] الکلام، شبلی نعمانی، ص ۶، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۴۱ھ

[۷۲] علم الکلام، شبلی نعمانی، ص ۱۰۷، اعظم گڑھ ۱۹۳۹ء

[۷۳] الکلام، ص ۱۳۰، بحوالہ بالا

[۷۴] الکلام، ص ۶، بحوالہ بالا

[۷۵] الغزالی، شبلی نعمانی، ص ۱، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۲۸ء

[۷۶] سوانح مولانا روم، شبلی نعمانی، مطبوعہ نول کشور اسٹیم پریس لاہور ۱۹۰۹ء

[۷۷] ایضاً، ص ۱۰۴

[۷۸] ایضاً، ص ۷۷

[۷۹] علم الکلام، شبلی نعمانی، ص ۴، اعظم گڑھ ۱۹۳۹ء

[۸۰] افاداتِ مہدی، محمد مہدی حسن، مرتبہ مہدی بیگم، ص ۱۸۸، شیخ مبارک علی، لاہور ۱۹۳۹ء

[۸۱] الفاروق، شبلی نعمانی، ص ۱۰-۱۱، مطبع مفیدِ عام آگرہ ۱۹۰۸ء

[۸۲] ایضاً، ص ۱۱

[۸۳] سیرۃ النبی، شبلی نعمانی، جلد اول، حاشیہ صفحہ ۳۹-۴۰، اعظم گڑھ، سن ندارد

[۸۴] مقالاتِ شبلی (تنقیدی)، شبلی نعمانی، ص ۲۲، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۹۳۴ء

[۸۵] الفاروق، شبلی نعمانی، ص ۱۳-۱۴، مطبع مفید عام آگرہ، ۱۹۰۸ء

[۸۶] ایضاً، ص ۱۶-۱۷

[۸۷] المامون، شبلی نعمانی، ص ۶-۷، لاہور، سن ندارد

[۸۸] مقالاتِ شبلی، شبلی نعمانی، ص ۱۱۳-۱۵۱، اعظم گڑھ ۱۹۵۱ء

[۸۹] سیرۃ النبی، شبلی نعمانی، جلد اول، ص ۵۸، طبع ششم، معارف اعظم گڑھ، سن ندارد

[۹۰] موازنہ انیس ودبیر، شبلی نعمانی، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۱۱، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۸۹ء

[۹۱] موازنہ انیس ودبیر، ص ۵۱-۵۲، بحولہ بالا

[۹۲] تنقید شعر العجم، حافظ محمود شیرانی، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ۱۹۴۲ء

[۹۳] ایضاً، ص ۲-۴

[۹۴] مکاتیب شبلی، مرتبہ سید سلیمان ندوی، اعظم گڑھ ۱۹۱۷ء

[۹۵] افادات مہدی: شعر العجم پر ایک فلسفیانہ نظر، مہدی افادی، ص ۱۶۰-۱۶۱، طبع چہارم، شیخ برکت علی تاجر کتب لاہور ۱۹۴۹ء

[۹۶] مقالات شبلی، جلد دوم، ص ۵۴، طبع دوم، اعظم گڑھ ۱۹۵۰ء

[۹۷] ایضاً، ص ۵۶

[۹۸] ایضاً، ص ۵۷

[۹۹] خطوط شبلی، مرتبہ محمد امین زبیری وسید محمد یوسف قیصر، ص ۶۶، شمسی مشین پریس آگرہ، ظل السلطان بک ایجنسی بھوپال، سن ندارد

[۱۰۰] مکاتیب شبلی حصہ اول، مرتبہ سید سلیمان ندوی، ص ۲۷۵، مطبع معارف اعظم گڑھ، سن ندارد

[۱۰۱] ایضاً، ص ۲۷۱

[۱۰۲] شعر العجم جلد چہارم، ص ۱۰-۱۱، اعظم گڑھ ۱۹۱۸ء

[۱۰۳] افادات مہدی، مہدی افادی، ص محولہ بالا

[۱۰۴] موازنہ انیس ودبیر، شبلی نعمانی، مرتبہ رشید حسن خان، ص ۳۵، مکتبہ جامعہ ملیہ نئی دہلی ۱۹۸۹ء

[۱۰۵] ایضاً، ص ۵۲

[۱۰۶] ایضاً، ص ۸۶-۸۷

[۱۰۷] مقالات شبلی، جلد ہفتم، ص ۷۷، اعظم گڑھ ۱۹۳۸ء

[۱۰۸] الفاروق، شبلی نعمانی، ص ۸۵، مطبع مفید عام آگرہ ۱۹۰۸ء

[۱۰۹] سیرۃ النبی جلد اول، شبلی نعمانی، صفحہ ۱۷۰-۱۷۱، طبع ششم، مطبع معارف اعظم گڑھ ۱۳۶۴ھ

[۱۱۰] کلیات شبلی (اردو)، شبلی نعمانی، ص ۳-۴، طبع چہارم، معارف پریس، اعظم گڑھ ۱۹۵۴ء

[۱۱۱] ایضاً، ص ۵۳-۵۴

[۱۱۲] دیوان شبلی (فارسی)، ص ۶۱، نامی پریس کانپور

[۱۱۳] مکاتیب شبلی، جلد دوم، ص ۲۰۷، مطبع معارف اعظم گڑھ، طبع دوم ۱۹۲۷ء

نذیر احمد

تمہید: حالات وواقعات زندگی:

اردو ادب کے عناصر خمسہ میں جن پانچ ''ممتازوں'' کے نام آتے ہیں ان میں سرسید احمد، الطاف حسین حالی، شبلی نعمانی اور محمد حسین آزاد کے ساتھ نذیر احمد کا نام بھی نمایاں وممتاز ہے۔ اردو ادب کے ان پانچ روشن ستاروں نے اپنی جدید فکر سے وہ راستہ دکھایا کہ اردو ادب قدیم دور سے نکل کر جدید دور میں داخل ہو گیا۔ آج تک اردو ادب میں جو کچھ ہوا اور جو کچھ ہو رہا ہے اس کی بنیاد میں یہ سب لوگ شامل ہیں۔ ان سب میں اسلام قدر مشترک کا درجہ رکھتا ہے۔ ان سب کے انداز ہائے فکر مختلف تھے لیکن یہ سب چشمے دورِ جدید کے دریا سے آملتے ہیں۔ سرسید احمد ''نیچر'' کے مطابق مذہب کی تاویل کرتے ہیں جس پر عقل حکمرانی کرتی ہے۔ حالی سرسید کی پیروی کرتے ہیں اور اس زاویۂ نظر سے اردو ادب کا جائزہ لے کر جدید تحریک کو آگے بڑھاتے ہیں۔ شبلی کی نظر وفکر کا محور بھی اسلام ہے۔ سرسید جدید نظامِ اقدار میں قدیم کو شامل کرتے ہیں لیکن شبلی اس کے برخلاف مذہب کے قدیم افکار کو قبول کر کے حسبِ ضرورت اس میں جدید دور کی اقدار شامل کرتے ہیں۔ نذیر احمد مادیت، افادیت، عقلیت اور جدید اقدار کو بھی اہمیت دیتے ہیں لیکن ان کے اندازِ فکر میں کہیں جدید میں قدیم شامل ہے اور کہیں قدیم میں جدید اندازِ نظر در آتا ہے۔ واقعیت پسندی میں نذیر احمد حالی وشبلی آزاد سے بہت آگے ہیں اور اخلاق واصلاح سے اپنی قوم میں نیا شعور پیدا کر کے اسے نئی زندگی دیتے ہیں۔ ان کے لیے ادب کا بنیادی مقصد یہی ہے۔ محمد حسین آزاد اس تحریک میں صرف جدید شاعری اور مخصوص اسلوب کی وجہ سے شامل ہیں ورنہ بنیادی طور پر وہ قدیم اندازِ فکر ونظر کے آدمی ہیں۔ یہ سب لوگ، عمر کے فرق کے باوجود، ایک دوسرے کے ہم عصر ہیں۔

نذیر احمد (۱۸۳۰ء-۱۹۱۲ء) موضع ریہڑ، پرگنہ افضل گڑھ، تحصیل نگینہ، ضلع بجنور میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا نام سعادت علی تھا۔ غربت ان کا خاندانی ورثہ اور علم سرمایہ تھا۔ علی احمد نذیر احمد کے بڑے بھائی اور ضمیر احمد ان کے چھوٹے بھائی تھے۔ ان کا خاندان مذہبی ماحول میں پوری طرح رچا ہوا تھا۔ ان کے جدِ اعلیٰ شیخ عبدالقدوس گنگوہی کے خلیفہ شیخ عبدالغفور اعظم پوری (متوفی ۹۸۵ھ/۱۵۷۷ء) تھے اور ان کے خاندان کے افراد پیرزادے کہلاتے تھے۔ یہ سارا خاندان اپنے علم وفضل کی وجہ سے معروف تھا۔ نذیر احمد کے والد مولوی سعادت علی کا پیشہ بھی معلمی تھا۔

''حیات النذیر'' میں ان کا سالِ ولادت ۶/دسمبر ۱۸۳۶ء، روز سہ شنبہ بتایا گیا ہے[۱]۔ اس پر مدلل بحث افتخار احمد صدیقی نے اپنی تصنیف میں کی ہے[۲] اور ان کا سالِ ولادت ۱۸۳۰ء متعین کیا ہے۔ خود نذیر احمد نے اپنی ملازمت کے ریکارڈ میں اپنی تاریخ پیدائش ۲۱/ستمبر ۱۸۳۳ء درج کی ہے[۳]۔ جو عام طور پر اس لیے بڑھا کر لکھی جاتی تھی کہ کہیں ''تنخواہ میں پنشن کا گھن نہ لگ جائے'' [۴] اسی لیے نذیر احمد کا سال ولادت ۱۸۳۰ء زیادہ قرین قیاس ہے۔

نذیر احمد کے والد مولوی سعادت علی، اپنے خسر کی وفات کے بعد، بال بچوں کو لے کر ضلع بجنور آ گئے۔ جب نذیر احمد تعلیم کی عمر کو پہنچے تو خود باپ نے اپنے ذہین بیٹے کو فارسی کی ابتدائی کتابیں پڑھائیں۔ نذیر احمد نے بتایا ہے کہ ''ان کے والد کی دی ہوئی تعلیم ان کے لیے تریاق تھی فارسی کے لٹریچر کا...... میں تو اسی ابتدائی تعلیم کی برکت کہوں گا...... کہ میں نے خدا کی توفیق سے ساری عمر بھلے مانسوں کی طرح زندگی کی اور مذہب کے اعتبار سے کچھ دنوں بھٹک بھٹکا کر آخر کار مرکز پر آ رہا'' [۵] اسی زمانے میں جب وہ تعلیم پا رہے تھے کہ ڈپٹی نصر اللہ خاں خورجوی بجنور میں تعینات ہوئے۔ وہ اپنے وقت کے نامور عالم تھے اور فرصت کے اوقات میں بچوں کو تعلیم بھی دیتے تھے۔ مولوی سعادت علی نے اپنے دونوں بچوں کو ان کی شاگردی میں دے دیا جن سے انھوں نے صرف ونحو، عربی ادب اور فلسفہ و منطق پڑھا۔ ۱۸۴۲ء میں جب ڈپٹی نصر اللہ خاں کا تبادلہ مظفر نگر کا ہوا تو ان دونوں کو بھی وہیں بلوا لیا اور جب وہ طویل رخصت پر جانے لگے تو نذیر احمد کے والد کو مشورہ دیا کہ اب انھیں دہلی کے کسی مدرسہ میں داخل کرا دو[۶]۔ ۱۸۴۲ء ہی میں مولوی سعادت علی دونوں بیٹوں کو لے کر دہلی آئے اور تعلیم کے لیے مولوی عبدالخالق کی خدمت میں اورنگ آباد مسجد میں چھوڑ گئے۔ یہ دونوں بھائی وہیں رہے اور تعلیم حاصل کرتے رہے۔ حسب دستور محلے سے کھانا مانگ کر لاتے اور تعلیم پر توجہ دیتے۔ اپنے ایک لیکچر میں نذیر احمد نے بتایا کہ ان کی زندگی کا یہ ''بدترین وقت'' تھا اور اگر وہاں چار پانچ سال رہنا پڑتا تو ''میں دین اور دنیا دونوں سے تباہ ہو لیا تھا'' [۷]۔ یہاں انھوں نے محنت و توجہ سے علم حاصل کیا اور ۱۸۴۵ء میں مسجد سے نکل کر دونوں بھائیوں کو دہلی کالج میں داخلہ مل گیا جہاں وہ دسمبر ۱۸۵۳ء تک زیر تعلیم رہے۔ دلی کالج میں وہ ابھی زیر تعلیم ہی تھے کہ ان کے والد وفات پا گئے اور گھر کی ذمہ داری بھی ان دونوں بھائیوں پر آ پڑی۔ چار روپے ماہوار وظیفہ ملتا تھا جس میں سے بچا کر وہ اپنے گھر کی کفالت کرتے تھے۔ کفایت شعاری اور پیسے کی قدر کا احساس اسی زمانے میں پیدا ہوا جو ساری عمر ان کی زندگی کی راہ نمائی کرتا رہا۔

دہلی کالج کے زمانہ تعلیم میں عربی نذیر احمد کا خاص مضمون تھا جس کی تعلیم انھوں نے مختلف استادوں سے حاصل کی جن میں مولوی مملوک علی کا نام سرفہرست ہے۔ مغلیہ تہذیب کا چراغ مدھم پڑ رہا تھا لیکن اب بھی ایسے لوگ موجود تھے جن پر ہماری تاریخ آج بھی فخر کرتی ہے۔ نذیر احمد نے جن استادوں سے تعلیم حاصل کی ان میں اپنے والد سعادت علی اور ڈپٹی نصر اللہ خاں خورجوی کے علاوہ مولوی مملوک علی، امام بخش

صہبائی اور ماسٹر رام چندر جیسے فضلاء کے نام آتے ہیں۔ دلّی کالج کے زمانۂ تعلیم میں نذیر احمد کے والد نے انھیں انگریزی پڑھنے کی تو اجازت نہیں دی لیکن وہاں کے ماحول نے، جس میں آزاد خیالی، سائنس اور ایجادات کے اثرات، عقلیت و واقعیت پسندی شامل تھی، ان کے ذہن پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ماسٹر رام چندر نے اسی ماحول کے زیر اثر، ہندومت کو چھوڑ کر، عیسائی مذہب اختیار کر لیا تھا۔ نذیر احمد ماسٹر رام چندر سے بہت متاثر تھے۔ اسی زمانے میں نوجوان نذیر احمد تشکیک کے دور سے گزرے جس نے انھیں اسلام سے دور کر دیا۔ اپنے ایک لیکچر میں نذیر احمد نے بتایا کہ کالج کے ماحول و اثر نے ان کے ذہن پر گہرے نقوش ثبت کیے۔ معلومات کی وسعت، رائے کی آزادی، اجتہاد علیٰ بصیرت، ٹالریشن (Toleration) وغیرہ یہیں کے ماحول اور تعلیم کا نتیجہ ہیں۔ ''اگر میں نے کالج میں نہ پڑھا ہوتا تو میں بتاؤں کیا ہوتا...... مولوی ہوتا تنگ خیال، متعصب، اکل کھرا، اپنے نفس کے احتساب سے فارغ، دوسروں کے عیوب کا متجسس، بر خود غلط، مسلمانوں کا نادان دوست، تقاضائے وقت کی طرف سے اندھا بہرا......'' [۸] نذیر احمد نے اپنے ایک لیکچر میں بتایا کہ:

> ''۱۸۵۰ء کے لگ بھگ کا مذکور ہے کہ ہمارے دہلی کالج اور ینٹل کلاسیز کی ریاضی کے استاد ماسٹر رام چندر صاحب اصطباغ لینے کے لیے آمادہ ہوئے۔ ماسٹر صاحب اد بدا کر کیا ٹیچر، کیا اسٹوڈنٹ سب کے ساتھ مذہبی چھیڑ چھاڑ کرنے لگے...... مجھ کو ماسٹر صاحب کے ساتھ ایک خصوصیت بھی تھی اور اکثر ان کے مکان پر جانے کا اتفاق ہوتا تھا...... ماسٹر نے مجھ کو گمراہ کر دیا ہوتا...... اگر نہ ہوتا میرے رب کا فضل...... یہاں تک کہ میں اپنا ایمان سلامت لے کے نکل گیا مگر کیسا ایمان متزلزل، متشکک، ضعیف مضمحل'' [۹]

اسی زمانے میں ان کی شادی، خاندانی دستور اور والدین کی مرضی کے خلاف جب کہ ان کی شادی بجنور میں طے بھی ہو چکی تھی، مولوی عبدالخالق کی پوتی اور مولوی عبدالقادر کی بیٹی صفیۃ النساء بیگم (متوفی ۱۳۱۵ھ) سے دہلی میں ہو گئی۔ صفیۃ النساء بیگم وہی لڑکی تھی جس کی دلچسپ کہانی مرزا فرحت اللہ بیگ نے ''نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ اپنی زبانی'' میں سنائی ہے۔

تعلیم سے فارغ ہو کر نذیر احمد کو نوکری کی تلاش ہوئی اور اس عرصے میں وہ لڑکوں کو پڑھا کر گزر بسر کرتے رہے۔ ۱۸۵۴ء میں انھیں کنجاہ (گجرات) میں مدرسی کی ملازمت مل گئی۔ وہ آنے کو تو آ گئے لیکن یہاں کے ماحول اور غیر علمی فضا سے نا مطمئن رہے اور کسی دوسری ملازمت کی تلاش کرتے رہے اور جیسے ہی ڈپٹی انسپکٹر (تعلیم) کی جگہ ملی تو وہ ۱۸۵۶ء میں کان پور آ گئے لیکن جب ان کے انسپکٹر مدارس کپتان فلر نے، جلسۂ امتحان میں پان کھانے پر، درشت الفاظ میں ملامت کی تو انھوں نے استعفاء دے دیا اور دہلی آ گئے [۱۰] کچھ ہی عرصے بعد ۱۸۵۷ء میں غدر برپا ہو گیا اور دیکھتے ہی دیکھتے سارا نظام درہم برہم ہو گیا۔ اسی شورشِ عظیم کے زمانے میں انھوں نے ایک انگریز عورت کی جان بچائی اور انگریزوں کا ساتھ دیا [۱۱]۔ ابھی یہ شورش پوری

طرح فرو نہیں ہوئی تھی کہ ماسٹر رام چندر کی سفارش پر انگریز ناظم تعلیمات نے انھیں الہ آباد کی ڈپٹی انسپکٹری پر مامور کردیا اور وہ انگریزی افواج کے ساتھ دہلی سے الہ آباد پہنچ کر اس منصب پر فائز ہوگئے۔ الہ آباد میں ۱۸۵۸ء-۱۸۵۹ء کے دوران قیام میں انھوں نے انگریزی زبان پڑھی اور اس میں اچھی لیاقت پیدا کرلی۔ اس زمانے میں انگریزی اقتدار کے ساتھ نئے نئے قوانین رائج کیے جارہے تھے اور چونکہ اس دور میں ہندوستان کی پہلی اور عام زبان اردو تھی اس لیے حکومتی سطح پر نئے قوانین کے اردو ترجموں کی ضرورت محسوس ہوئی۔ نذیر احمد نے اس دور میں یہ کام حسن وخوبی سے انجام دیا۔ ۱۸۵۹ء-۱۸۶۰ء میں انکم ٹیکس ایکٹ کا ترجمہ اردو میں کیا۔ اس کے بعد ۱۸۶۰ء-۱۸۶۱ء میں ''تعزیرات ہند'' کے ترجمے وتصحیح کا کام کیا جو آج تک اصطلاحات اور مخصوص قانونی زبان کی وجہ سے ان کی شہرت کا باعث ہے۔ نذیر احمد کی وضع کی ہوئی اصطلاحات آج تک عوام وخواص کی زبان پر چڑھی ہوئی ہیں۔

یہ اہم خدمت انجام دینے کے باعث نہ صرف انھیں سونے کی گھڑی پیش کی گئی بلکہ ڈپٹی کلکٹری کے لیے بھی وہ نامزد کیے گئے۔ جگہ خالی نہ ہونے کی وجہ سے پہلے سلیم پور کے تحصیل دار مقرر ہوئے۔ یہاں رہ کر انھوں نے دو کام کیے۔ ایک تحصیل داری کا امتحان پاس کیا اور اول آئے اور دوسرے ضابطۂ فوج داری (۱۸۶۲ء) پر نظر ثانی کی۔ ۱۸۶۲ء ہی میں انھوں نے ولیم ایڈورڈس کی ''سرگزشت غدر'' (انگریزی) کا اردو ترجمہ ''مصائب غدر'' کے نام سے کیا جو ۱۸۶۳ء میں نول کشور پریس سے شائع ہوا[۱۲]۔ نول کشور پریس کے بابو شیو پرشاد کی فرمائش پر انھوں نے Aesopisfables (حکایات لقمان) کی چند حکایات کا اردو میں ترجمہ کیا اور پھر بعد میں اور حکایات شامل کرکے ''منتخب الحکایات'' کے نام سے ۱۸۶۳ء مرتب وشائع کیا[۱۳]۔

۱۸۶۳ء میں وہ ڈپٹی کلکٹر کے منصب پر فائز کردیے گئے اور کان پور سے گورکھپور بھیج دیے گئے۔ کچھ عرصے بعد ان کا تبادلہ اورئی (ضلع جالون) کردیا گیا۔ یہاں کے دوران قیام میں حکومت کی طرف سے ۱۸۶۸ء میں اچھی کتابوں پر انعامی مقابلے کا اعلان ہوا۔ نذیر احمد نے ''مراۃ العروس'' مقابلے میں پیش کی جس پر ۱۸۷۰ء میں انھیں انعام ملا۔ ۱۸۷۲ء میں اس کے دوسرے حصے ''بنات النعش'' پر انھیں پھر انعام ملا۔ ۱۸۷۱ء میں انھوں نے اپنے حاکمِ بندوبست لے پوئیرون (Le Poer Wynn) کے قانونِ شہادت کے متن کا اردو میں ترجمہ کیا۔ اس وقت ان کی تعیناتی گورکھپور میں تھی۔ یہاں نہ صرف نذیر احمد نے توبۃ النصوح (۱۸۷۴ء) تصنیف کی بلکہ عربی وفارسی کی تعلیم کے لیے چار رسالے: ''مالابدّ منہ فی الصرف''، ''نصاب خسرو''، ''صرف صغیر'' اور ''رسم الخط'' کے نام سے تحریر کیے۔ ''مبادی الحکمت'' (۱۸۷۱ء) بھی اسی زمانے کی یادگار ہے۔ یہیں علم ہیات کے موضوع پر لکھی ہوئی فرانسیسی مصنف A. Guillemin کی کتاب Heavens کا انگریزی متن سے اردو میں ''سمٰوات'' کے نام سے ۱۸۷۲ء میں ترجمہ کیا۔

اب نذیر احمد کی شہرت سارے ہندوستان میں پھیل گئی تھی۔ ۱۸۷۷ء میں سرسید کی سفارش پر

سر سالار جنگ اول نے جو ریاست میں بڑے پیمانے پر اصلاحات کر رہے تھے محسن الملک، وقار الملک، مولوی چراغ علی کے بعد نذیر احمد کو بھی حیدر آباد دکن بلایا۔ ۲۷ را پریل ۱۸۷۷ء کو وہ حیدر آباد پہنچے۔ سیاست کا رنگ ڈھنگ انگریزی عمل داری سے مختلف تھا۔ انھوں نے بڑی جاں فشانی سے کام کیا اور سر سالار جنگ کی فرمائش پر میر محبوب علی خاں کی تعلیم و تربیت کے لیے، انتظام سلطنت کے مختلف پہلوؤں پر سات رسالے لکھے جو نو عمر اور نامزد نظام کو پڑھائے گئے [۱۴]۔ یہاں انھوں نے تصنیف و تالیف کا کوئی اور کام نہیں کیا لیکن حیدر آباد کے دوران قیام میں انھوں نے چھ مہینے سترہ دن کی مدت میں قرآن مجید حفظ کیا [۱۵]۔ ۸ رفروری ۱۸۸۳ء کو سر سالار جنگ اول وفات پا گئے اور ان کے مرتے ہی ریاست کے حالات ایسے بگڑے کہ نذیر احمد نے اسی میں عافیت دیکھی کہ وہ صدر تعلقہ دار کے منصب سے پنشن لے کر دہلی لوٹ جائیں۔ چھ سو روپے ماہوار کی پنشن لے کر ۱۸۸۴ء میں وہ ہمیشہ کے لیے ملازمت کے بکھیڑوں سے آزاد ہو کر دہلی آ گئے اور ساری عمر علم و ادب اور تصنیف و تالیف کے کام میں لگے رہے۔ ہم نذیر احمد کی زندگی کو چار خانوں میں بانٹ سکتے ہیں:

(۱) تقریباً ۱۸۳۶ء سے ۱۸۵۳ء تک — تعلیم کا دور

(۲) ۱۸۵۴ء سے ۱۸۷۷ء تک — انگریزی ملازمت کا دور

(۳) ۱۸۷۷ء سے ۱۸۸۴ء تک — ریاست حیدر آباد دکن کی ملازمت

(۴) ۱۸۸۴ء سے ۱۹۱۲ء تک — آزاد زندگی، تصنیف و تالیف اور علم و ادب کا کام

دہلی آ کر تصنیف کا سلسلہ پھر سے شروع ہو گیا اور یہاں انھوں نے فسانۂ مبتلا (۱۸۸۵ء)، ابن الوقت (۱۸۸۸ء) ایامیٰ (۱۸۹۱ء) اور رویائے صادقہ (۱۸۹۲ء) تصنیف کیں۔ ان کی ساری مذہبی تصانیف اور ترجمۂ قرآن اردو وغیرہ یہیں دہلی میں وجود میں آئے۔ نذیر احمد کے سارے لیکچر بھی اسی زمانے میں مختلف کانفرنسوں میں دیے گئے۔

یہاں ایک دلچسپ واقعہ یہ پیش آیا کہ نذیر احمد کی والدہ ماجدہ (وفات ۱۹۰۷ء) جن کی شروع سے یہ خواہش تھی کہ اپنے بیٹے کی شادی بجنور میں کریں اور یہاں ان کا گھر بسائیں، دہلی میں بیٹے کی موجودگی کو دیکھ کر اب پھر اصرار کرنے لگیں۔ مجبور ہو کر نذیر احمد نے ۱۸۸۸ء میں بجنور کی ایک خاتون سے عقد کر لیا اور کچھ عرصے بعد طلاق ہو گئی [۱۶]۔

نذیر احمد بے باک، صاف گو اور منھ پھٹ تھے۔ مصلحت سے کام نہیں لیتے تھے۔ جس بات کو سچ جانتے بلا رو رعایت سخت لفظوں میں بیان کر دیتے۔ علمائے وقت نے جو ان کے خلاف فتوے صادر کیے اس کی وجہ بھی یہی تھی۔ دسمبر ۱۹۰۴ء میں ایجوکیشنل کے اٹھارویں اجلاس کے موقع پر علی گڑھ کالج کے اہلِ اختیار پر سخت تنقید کی۔ محسن الملک نے انھیں ٹوکا اور اسٹیج پر آ کر ان کی تردید کی۔ وہ شخص جو پان کھا کر جلسۂ امتحان میں آنے پر مسٹر فُلر کی ملامت کو برداشت نہ کر سکا اور ڈپٹی انسپکٹری سے استعفا دے دیا اور حیدر آباد سے پنشن لے کر دہلی

واپس آ گیا ہو، وہ اس ہتک کو کیسے برداشت کرتا۔ انھوں نے لیکچر ہی سے کنارہ کشی کر لی۔ ۱۹۰۵ء میں وہ انجمن حمایت الاسلام کے جلسے میں بڑی منت سماجت کے بعد لاہور گئے۔ یہ ان کا آخری لیکچر تھا۔

۱۹۰۸ء میں وہ ایک اور "حادثہ" سے دوچار ہوئے۔ کچھ عرصہ پہلے ایک عیسائی پادری احمد شاہ نے "امہات المؤمنین" کے نام سے ایک کتاب لکھی تھی جس کا جواب نذیر احمد نے "امہات الامہ" لکھ کر دیا۔ اس میں بعض مقامات پر بامحاورہ زبان اس طرح استعمال کی گئی تھی جس میں ذم کا پہلو نکلتا تھا۔ علماءِ وقت نے ان پر کفر کا فتویٰ عائد کی اور سارے ہندوستان میں اس کے خلاف آگ بھڑک اٹھی۔ حکیم اجمل خاں بیچ میں پڑے اور ساری کتابیں مولوی نذیر احمد سے لے کر جلا دی گئیں۔ افتخار احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ نذیر احمد کی وفات کے بعد مولانا راشد الخیری نے جون ۱۹۱۲ء سے اپنے رسالے "تمدن" میں اسے قسط وار شائع کیا۔ راشد الخیری کا کہنا تھا کہ انھوں نے نذیر احمد سے اس پر نظر ثانی کرائی تھی اور ساتھ ہی اس کی اشاعت کی اجازت بھی ان سے لی تھی۔ اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن شاہد احمد دہلوی نے ۱۹۳۵ء میں شائع کیا اور اس کے تمام نسخے عظیم بیگ چغتائی کو جودھپور بھیج دیے۔ عظیم بیگ چغتائی نے اطلاعِ عام کے لیے اس کے اشتہارات طبع کرائے اور افراد اور تاجرانِ کتب کو بھجوا دیے۔ اشاعت کی یہ خبر سن کر مشتعل عوام نے ان کے گھر کو گھیر لیا اور ایک مرتبہ پھر "امہات الامہ" کے تمام نسخے نذرِ آتش کر دیے گئے [۱۷]۔ "امہات الامہ" کے بعد مولوی نذیر احمد نے پھر کوئی قابلِ ذکر کام نہیں کیا۔ بڑھاپا چھا گیا تھا۔ آنکھیں جواب دے رہی تھیں، اونچا بھی سننے لگے تھے، رعشہ بھی بڑھ گیا تھا۔ ۲۸ر اپریل ۱۹۱۲ء کو فالج ہوا۔ ۳ر مئی ۱۹۱۲ء یوم جمعہ آٹھ بجے شب یہ عالمِ بے بدل اپنے معبودِ حقیقی سے جا ملے اور درگاہِ حضرت باقی باللہ دہلی میں مدفون ہوئے [۱۸] ان کے اکلوتے بیٹے مولوی بشیر الدین احمد نے لکھا ہے کہ "مرحوم کے مرنے کی خبر تمام ہندوستان میں بجلی کی طرح کوند گئی۔ عمر کے اعتبار سے وہ پکے پان تھے، قبر میں پاؤں لٹکائے بیٹھے تھے لیکن مسلمانوں میں قحط الرجال ہے، جو مرتا ہے اس کا کوئی بدل نہیں" [۱۹] نذیر احمد نے خود ایک لیکچر میں کہا تھا کہ "غدر کے بعد سے ہم تو برابر یہی دیکھتے چلے آئے ہیں کہ جب کسی فن کا کوئی صاحبِ کمال مرا وہ فن بھی اسی کے ساتھ رخصت ہوا" [۲۰]۔

زندگی میں مولوی نذیر احمد کو کئی بار خلعت و انعام ملے۔ حکومتِ وقت نے خان بہادر شمس العلماء کے خطاب سے نوازا۔ ایڈنبرا یونیورسٹی نے ایل ایل ڈی کی ڈگری (اعزازی) دی۔ پنجاب یونی ورسٹی نے ڈی او ایل کی ڈگری سے سرفراز کیا۔ ناولوں اور تراجم پر انعام و اکرام الگ ملے۔ اس دور میں اتنے انعامات شاید ہی کسی دوسرے کو ملے ہوں۔

سیرت، شخصیت اور مزاج:

نذیر احمد شکل و صورت کے لحاظ سے خاصے کم رُو تھے لیکن ان کے چہرے پر جو روشنی نظر آتی ہے وہ ان کے علم اور ان کے تخلیقی مزاج کی روشنی ہے۔ چمک دار آنکھیں، بڑا سا سر اور پاٹ دار آواز ان کی شخصیت میں مردانے پن اور رعب داب کا اضافہ کرتی ہیں۔ ساری عمر وہ بھی، شبلی نعمانی کی طرح، سب سے آگے نکل جانے کی کوشش کرتے رہے۔ اس جذبے کے پیچھے وہ احساسِ کمتری شامل تھا جو ان کی زندگی کا رُخ پھیر دینے میں فعال کردار ادا کرتا ہے۔ وہ اپنے استادوں کی نظر میں اس لیے چڑھے ہوئے تھے کہ پڑھنے کے شوق میں وہ اپنے ہم مکتبوں سے آگے تھے۔ دہلی کالج میں دوسروں سے مقابلہ کر کے اول آ جانے کی خواہش اسی احساس سے پیدا ہونے والے ردِ عمل کا نتیجہ تھی۔ ''مراۃ العروس'' لکھی تو اس پر انھیں ایک ہزار روپے کا انعام ملا۔ ''بنات النعش'' اور ''توبۃ النصوح'' بھی انعام سے سرفراز ہوئیں۔ اسی طرح اور دوسرے تصنیفی کاموں پر بھی انھیں وقتاً فوقتاً انعامات ملتے رہے۔ شمس العلماء خان بہادر کا خطاب اور ایڈنبرا یونیورسٹی سے ایل ایل ڈی اور پنجاب یونیورسٹی سے ڈی او ایل کی ڈگریاں بھی سب سے آگے نکل جانے کے اسی جذبۂ رشک کا ثمرہ تھیں۔ ساری عمر ملازمتوں میں جو انھوں نے اَن تھک محنت اور غیر معمولی ترقی کی وہ بھی اسی جذبہ سے پیدا ہونے والی قوتِ محنت کا نتیجہ تھی۔ ان میں قوتِ ارادی کمال کی تھی۔ جس کام کا ارادہ کرتے اسے کر گزرتے۔ تقریباً سات ماہ کے عرصے میں دن رات لگ کر قرانِ مجید حفظ کر لیا۔ وہ زندگی کے ہر قدم پر دوسروں سے ممتاز رہنے کی خواہش رکھتے تھے۔ جس کام میں لگتے دل و جان سے لگ جاتے۔ ناک پر مکھی نہ بیٹھنے دینے کا مزاج اسی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے۔ جب نذیر احمد کنجاہ (گجرات) میں مدرس تھے تو وہاں کی رانی نے ان سے کہا کہ میرے بچوں کو بھی پڑھا دیا کرو۔ مولانا نے کہا کہ بچوں کو یہاں مدرسہ میں بھیج دیا کریں۔ رانی صاحبہ نے فرمایا کہ یہ ہماری عزت کے خلاف ہے۔ مولانا نے کہا کہ پھر ڈپٹی کمشنر سے کہہ کر مدرسے کا مدرسہ اپنے ہاں اُٹھوا منگائیے۔ کنجاہ سے جب ڈپٹی انسپکٹر مدارس ہو کر کان پور پہنچے تو وہاں پان کھا کر جلسۂ امتحان میں آنے پر انگریزی انسپکٹر مسٹر فُلر نے درشت الفاظ میں ملامت کی تو انھوں نے جھٹ استعفا دے دیا اور دلی آ گئے۔ یہی صورت حیدر آباد دکن میں پیش آئی اور وہ اپنی اعلیٰ ملازمت سے استعفاء دے کر دلی چلے آئے اور پھر ساری عمر ملازمت کے بکھیڑوں سے آزاد رہے اور علم و ادب کی دنیا کو، اپنے قلم سے سنوارتے اور سنگھارتے رہے۔ غیر معمولی ذہانت اور بلا کا حافظہ انھیں قدرت سے ملا تھا جس سے ساری عمر ان کی زندگی بارونق اور ہری بھری رہی۔ قران و حدیث اور عربی و فارسی کے اشعار کے حوالے دورانِ گفتگو یا تقریر و لیکچر میں برجستہ دیتے چلے جاتے۔ ذہانت اور تخلیقی قوتوں کی وجہ سے پیدا ہونے والی بے قراری اور اضطراب ان کے مزاج کا جُزو تھا۔ مزاجاً صاف گو، منہ پھٹ اور آزادیِ اظہار کے حامی و طرف دار تھے۔ اپنی قوم کی اصلاح اور ترقی ان کا مقصدِ حیات تھا

جس پر وہ ساری عمر گام زن رہے۔

نذیر احمد خاندانی آدمی تھے۔ علم و ادب اور تعلیم و تدریس کی روایت ان کے خاندان کی اصل روایت تھی جو صدیوں سے چلی آرہی تھی لیکن اسی کے ساتھ فقر و درویشی اور افلاس و بے زری اُن کے خاندان کا سرمایہ تھی۔ نذیر احمد اسی خاندان میں پیدا ہوئے، پلے بڑھے اور پنجابی کٹرہ کی اورنگ آبادی مسجد تک اور وہاں سے دہلی کالج تک پہنچے۔ اُن کے والد سعادت علی، جنھوں نے نذیر احمد کو ابتدائی تعلیم خود دی تھی، مکتب کے بچوں کو پڑھاتے تھے۔ اسی افلاس کی وجہ سے روپے پیسے کی قدر اُنھیں ہمیشہ رہی۔ اسراف اور فضول خرچی سے گریز اور کفایت شعاری پر زور ساری عمر ان کے راہ نما اصول رہے۔ وہ لوگ جو ان کی سادگی اور کفایت شعاری کو دیکھ کر وہ انھیں بخیل سمجھتے ہیں وہ اس لیے صحیح نہیں ہیں کہ بخل اور کفایت شعاری میں واضح فرق ہے جسے نذیر احمد نے ''الحقوق والفرائض'' میں خود یوں بیان کیا ہے کہ ''اسراف صرف یہی نہیں کہ آدمی آمدنی سے زیادہ خرچ کرے بلکہ بے جا خرچ کرنا...... وہ بھی اسراف ہے۔ حقوق اللہ اور حقوق العباد کے ادا کرنے میں مضائقہ کرنا بخل ہے۔ بعضے کنجوس مکھی چوس ہوتے ساتے آپ بھی تنگی سے بسر کرتے ہیں۔ بھلا اس خصلت کے آدمی دوسروں کو کیا دیں...... بخل پیدا ہوتا ہے دُون ہمتی سے، ناامیدی سے۔ ایک عالم اس خبط میں مبتلا ہے کہ اولاد کے لیے اندوختہ کرتے ہیں...... اولاد کے لیے بہترین ذخیرہ جو آدمی کر سکتا ہے یہ ہے کہ اولاد کو لائق بنائے'' [۲۱] اس معیار سے نذیر احمد کی زندگی و معاملات کو دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ساری عمر اس فلسفہ پر عمل پیرا رہے۔ شرف الحق کے دو بیٹے ڈاکٹری کی تعلیم کے لیے انگلستان گئے تو ایک لڑکے کی تعلیم کا سارا بوجھ خود اُٹھایا [۲۲]۔ سرسید کے زمانے میں علی گڑھ کالج کا بورڈنگ ہاؤس بنوایا اور دوسری عمارتوں کی تعمیر میں چندہ دیا۔ دو کنویں کھدوائے اور اپنے سارے خاندان کے نام کی جالیاں احاطۂ مدرسہ میں نصب کرائیں [۲۳]۔ محسن الملک نے بتایا کہ جتنا چندہ مجموعی طور پر نذیر احمد نے علی گڑھ کالج کو دیا اتنا کسی ایک فرد نے نہیں دیا [۲۴]۔ اسی طرح انجمن حمایت اسلام کو بھی نذیر احمد نے ہر سال لیکچر اور بار بار چندے دیے اور ایک بار قرآن مجید کے پانچ سو نسخے عطیہ کیے۔

نذیر احمد کے بخل کو ثابت کرنے کے لیے ان پر سود خوری کا الزام لگایا جاتا ہے۔ دراصل یہ وہ مسئلہ تھا جس پر نذیر احمد نے بہت غور کیا تھا۔ مذہب اسلام میں یہ ایک بنیادی مسئلہ کا درجہ رکھتا ہے۔ ان کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ قرآن مجید میں ''ربوا'' کے ذیل میں جو کچھ آیا ہے اس کے پیش نظر سود در سود منع ہے لیکن سادہ سود جائز ہے اور اسی لیے قرانِ مجید کے اپنے اردو ترجمے میں انھوں نے ''سود در سود'' کے الفاظ قوسین میں لکھے ہیں۔ نذیر احمد اس سود کے خلاف تھے جسے استحصالی سود یا بیاج خوری (Usury) کہا جاتا ہے اور جو آنحضرت ﷺ کے زمانے میں رائج و عام تھی۔ اس قسم کے سود کو روکنے کے لیے خود انگریزوں نے بھی ہندوستان میں ۱۸۳۹ء میں Usurious Loan Act بنایا تھا۔ غور کیجیے کہ اگر سادہ سود کو ''ربوا'' سے الگ کر دیا جاتا اور اس سادہ سود کا لین

دین مسلمان آپس میں کرنے لگتے تو اس تباہی سے بچ جاتے جس سے بنیوں اور ساہو کاروں سے سود در سود پر رقم لے کر، وہ دوچار ہوئے تھے۔ سادہ سود انیسویں صدی کے حالات میں بھی جائز معلوم ہوتا ہے اور آج کی معاشی صورت حال میں بھی جائز و مناسب معلوم ہوتا ہے۔ پرامیسری نوٹ، جس میں نذیر احمد نے اپنی بچت کی رقم لگائی تھی وہ سود مفرد یا سادہ سود کے ذیل میں آتی ہے۔ خود سرسید احمد خاں نے بھی پرامیسری نوٹ کے جواز کے دلائل جمع کیے تھے اپنے ایک خط میں نذیر احمد لکھتے ہیں کہ ''سرسید احمد خاں نے پرامیسری نوٹوں کے جواز کے دلائل جو جمع کیے تھے اور ربوا کی حقیقت جو کچھ انھوں نے اپنی تفسیر میں لکھی ہے اور مولوی شاہ عبدالعزیز اور مجتہد اثناعشریین کے فتاوے مجھ کو سب معلوم ہیں مگر بایں ہمہ اگر مجھ کو اندوختہ کے لیے کوئی دوسرا محفوظ مطمئن پیرایہ ملے تو میں آج پرامیسری نوٹوں کو الگ کر دوں۔'' [۲۵] اپنی قاموسی مذہبی تصنیف ''الحقوق والفرائض'' میں بھی انھوں نے سود کے موضوع پر بڑی مفید و مثبت بحث کی ہے۔

نذیر احمد آزاد خیال (لبرل) جرأت مند، بے باک اور ساتھ ہی خوش مزاج انسان تھے۔ طنز و ظرافت ان کی گھٹی میں پڑا تھا اور ان کا مزاج میں اس طرح رسا بسا تھا جیسے پھول میں خوشبو ہوتی ہے۔ ان کی زبان و بیان میں جو گاہ گاہ سوقیانہ پن سا آ جاتا ہے جیسے ''امہات الامہ'' یا ''لیکچروں'' میں تو وہ بھی طنز و ظرافت اور محاورات استعمال کرنے کی عادت کے زیر اثر پیدا ہوا ہے۔ فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ ''مولوی صاحب کی کوئی بات نہ تھی جس میں خوش مذاقی کا پہلو نہ ہو، کوئی قصہ نہ تھا جس میں ظرافت کوٹ کوٹ کر نہ بھری ہو۔'' [۲۶] کسی نے پوچھا اجمیر شریف کہنا جائز ہے یا نہیں۔ جواب دیا کہ اگر مزاج شریف کہنے میں شرعاً مضائقہ ہو سکتا ہے تو بے شک اجمیر شریف میں بھی تامل ہے [۲۷] مرزا غلام احمد قادیانی کے بعض مریدان کے پاس آئے اور کہنے لگے کہ مرزا قادیانی کی صداقت کی ایک دلیل یہ ہے کہ سارا پنجاب ان کا قائل ہے۔ نذیر احمد نے کہا پنجاب کے لوگوں کی سند نہیں۔ ان کی ڈھل مل یقینی کا تو یہ حال ہے کہ اگر میں چھ مہینے وہاں پھروں اور دعویٰ بھی کوئی معمولی نہ کروں بلکہ دعویٰ خدائی تو اس چھ مہینے کے عرصے میں آپ کو پچاس ہزار بندے دکھا سکتا ہوں [۲۸]۔ سیرت و مزاج کی یہ خصوصیت نہ صرف ان کی تحریروں اور تقریروں میں عام ہے بلکہ ان کے ناولوں میں بھی نمایاں ہے۔ مرزا ظاہر بیگ کا لافانی کردار اسی مزاج کا نتیجہ ہے۔

ان پہلوؤں کے علاوہ نذیر احمد کے مزاج میں حق پسندی، راست بازی، دیانت داری، صاف دلی، خودداری اور ''انا'' کے عناصر بھی شامل ہو کر ایک اکائی بن گئے تھے۔ حق بات پر دوسرے اختلاف کرتے تو وہ اس پر قائم رہتے اور دلائل سے اپنی بات کو طرح طرح سے واضح کرتے۔ یہ ان کی سیرت کا نمایاں پہلو تھا جس سے وہ ذہنی اذیتوں میں مبتلا ہوئے۔ لاہور میں محرم علی چشتی ایڈیٹر رفیق ہند نے اپنے اخبار میں نذیر احمد کے خلاف زہر اُگلا اور ایسے الزامات لگائے جو بے بنیاد اور بے جا تھے۔ نذیر احمد نے عزت ہتک اور ازالہ حیثیت عرفی کا دعویٰ دائر کر دیا مقدمہ کا فیصلہ نذیر احمد کے موافق ہوا اور دس ہزار روپے مقدمہ کے اخراجات کے منظور

ہوئے۔ اس فیصلے کے جواب میں جب محرم علی چشتی نے معافی نامہ داخل کیا تو مولوی نذیر احمد نے نہ صرف اسے قبول کیا بلکہ دس ہزار کی خطیر رقم بھی معاف کر دی [۲۹]۔

نذیر احمد کثیر المطالعہ انسان تھے۔ انھیں عربی زبان پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔ اپنے استادوں سے جن میں نصر اللہ خاں خورجوی، مولوی مملوک علی، امام بخش صہبائی اور ماسٹر رام چندر وغیرہ جیسے کامل لوگ شامل تھے انھوں نے نہ صرف علم و ادب حاصل کیا بلکہ ان کی ذات اور فکر و نظر کے گہرے اثرات بھی قبول کیے جو سادگی، کفایت شعاری، علم کے دلی شوق، جرأتِ اظہار، جدیدیت، اسلام کی تشکیلِ نو، اصلاحِ قوم اور تصنیف و تالیف کی صورت میں نمایاں ہوئے۔ ان کے خطوط، ان کے لیکچر اور ان کے طرزِ گفتگو کے نمونے دیکھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ فسانہ گوئی ان کے مزاج کا فطری حصہ تھی۔ وہ ہر بات کو افسانہ بنا کر مزے لے لے کر بیان کرتے۔ اپنی شادی کا واقعہ جس طرح افتخار عالم مارہروی مصنف ''حیات النذیر'' اور پھر مرزا فرحت اللہ بیگ کے سامنے بیان کیا اس میں افسانوی رنگ اور طرز شامل ہے۔ اسی طرح دہلی کالج میں اپنے داخلے کی رُوداد اس طرح بیان کی کہ وہ خود افسانہ بن گئی۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مضمون میں جو کہانیاں بتائی ہیں ان میں نذیر احمد کے مزاج اور اندازِ بیان کا اثر واضح ہے۔ نذیر احمد انگریزی الفاظ اس کثرت سے اپنی تقریروں میں استعمال کرتے تھے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کی یہ بات انھیں الفاظ میں اسی طرح بیان کی جا سکتی تھی حالانکہ اپنی دوسری تحریروں مثلاً ناولوں، خطوط، مذہبی تصانیف وغیرہ میں وہ خال خال مروجہ انگریزی الفاظ استعمال میں لاتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب وہ دہلی کالج میں زیرِ تعلیم تھے اور ان کے والد نے انگریزی سیکھنے کی ممانعت کی تھی تو کالج کے ماحول، انگریزی اقتدار اور سرسید کے اثر کے ساتھ یہ بات اسی ممانعت کا ردعمل تھی۔ بعد میں نذیر احمد نے خود الہ آباد کے قیام کے زمانہ میں انگریزی سیکھی اور اس میں اچھی استعداد پیدا کر لی جس کا اظہار ان کے تراجم سے ہوتا ہے۔ انگریزی الفاظ کے کثرتِ استعمال سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک احساسِ کمتری میں مبتلا ہیں اور جا و بے جا انگریزی الفاظ کا استعمال اپنی انگریزی دانی کا رعب جھاڑنے کے لیے کر رہے ہیں۔ حالی کے ہاں بھی لیکن نذیر احمد سے بہت کم، یہی محسوس ہوتا ہے۔

نذیر احمد نے، جیسا کہ آپ نے دیکھا، دہلی کالج کے ماحول کا گہرا اثر قبول کیا تھا۔ آزادیٔ اظہار اور عقل و تجربہ کا اثر جس نے استنباطی منطق کو از کار رفتہ کر دیا تھا اور اس کی جگہ استقرائی منطق نے لے لی تھی، کالج کی فضا میں رچا بسا تھا۔ ان کے ایک استاد ماسٹر رام چندر ہندو مت ترک کر کے عیسائی ہو گئے تھے۔ ان سب کے زیرِ اثر نوجوان نذیر احمد بھی، اسلام کے تعلق سے، گہری تشکیک میں مبتلا رہے اور جب نئے شعور کے ساتھ اسلام کی طرف واپس ہوئے تو اسی کے ساتھ اصلاح کا دور شروع ہوا۔ ''مراۃ العروس'' اس سمت میں پہلا قدم تھا جس میں ان کے افسانوی مزاج نے رنگ بھرا تھا۔ اپنے اکلوتے بیٹے بشیر الدین احمد کے نام ۲۳؍ فروری ۱۸۷۷ء کو ایک خط میں لکھتے ہیں ''مجھ کو ایسا احمق مت سمجھو کہ بہت دنیا جمع کرنے کو زندگی کا ماحصل

سمجھوں۔ بشیر! دنیا کو تو خوب دیکھا۔ غریب محتاج تھا، خدا نے مال دار غنی کیا۔ اولاد ہوئی۔ حکومت کے مزے اُڑائے۔ ناموری اور شہرت سے بھی بے نصیب نہیں رہا لیکن انجام ان سب بکھیڑوں کا کیا ہے؟ آخر فنا۔ آخر فنا۔ اب خداوندا ایسی توفیق عطا کرے کہ کچھ وہاں کے لیے بھی کروں'' [۳۰]۔

قوم کی اصلاح ساری عمر ان کا مقصدِ حیات رہا۔ وہ اس کام کو ہر وقت لگن کے ساتھ انجام دینے میں لگے رہتے۔ ان کے ناولوں میں جو وعظ آتے ہیں وہ بھی اسی رجحان کا نتیجہ ہیں۔ وہ سرسید کی طرح افادیت، عقل، جدید تعلیم اور اسلام کی تشکیلِ نو کے دل سے قائل تھے اور مذہب اسلام کو عہدِ حاضر کے تقاضوں سے ہم رشتہ کرنا چاہتے تھے۔ وہ زندگی کو اسی حقیقی صورت میں دیکھتے تھے جس صورت میں وہ موجود اور نظر آتی تھی۔ اس میلانِ طبع سے ان کے ہاں واقعیت پسندی (Realism) پیدا ہوتی ہے۔ زندگی کے حقائق اور انسان کی عام فطرت پر ہمیشہ ان کی نظر رہتی تھی، اسی لیے نہ وہ صوفیانہ رجحان کی طرف مائل ہوتے ہیں اور نہ عینی اخلاق کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ ان کی نظر میں، جیسا کہ انھوں نے ''مراۃ العروس'' میں لکھا ہے ''سب سے عمدہ اور ضروری آدمی کا حال ہے'' [۳۱]۔ یہ آدمی ان کی نظر میں وہ آدمی ہے جو زندگی کے معمولی عوامل میں مصروف ہے اور اس سے دین و دنیا دونوں کے فائدے اٹھا رہا ہے۔ مذہب کو بھی وہ اس لیے اچھا سمجھتے ہیں کہ وہ عام زندگی کو مفید بنانے کا ذریعہ ہے۔ وہ خود زندگی کو ہر سطح پر اسی زاویۂ نظر سے دیکھتے اور دوسروں کو دکھاتے ہیں۔ اس اندازِ فکر کے راستے پر چلنے سے ان میں وہ صفت پیدا ہوئی جسے عام فہمی (Common Sense) کہا جاتا ہے۔ اس واقعیت پسندی اور عام فہمی کی وجہ سے وہ اس دور کے مصنفین میں نمایاں و منفرد ہیں۔ جو باتیں وہ کہتے ہیں اور جو راہیں وہ دکھاتے ہیں وہ عام فہمی کی وجہ سے دلوں پر اثر کرتی ہیں حتیٰ کہ مذہبی مباحث میں، جہاں وہ عام فہمی کا اظہار کرتے ہیں، ان کی فکر حد درجہ قابلِ قبول ہو جاتی ہے۔ نذیر احمد زندگی کی ہر بات، ہر مسئلے اور ہر پہلو کو فائدے کے لحاظ سے دیکھتے اور دکھاتے ہیں۔ ''واقعیت'' سے قریب ہونے کے باعث وہ دل کھول کر ہنستے ہنساتے ہیں۔ زاہدِ خشک اور عالم ہو کر بھی مزاح ان کی فطرت کا اہم پہلو ہے۔ ان جدید رجحانات نے انھیں ''آدمی کا حال دیکھنے، دکھانے اور لکھنے پر متوجہ کیا اور نتیجے میں وہ ایسی تصانیف یادگار چھوڑیں جو واقعیت اور مرقع نگاری کی اردو زبان و ادب میں پہلی مثال ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس رجحان سے پیدا ہونے والے ''مزاح'' میں پھکڑ پن نہیں ہے بلکہ وہ اخلاقی پہلو ہر جگہ نمایاں رہتا ہے جو ''اصلاح'' کا سبب بنتا ہے۔ جہاں بھی نذیر احمد زندگی کے حقیقی مرقعوں کے ساتھ تعمیرِ اخلاق کرتے ہیں وہاں وہ عام عالموں سے الگ ہو کر مبصرِ حیات کے درجے پر آ جاتے ہیں۔ مذہب اور واقعیاتی زندگی ان کی تصانیف میں ایک دوسرے سے پیوست اور گندھی ہوئی ہیں۔ ترجمانیِ حیات پر مذہب غالب ہے اور مذہب پر افادیت، واقعیت پسندی، عقل اور عام فہمی کی گہری چھاپ ہے۔ انھیں عناصر سے مل کر نذیر احمد کا ذہن اور ان کی فکر تشکیل پاتی ہے۔

تصنیفات وتراجم ومکاتیب:

(الف) تراجم:

نذیر احمد نے الہ آباد کے دوران قیام میں (۱۸۵۸ء-۱۸۵۹ء) جب انگریزی زبان سیکھ لی تو وہ انگریز افسرانِ بالا کی فرمائش پر انگریزی قوانین اور دوسری سائنسی و تاریخی کتب کے تراجم کی طرف رجوع ہوئے جو یہ ہیں:

(۱) انکم ٹیکس ایکٹ مطبوعہ ۱۸۶۱ء

(۲) تعزیراتِ ہند ۱۸۶۱ء

(۳) ضابطۂ فوج داری ۱۸۶۲ء

(۴) قانونِ شہادت ۱۸۷۱ء مہتمم بندوبست لے پوئرِون نے ''قانون شہادت'' کا انگریزی میں جو متن تیار کیا تھا یہ اس کا اردو ترجمہ ہے۔

(۵) مصائب غدر مطبوعہ ۱۸۶۳ء: ''ولیم ایڈورڈس کی انگریزی تصنیف کا اردو ترجمہ جس میں یکم جون ۱۸۵۷ء سے ۲۰ راگست ۱۸۵۷ء تک ایامِ غدر کی آپ بیتی روزنامچے کی صورت میں لکھی گئی ہے''۔ [۳۲]

(۶) سمٰوات (۱۸۷۲ء): علم ہیئت پر فرانسیسی زبان میں الیکزنڈر گوکلےمن کی تصنیف کا ترجمہ جسے نذیر احمد کے افسر بالا، مہتمم بندوبست لے پوئرِون نے انگریزی میں کیا اور اس انگریزی ترجمے سے نذیر احمد نے اردو زبان میں 'سمٰوات'' کے نام سے ترجمہ کیا۔

(۷) تاریخِ دربار تاج پوشی ۱۹۰۳ء: یکم جنوری ۱۹۰۳ء کو وائسرائے ہند نے ایڈورڈ ہفتم کے جشنِ تخت نشینی کے موقع پر ایک دربار منعقد کیا جس کی روئیداد سر اسٹیفن وھیلر نے مرتب کی۔ حکومت کی فرمائش پر نذیر احمد نے اس روئیداد کا اردو میں ترجمہ کیا جس میں ان کے دو شاگرد مرزا فرحت اللہ بیگ اور غلام یزدانی بھی شریک تھے۔ یہ دونوں ترجمہ کر کے لاتے اور نذیر احمد اس کی اصلاح ونظر ثانی کر دیتے۔ ایک جگہ انھوں نے Stallion کا ترجمہ ''سیاہ بڑا جنگی گھوڑا'' کیا۔ نذیر احمد نے کہا ''میاں شبدیز لکھ دو۔ اس سے اندازہ ہوسکتا ہے کہ اس سے ترجمہ کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔'' [۳۳]

(ب) درسیات:

(۱) ''منتخب الحکایات'' لگ بھگ ۱۸۶۳ء-۷۷ [۳۴] متفرق حکایات کا مجموعہ جنھیں حکایاتِ لقمان اور دوسرے قصوں سے انتخاب کر کے بچوں کے لیے لکھا گیا ہے۔

(۲) نصابِ خسرو، لگ بھگ ۱۸۶۹ء: امیر خسرو کی خالق باری میں اضافہ کر کے ۲۸ صفحات کے اس منظوم رسالے میں ۷۵۸ عربی وفارسی الفاظ کے معنی دیے گئے ہیں [۳۵]۔

(۳) رسم الخط، لگ بھگ ۱۸۶۹ء: فن کتابت کے مطابق اردو و فارسی حرفوں کو جوڑنے، لکھنے، بنانے کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔ یہ رسالہ آج بھی فن و اصول کتابت کے لحاظ سے مفید ہے[۳۶]

(۴) صرف صغیر لگ بھگ ۱۸۷۰ء: ۲۴ صفحات پر مشتمل اس رسالے میں فارسی قواعد نثر اور نظم دونوں سے سمجھائے گئے ہیں[۳۷]۔

(۵) چند پند سود مند، لگ بھگ ۱۸۷۱ء: اپنے بیٹے بشیر الدین احمد کے لیے لکھی۔ اس میں متفرق موضوعات مثلاً سونا، کھانا، لباس، بات چیت، ادب، صحبت، عقل، صحت، مرض، غصہ، لالچ، تکبر، مذہب اور پیغمبروں کے حالات پر مختصر لیکن جامع مضامین لکھے گئے ہیں۔ زبان آسان ہے اور بچے انھیں دلچسپی اور شوق سے پڑھ سکتے ہیں۔

(۶) مالابغنیک فی الصرف، لگ بھگ ۱۸۷۱ء: اس کا پہلا ایڈیشن ۱۲۹۴ھ/۱۸۷۷ء میں مطبع مفید عام آگرہ سے شائع ہوا[۳۸]۔

(۷) مبادی الحکمت ۱۸۷۱ء[۳۹]: حکومت وقت نے منطق پر اردو میں رسالہ لکھنے کا اشتہار دیا۔ نذیر احمد نے بھی اس موضوع پر کتاب لکھی جو اور دوسرے گیارہ مسودات میں سب سے بہتر قرار پائی۔ یہ کتاب نصاب میں شامل ہونے کی وجہ سے بار بار چھپی۔ اس میں قدیم و جدید علم منطق کو نئی ترتیب سے، مثالوں کے ساتھ، دلچسپ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اس کے دیباچہ میں نذیر احمد نے اپنے مآخذ پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

(ج) مذہبی تصانیف:

یوں تو مذہب و اخلاق نذیر احمد کے ذہن اور ان کی تحریر و تقریر پر چھائے ہوئے ہیں لیکن ان کی خاص مذہبی تصانیف و تالیفات یہ ہیں:

(۱) ترجمۃ القرآن ۱۸۹۶ء: قرآن کا بامحاورہ و عام زبان میں اردو ترجمہ جو ۱۸۹۳ء میں شروع ہوا اور ۱۸۹۵ء کے آخر میں بار بار کی نظر ثانی اور مشورت کے بعد مکمل ہوا۔

(۲) ادعیۃ القرآن مطبوعہ ۱۳۲۱ھ/۱۹۰۳ء: یہ براہِ راست قرآن مجید سے اخذ کردہ دعاؤں کا مجموعہ ہے۔ دعاؤں سے پہلے چار باب ہیں جن میں دعا کی اہمیت، حکم دعا، وعدۂ قبول اور قبولیت دعا کی شرائط پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ نذیر احمد نے پنج سورۃ پر اضافہ کر کے ہفت سورۃ اور دہ سورۃ دو مجموعے شائع کیے جو بہت مقبول ہوئے[۴۰]۔

(۳) الحقوق و الفرائض مطبوعہ ۱۹۰۶ء: یہ قاموسی نوعیت کا کام تین جلدوں پر مشتمل ہے۔ پہلی جلد میں حقوق اللہ کو، دوسری جلد میں حقوق العباد اور حقوق پیغمبر کو اور تیسرے حصے میں اخلاق و آداب کو موضوع بنایا ہے۔ یہ تینوں جلدیں نہ صرف مذہب اسلام پر روشنی ڈالتی ہیں بلکہ انسانی معاملات اور اخلاق و آداب کے کم و بیش ان تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالتی ہیں جن سے ہم زندگی گزارتے ہوئے دوچار ہوتے ہیں۔ ان سب باتوں کو قرآن

وحدیث کے حوالوں سے منور کیا ہے۔ اس تصنیف کی سب سے اہم صفت اس کی جامعیت ہے۔ اس میں عقائد اور احکام مذہب کے تعلق سے شاید ہی کوئی پہلو ایسا ہو جو چھوڑا گیا ہو۔ اس تصنیف میں ان کے علم کی وسعت سامنے آتی ہے۔ مصنف نے یہ سب باتیں عام فہم زبان اور دلچسپ انداز میں بیان کی ہیں۔ نذیر احمد نے اس کتاب میں ''ایک معتدل شریعت کی بنیاد رکھنے کی کوشش کی ہے جس میں زبان سے زیادہ لچک اور سہولت پائی جاتی ہے''۔[۴۱]

(۴) اجتہاد، مطبوعہ ۱۳۲۵ھ/ ۸-۱۹۰۷ء: یہ کتاب سوال وجواب کے مکالماتی انداز میں لکھی گئی ہے۔ ''س'' یعنی سائل سوال کرتا ہے اور ''م'' یعنی مجیب جواب دیتا ہے۔ اس میں کل ۱۷۲ سوالات ہیں جو فہرست میں درج ۲۱۵ عنوانات کا احاطہ کرتے ہیں۔ اس کتاب سے یہ بات نمایاں ہوتی ہے کہ اسلام دینِ فطرت ہے اور زندگی کو دینِ فطرت کے عین مطابق ڈھالتا ہے۔ یہاں نذیر احمد سائنس کا ذکر بھی کرتے ہیں اور اسلامی معتقدات کو سائنسی اصولوں سے ثابت کرتے ہیں۔

(۵) ''امہات الامہ'' مطبوعہ ۱۹۰۸ء: یہ وہ کتاب ہے جو پادری احمد شاہ شوق کی کتاب امہات المومنین کے جواب میں لکھی گئی ہے۔ یہ دو بار چھپی۔ دوسری بار ۱۹۳۵ء میں اور دونوں مرتبہ علماء وعوام کے دباؤ پر جلادی گئی۔ آنحضرت ﷺ کی تعددِ ازدواج اس کتاب کا موضوع ہے۔ بیان میں شوخی اور دلی کے گلی کوچوں کی عوامی زبان ومحاورہ کا استعمال اس سنجیدہ موضوع پر لکھی ہوئی کتاب کا ایک ایسا عیب ہے کہ اپنے مثبت اندازِ نظر اور معلومات سے پُر ہونے کے باوجود یہ جلادی گئی۔

(۶) مطالب القران: نذیر احمد نے تفسیر کلام مجید کا کام شروع کیا تھا لیکن وفات کے باعث ناتمام رہ گیا۔ ان کی وفات کے بعد اس مسودہ کو بحالتِ موجودہ شائع کردیا گیا۔

(د) نذیر احمد کے ناول:

مولوی نذیر احمد نے سات ناول لکھے جن کے نام وسالِ اشاعت یہ ہیں۔ ان ناولوں کا مطالعہ آئندہ صفحات میں آئے گا۔

(۱) مراۃ العروس ۱۸۶۹ء
(۲) بنات النعش ۱۸۷۲ء
(۳) توبۃ النصوح ۱۸۷۴ء
(۴) فسانۂ مبتلا (محصنات) ۱۸۸۵ء
(۵) ابن الوقت ۱۸۸۸ء
(۶) ایامی ۱۸۹۱ء
(۷) رویائے صادقہ ۱۸۹۴ء

اور دوسری کتابیں:

مکاتیب:

(۱) موعظۂ حسنہ: موعظۂ حسنہ میں ان خطوط کو جمع کر دیا گیا ہے جو نذیر احمد نے اپنے اکلوتے بیٹے بشیر الدین احمد کی ہدایت و تربیت کے لیے لکھے تھے۔ ان خطوط میں کم وبیش وہ سب باتیں آ گئی ہیں جن سے نوجوان دورانِ تعلیم دوچار ہوتے ہیں۔ یہ خطوط تربیت و ہدایت کے لیے آج بھی دلچسپ و مفید ہیں۔ آخری چند خطوط کے علاوہ یہ سارے خطوط ۱۸۷۶ء اور ۱۸۷۹ء کے درمیان لکھے گئے۔

(۲) شاعری (مجموعہ بے نظیر مطبوعہ ۱۹۰۹ء): یہ نذیر احمد کی قومی و متفرق اردو عربی نظموں کا مجموعہ ہے۔ ایشیائی شاعری کو، جس میں فارسی و اردو شاعری شامل ہے، وہ تنزل کا سبب جانتے ہیں۔ خود کہتے ہیں اگر ''میں نے شاعری کا شوق کیا ہوتا تو میں نوکری کر سکتا نہ کوئی کتاب تصنیف یا تالیف کر سکتا اور نہ کلام مجید کا ترجمہ کر سکتا اور نہ لیکچر دے سکتا۔ نہ میرا کوئی تخلص ہے اور نہ مجھ کو اس لایعنی مشغلے کے لیے کبھی فرصت ملی اور صاف بات یہ ہے کہ ہمارے ہاں کی شاعری کا مذاق ایسا بگڑا ہے کہ جہاں قومی تنزل کے اور اسباب ہیں ان میں میرے نزدیک ایک بڑا سبب یہ کم بخت ایشیائی شاعری ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ہمارے وقتوں میں مولوی حالی نے نظمی مذاق کی بہت کچھ اصلاح کی ہے مگر اب بھی میں نوجوان لڑکوں کی طرف سے مطمئن نہیں ہوں'' [۴۲]۔ لیکن اس کے باوجود نذیر احمد نے شاعری کی جس میں جدید تحریک کے زیرِ اثر عشق کو نذیر احمد نے بھی خارج کر دیا اور کہا:

وہی اک عشق کا رونا ہے ہر اک صورت سے
نہ لگائے کسی بندے کو خدا اس کی لت

اور اپنی شاعری کے بارے میں کہا کہ:

سنیں جتنا سناؤ پر نہ پوچھیں اصل مطلب کو
طبیعت کیا دکھائے خاک پتھر اپنی جولانی
تم اپنی نثر لو اور نظم کو چھوڑو نذیر احمد
کہ اس کے واسطے موزوں ہیں حالؔی و نعمانؔی [۴۳]

نذیر احمد کی شاعری قومی و اصلاحی شاعری ہے اور وہ خود اسے کوئی خاص اہمیت نہیں دیتے لیکن اتنا ضرور ہے کہ زبان و بیان کے اعتبار سے یہ سقم سے پاک ہے۔

(۳) لیکچر:

نذیر احمد کی زندگی میں ان کے لیکچروں کا ایک مجموعہ مرتبہ میر کرامت اللہ ۱۸۹۰ء میں فضل الدین تاجر کتب

لاہور نے شائع کیا۔ اس کے بعد نذر حسین تاجر کتب دہلی نے لیکچروں کا مجموعہ دو جلدوں میں شائع کیا۔ پہلی جلد ۱۸۹۲ء میں چھپی جس میں ۱۸۸۸ء سے لے کر جون ۱۸۹۲ء تک کے تیرہ لیکچر شامل تھے۔ اس کے بعد ۱۴ تا ۲۲ لیکچر متفرق طور پر شائع کیے۔ دوسری جلد میں نمبر ۲۳ ۱۸۹۵ء سے نمبر ۳۵ جون ۱۸۹۸ء تک کے لیکچر شامل ہیں۔ پھر باقی لیکچر نمبر ۳۶ تا ۴۴ متفرق طور پر الگ الگ چھپتے رہے۔ اس طرح لیکچروں کا یہ سلسلہ اکتوبر ۱۸۸۸ء سے دسمبر ۱۹۰۵ء تک اٹھارہ برس جاری رہا'' [۴۴]۔ اس کے بعد ان کے کل لیکچر ان کے بیٹے مولوی بشیر الدین احمد نے مرتب کر کے مفید عام پریس آگرہ سے طبع کرائے۔ جلد اول میں ۱۸۸۸ء سے ۱۸۹۵ء تک کے بائیس لیکچر شامل ہیں اور دوسری جلد میں ۱۸۹۶ء سے ۱۹۰۵ء تک کے بائیس لیکچر شامل ہیں۔ یہ دونوں جلدیں ۱۳۳۶ھ/ ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئیں۔ ان لیکچروں سے بھی مولوی نذیر احمد کی ہمہ جہت فکر و نظر کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

مولوی نذیر احمد کی تصانیف اور تراجم کے تنوع کو دیکھیے تو ان کی کئی حیثیتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک بحیثیت انگریزی و عربی مترجم، دوسری خطیب کی حیثیت، تیسری مذہبی مفکر کی حیثیت، چوتھی مکتوب نگار کی حیثیت اور پانچویں ناول نگار کی حیثیت۔ لیکن ان حیثیتوں کے مطالعے سے پہلے ضروری ہے کہ یہ بھی دیکھ لیا جائے کہ نذیر احمد سرسید سے کتنے قریب یا کتنے دور تھے؟

نذیر احمد اور سرسید:

عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ نذیر احمد سرسید اور ان کی تحریک کے خلاف تھے۔ یہ بات صریحاً نادرست ہے۔ نذیر احمد بھی سرسید تحریک کے آدمی تھے لیکن جا بجا اس سے اختلاف بھی کرتے تھے۔ وہ مزاجاً آنکھ بند کر کے تقلید نہیں کر سکتے تھے۔ نذیر احمد نے اپنے ایک لیکچر میں اس بات کو یوں واضح کیا ہے کہ:

''غالباً آپ صاحبوں نے اسی حیثیت سے مجھ کو جانا اور پہچانا ہوگا کہ آنریبل سرسید احمد خان صاحب کے فالوورز (Followers) میں میں بھی ہوں۔ اگر فالوورز سے وہ لوگ مراد ہوں جو اس کانگریس میں شریک ہونے کے لیے ان کے ساتھ آئے بلکہ اگر وہ لوگ بھی مراد ہوں جو سرسید احمد خاں کو بڑا انیلائٹنڈ (Enlightened)، بڑا عالی خیال، بڑا مآل اندیش، بڑا مدبر، بڑا مستقل مزاج، بڑا متحمل اور مسلمانوں کا بہت بڑا اور سچا خیر خواہ باور کرتے ہیں 'فانا اول مم واقدمہم'' (تو میں سب سے اول سب سے آگے ہوں) لیکن اگر فالوورز سے مراد ہوں بلا تحقیقات ان کے تمام خیالات کے تسلیم کرنے والے، اگرچہ وہ خیالات مذہبی ہی کیوں نہ ہوں، تو میں اس بھرے مجمع میں پکار کے کہتا ہوں: ''اِنّی برآءۃ'' (میں بری ہوں) [۴۴]''۔

ایک اور جگہ کہتے ہیں: ''سید احمد خاں کو مسلمانوں کی دنیاوی اصلاح کی دھن میں آگا پیچھا نہیں سوجھتا۔ افراط تو ہر ایک چیز میں مذموم ہے۔ پس میرے نزدیک سید احمد خاں میں عیب ہے تو یہ ہے...... میں نے سید احمد خاں کے ساتھ کسی امر میں مخالفت کی ہو تو سب سے زیادہ مجھی کو اس کا افسوس ہے'' [۴۵]۔

ایک اور لیکچر میں کہتے ہیں کہ: ''مجھ کو تو نیچری کہلانا عار تھا مگر نیچریت کے اب وہ معنی نہیں رہے ......اب نیچریت یہ ہے کہ سید احمد خاں کو علی گڑھ کالج کا بانی کہو۔ نیچری علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ کا اڈیٹر کہو۔ نیچری سر کہو، نیچری، ڈاکٹر کہو نیچری، آدمی کہو نیچری۔ تو ایسی نیچریت کا قبول کرنا اس سے زیادہ موجب عار نہیں ہونا چاہیے جیسے دو اور دو کا چار کہنا۔ میرا نیچریت کو تسلیم کرنا اسی قبیل سے ہے جیسا کہ امام شافعی فرماتے ہیں ......اگر آل محمد کے ساتھ دوستی رکھنا رفض ہے تو دونوں جہاں اسی پر گواہ رہیں کہ میں رافضی ہوں'' [۴۶]۔

ایک اور جگہ نذیر احمد کہتے ہیں:

> ''میں نے اکثر لوگوں کو کہتے سنا ہے کہ سر سید اگر مذہب کی کرید نہ کرتے تو وہ لوگوں میں زیادہ مقبول ہوتے اور علی گڑھ کالج کبھی کا یونی ورسٹی ہو گیا ہوتا۔ مجھ کو اس رائے سے اتفاق نہیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ اگر مذہب کی کرید نہ ہوتی تو سر سید کو کوئی پوچھتا بھی تو نہیں کہ کدھر رہتے ہیں اور یونی ورسٹی ہونا تو درکنار علی گڑھ کالج حفیض لووَر اسکول ہی میں پڑا سڑتا...... سر سید نے مسلمانوں کے اصلی مرض کو دریافت کیا، اس کے اسباب تحقیق کیے اور آخر کار ازالہ سبب کے قاعدے کے مطابق علاج شروع کیا۔'' [۴۷]

کسی بات پر اختلاف رائے کرنا ایک بات ہے۔ اسے مخالفت نہیں کہہ سکتے۔ نذیر احمد سر سید کی طرح انگریزی حکومت کو مسلمانوں کی حکمرانی کا نعم البدل سمجھتے تھے۔ وہ مسلمانوں کی فلاح اسی میں سمجھتے تھے کہ مسلمان کچھ عرصے کے لیے سیاست میں حصہ نہ لیں اور خاموش رہ کر پہلے تعلیم حاصل کر کے اپنی حالت کو درست کریں۔ ایک جگہ کہتے ہیں اور یہ بات بار بار دہرائی ہے کہ ''۱۸۵۷ء کے غدر میں ہندوستانی اپنا اعتبار کھو چکے تھے، اگر کچھ بھی شرم اور غیرت اور عقلِ مصلحت اندیش ہوتی تو اس کے کفارے میں کچھ نہیں تو پچاس برس کا گونگے پیر کا روزہ رکھتے'' [۴۸] اسی لیے وہ بھی سر سید کی طرح دو قومی نظریے کے حامی تھے اور سر سید ہی کی طرح کانگرس سے اختلاف رکھتے تھے۔ نذیر احمد ''سر سید کی طرح آزادی رائے اور عقل کی اہمیت پر زور دیتے تھے۔ تقدیر، توکل، خیر و شر وغیرہ کے متعلق ان کا نظریہ وہی تھا جو سر سید کا تھا۔ ان کا خیال یہ تھا کہ مذہب عین فطرت ہے اور سائنس اور دین کا آپس میں کوئی تعارض نہیں اور ترکِ دنیا کا خیال ایک غیر اسلامی خیال ہے۔ مسئلۂ تقدیر میں بھی وہ سر سید کے ہم نوا تھے اور تعلیم جدید کے معاملات و مسائل میں بھی ان کے ہم آواز تھے۔ ان سب باتوں کے باوجود نذیر احمد سر سید کے خیالات سے اختلاف بھی رکھتے تھے'' [۴۹]۔

نذیر احمد نہ صرف جدید علوم کی اہمیت اور قدیم تعلیم کے فرسودہ نصاب کے تعلق سے سر سید سے متفق

تھے بلکہ وہ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ ''میں تو اس خیال کا آدمی ہوں کہ علوم قدیمہ کو مسلمانوں کی ترقی کا سدِ راہ جانتا ہوں'' [۵۰] جب ان کے بچے بڑے ہوئے تو ان کی تعلیم کے لیے خود ہی کتابیں تصنیف کیں اور ''بنات النعش'' میں بچیوں کو جدید موضوعاتِ سائنس سے باقاعدہ متعارف کرایا۔ علی گڑھ کالج میں ایک بورڈنگ ہاؤس تعمیر کرایا۔ تعمیر میں برابر چندہ دیتے رہے۔ کئی کنویں کھدوائے۔ اپنے لیکچروں اور ناولوں میں بھی قدیم تعلیم کو رد کر کے جدید تعلیم کی تلقین کی۔ دونوں کا مقصدِ اول قوم کی اصلاح تھا۔ نذیر احمد بھی، سرسید کی طرح، تعلیم کے افادی و مادی پہلو پر زور دیتے تھے۔ ساتھ ہی مروجہ انگریزی تعلیم کو شیلو (Shallow) کہتے تھے اور اس بات پر زور دیتے تھے کہ ہر شعبۂ زندگی میں ''کاملِ فن'' پیدا ہوں تاکہ وہ بھی، اہلِ مغرب'' کی طرح، ایجادات و انکشافات کر سکیں۔ نذیر احمد کا زاویۂ نظر یہ تھا کہ علمائے اسلام کے مختلف فرقوں کے درمیان اتنا اختلاف ہے کہ مذہبی تعلیم کا کوئی ایک نصاب وضع کرنا ممکن نہیں ہے، اسی لیے جدید تعلیم میں مذہبی تعلیم کو شامل نہ کیا جائے۔ کہتے ہیں کہ ''میری قطعی رائے یہ ہے کہ تعلیم کے سلسلے سے مذہب کو رکھو خارج اور سوسائٹی کی اصلاح کو بناؤ قائم مقام مگر کیا کریں، رونا تو یہی ہے سوسائٹی ہی کام کی نہیں'' [۵۱] اور مزید کہتے ہیں کہ ''اگر کیا بھی جائے تو قرآن جو ایک ایسی کتاب ہے جسے سب پڑھتے ہیں صرف اس کی مفہوم و معنی کے ساتھ تعلیم دی جائے۔ جو شخص مسلمان بننا چاہتا ہے پہلے فہم قرآن کی استعداد پیدا کرے'' [۵۲]۔

نذیر احمد دین کو دنیا سے الگ نہیں سمجھتے بلکہ سرسید کی طرح دونوں کی ایک وحدت سمجھتے ہیں۔ ''دنیا کے بدون دین متحقق نہیں ہو سکتا'' [۵۳] اسی لیے وہ مذہبی خیالات کی اصلاح کو ضروری جانتے ہیں۔ سرسید نے جو مذہب کی اصلاح و اجتہاد کا بیڑا اٹھایا تھا نذیر احمد اس سے اتفاق کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''مذہبی خیالات کے درست ہوئے بغیر تو سید احمد خاں دوسرا جنم بھی لیں مسلمان دنیاوی ترقی نہیں کر سکتے۔ مجھ کو اس کا کامل اذعان ہے کہ جب تک علوم جدیدہ کے ہر شعبے کے کاملِ فن تیار نہ ہوں گے ہندوستان حضیضِ نکبت سے ایک انچ کی قدر بھی تو اوپر کو نہیں اُبھر سکتا'' [۵۴] جب سرسید ''تہذیب الاخلاق'' کی اشاعت بند کر دیتے ہیں جس کے ذریعے وہ اصلاحِ مذہب کا کام کر رہے تھے تو نذیر احمد نے ان سے اختلاف کیا اور کہا ''بڑا کام جو سید احمد خاں نے شروع کیا تھا یہی تھا کہ وہ مسلمانوں کی دینی غلط فہمیوں پر ان کو متنبہ کرتے تھے لیکن میں دیکھتا ہوں تو اب انھوں نے اس کو سیکنڈری (Secondary) کام بنا لیا ہے...... اگر مسلمانوں کے مذہبی خیالات کی اصلاح نہ ہوئی اور افسوس ہے کہ نہیں ہوئی اور اب اس کی چھیڑ چھاڑ بھی نہیں ہوتی تو جو عمارت سید احمد خاں نے کھڑی کی ہے میرے منھ میں خاک اس کی بنیاد بالکل پادر ہوا ہے۔ سید احمد خاں سے بڑھ کر کوئی اس کو نہیں سمجھ سکتا اور ہم میں سے کوئی سمجھتا ہے تو ان ہی کے سمجھانے سے کہ مسلمانوں کو مذہبی غلط فہمیوں نے تعلیم سے محروم رکھا۔ میں تہہ دل سے اس کا معتقد تھا کہ تہذیب الاخلاق مسلمانوں کی رفارم (Reform) کی دی اون لی (The Only) تدبیر ہے'' [۵۵] دینی تعلیم کی اصلاح پر نذیر احمد زور دیتے ہیں اور بار بار جدید نظام تعلیم سے

مذہبی تعلیم کو خارج کرنے پر اصرار کرتے ہیں۔ ان کا زاویہ نظر یہ ہے کہ مذہبی تعلیم کی جب تک اصلاح نہیں ہوگی مسلمان تعلیم میں ترقی نہیں کرسکتے اور نہ ان کی حالت سدھر سکتی ہے۔ کہتے ہیں کہ ایجوکیشنل کانفرس کا ''اصل مقصد تو یہ ہے کہ مسلمانوں کی دنیاوی تعلیم کی اصلاح ہو مگر دیکھتے ہیں کہ دنیاوی تعلیم کا پہیہ مذہبی تعلیم کی چکنائی کی بدون آسانی اور تیزی کے ساتھ چل نہیں سکتا۔ ناچار مذہبی تعلیم کو بھی اپنے نامۂ اعمال یں بڑھالیا ...... مسلمانوں کی دنیاوی تعلیم سے کئی درجہ بڑھ کر ان کی مذہبی تعلیم محتاج اصلاح ہے'' [۵۶]۔

سرسید بھی ہمارے ادب کو حالی کے الفاظ میں ''ناپاک دفتر'' جانتے تھے۔ نذیر احمد بھی اس کے مخالف تھے۔ کہتے ہیں: ''میں تو اس خیال کا آدمی ہوں کہ علومِ قدیمہ کو مسلمانوں کی ترقی کا سدِ راہ جانتا ہوں اور علوم قدیمہ میں سے بھی خاص کر لٹریچر کا سخت مخالف ہوں۔ مسلمانوں میں As a Nation جتنی خرابیاں ہیں کل کو تو نہیں اکثر اسی لٹریچر نے پیدا کی ہیں۔ یہ لٹریچر جھوٹ اور خوشامد سکھاتا، یہ لٹریچر واقعات و موجودات کی اصل خوبی کو دباتا اور مٹاتا، یہ لٹریچر متوہمات اور مفروضاتِ بے اصل کو فیکٹس (Facts) بناتا، یہ لٹریچر نالائق ولولوں کو شورش دلاتا......'' [۵۷]۔ اسی لیے وہ جذباتی زندگی کے خلاف تھے اور اسی لیے انھوں نے عشق و محبت کو اپنا موضوع نہیں بنایا۔ اصلاح کے جوش میں ان کا مشہور کردار اسی لیے اپنے بیٹے کلیم کی کتابوں کو جلا دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ''کلیم کا کتب خانہ اس کو ذخیرۂ بے بہا معلوم ہوتا ہے مگر معنی و مطلب کے اعتبار سے ہر ایک جلد سوختنی اور دریدنی تھی'' [۵۸]۔

سرسید اور ان کی تحریک سے نذیر احمد کو اختلاف نہیں تھا لیکن افراط کی وجہ سے وہ ان پر گاہ گاہ انگلی اٹھاتے تھے: ''سرسید احمد خاں کو مسلمانوں کی دنیاوی اصلاح کی دھن میں آگا پیچھا کچھ نہیں سوجھتا۔ افراط تو ہر ایک چیز میں مذموم ہے۔ پس میرے نزدیک سید احمد خاں میں عیب ہے تو یہ ہے'' [۵۹]۔

نذیر احمد ساری عمر، فروعی اختلاف کے باوجود، سرسید تحریک سے وابستہ رہے۔ وہ اختلاف رائے کو علماء کے درمیان ایک رحمت جانتے تھے۔ صاف گوئی کی وجہ سے منہ پھٹ کہے جاتے تھے لیکن وہ کھلے دل کے صاف و سچے انسان تھے۔ جب تک سرسید زندہ رہے وہ دل کھول کر چندہ دیتے اور پابندی سے ''مسلم ایجوکیشنل کانفرنس'' میں شرکت کرتے اور لیکچر دیتے رہے۔ ۱۹۰۴ء میں جب محسن الملک نے لکھنؤ کے جلسۂ عام میں دورانِ تقریر اسٹیج پر آ کر اور نذیر احمد کو روک کر ان کی بات کا جواب دیا تو نذیر احمد نے آئندہ کے لیے لیکچر دینا بند کر دیا۔ محسن الملک اور وقار الملک سے وہ حیدر آباد (دکن) کی سیاست کی وجہ سے بھی دور ہو گئے تھے جن کی وجہ سے انھیں حیدر آباد کی ملازمت سے استعفاء دینا پڑا تھا اور جب ۱۹۰۷ء میں وقار الملک کالج کے سکریٹری ہوئے تو علی گڑھ سے ان کا تعلق بالکل ہی ختم ہو گیا۔

نذیر احمد قوم کی بے راہ روی اور غلط مذہبی رویوں کی اصلاح کرنے میں سرسید کے ہم نوا اور ساتھ تھے۔ وہ کلیم ایسے نوجوانوں اور اکبری بیگم ایسی پھوہڑ لڑکیوں کی اصلاح کر کے مفید کاموں میں لگانا چاہتے

تھے۔اس سلسلے میں انھوں نے جو سعی و کوشش کی وہ سرسید کی راہ ہے۔

نذیر احمد کے مذہبی افکار:

سرسید کی طرح نذیر احمد بھی غیر مقلد تھے لیکن مزاجاً وہ قدامت پسند تھے۔ کہتے ہیں کہ ''میں خدا کے فضل سے مسلمان ہوں بلکہ کسی قدر متعصب مسلمان، یہاں تک کہ میں خود انگریزی بوٹ کا پہننا پسند نہیں کرتا۔ ہر چند جانتا ہوں کہ لباس کو مذہب میں کچھ دخل نہیں ...... میرا امزاج خلقۃً کنزروے ٹو (Conservative) واقع ہوا ہے۔ بایں ہمہ میں مسلمانوں کے فائدے کی نظر سے باصرار کہتا ہوں کہ مسلمانوں کو جتنی اجنبیت اور وحشت اور نفرت نصاریٰ سے ہے، مصلحت وقت کے خلاف ہے'' [۶۰] خیالات کے اعتبار سے وہ سرسید کی طرح جدیدیت پسند ہیں۔ وہ مذہب کو انسان کے اخلاق درست کرنے کا ذریعہ سمجھتے ہیں: ''اس سے زیادہ اور کوئی لغو خیال ہو نہیں سکتا کہ بے انضمامِ مذہب لوگوں کے اخلاق درست رکھے جا سکتے ہیں'' [۶۱]۔

نذیر احمد کا خیال ہے کہ قرآنِ مجید وہ واحد کتاب ہے جس پر مسلمانوں کے سارے فرقے اور سارے گروہ متفق علیہ ہیں ورنہ ان کے مختلف گروہوں میں اس قدر اختلافات ہیں کہ ایک دوسرے کی تکفیر میں لگے رہتے ہیں۔ نذیر احمد سمجھتے ہیں کہ ''اسلام کو خارج سے خوف نہیں جو خطرہ ہے داخل سے ہے۔'' اسی لیے وہ قرآن مجید کو بامعنی سمجھ کر پڑھنے پر زور دیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''شارعِ اسلام ہم کو ایک کوڈ حوالہ کر مرے ہیں جو مشتمل ہے معاش اور معاد اور اوامر اور نواہی اور معتقدات اور عبادات اور معاملات اور اخلاق اور آداب اور سیاستِ مدن اور سیاست منزل اور تاریخ اور مواعظ ...... میں مسلمانوں سے پوچھتا ہوں کہ تم میں سے کتنے ہیں جنھوں نے فی عمر ہم ایک بار کتاب اللہ کو شروع سے آخر تک سمجھ کر پڑھا ہے ...... اگر صرف و نحو عربی کے صرف سیدھے سادے کثیر الاستعمال مسائل پڑھائے جائیں تو میرے نزدیک جتنے دنوں میں ایک متوسط الذہن لڑکا قرآن حفظ کرتا ہے، اتنے ہی دنوں میں قران کے سلیس جملوں کو بہ تعلق عبارت سمجھ لینے پر قادر ہو سکتا ہے۔ بھلا کوئی اس کو اپنی جگہ آزما کر تو دیکھے'' [۶۲]۔

نذیر احمد اپنے دور کے مسلمانوں کی تنگ نظری کو ترقی کے راستے کے کانٹے سمجھتے ہیں۔ حضرت امام ابوحنیفہ نے تو فارسی میں قرآن تک کی اجازت دے دی تھی مگر ہمارے معاشرے میں قرآن کا ترجمہ تک گناہ ہے۔ حضرت شاہ ولی اللہ نے قرآن مجید کا فارسی میں ترجمہ کیا تو مسلمانوں نے اس عمل کو غلط قرار دیا۔ نذیر احمد کہتے ہیں کہ ''جو شخص مسلمان بننا چاہتا ہے، پہلے فہم قرآن کی استعداد پیدا کرے'' [۶۳]۔

نذیر احمد اس دور میں فقہ کو غیر ضروری سمجھتے ہیں اور اسے نصاب سے خارج کر دینا چاہتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ ''فقہ انتظام دنیا کی تدبیر تھی۔ اب انتظام دنیا خدا نے دوسروں کے حوالے کیا۔ وہ تمہاری فقہ کی کچھ پروا کرتے نہیں۔ تم کو انتظام دنیا میں دخل نہیں اس پر بھی تم کو فقہ میں کوئی مفاد دکھائی دیتا ہو تو پڑھو'' [۶۴]۔

ساتھ ہی وہ حدیث کے بارے میں کہتے ہیں ''چونکہ انقلابِ زمانہ نے فقہ کو بے کار کردیا...... تو جہاں تک احادیث کو احکام فقہی سے تعلق ہے وہ بھی عام مسلمانانِ ہند کے حق میں بے کار ہیں...... مجھے یہ خیال پیدا ہوا ہے کہ حدیث کا ہیڈنگ یا عنوان یا خلاصۂ مضمون جس کو اصطلاح میں ترجمہ کہتے ہیں بدلنے سے بہت سی احادیث، جو اس وقت احکام فقہی سے متعلق ہیں ہماری حالتِ موجودہ کے مطابق بکارآمد کرلی جاسکتی ہیں مگر کسی میں ہمت ہے کہ تراجم الاحادیث کے بدلنے کا نام لے'' [۶۵]۔ نذیر احمد حضرت عمر فاروقؓ کی مثال دیتے ہیں جنھوں نے متعتہ النکاح اور متعتہ الحج کی مناہی کردی تھی اور کہتے ہیں کہ ''ایک اسلام ہمارا ہے زوالِ سلطنت کی وجہ سے گویا مذہب کو لقوہ مار گیا ہے اور آدھے سے زیادہ اس کے دھڑ میں جان نہیں'' [۶۶] نذیر احمد ''حدیث'' کو تاریخ کہتے ہیں: ''حدیث بھی اگر سچ پوچھو تو تاریخ ہے''۔ یہ وہ انقلاب آفریں خیالات اور اندازِ نظر ہے کہ جب روایتی علمائے دین انھیں پڑھیں گے تو ان سے شدید اختلاف کرنے میں تاخیر نہیں کریں گے۔

نذیر احمد تبدیلی کے عمل کو نظامِ فطرت کا جز و جانتے ہیں۔ مسلمان روایت میں اس درجہ گم ہوگئے ہیں کہ وہ کسی بھی تبدیلی کے لیے آمادہ نہیں ہیں۔ وہ اسلام کو ایک مکان کی طرح سمجھتے ہیں جو پہلے سے تیار شدہ نقشے کے مطابق بن چکا ہے۔ اس کی ہر چیز متعین ہے۔ حالانکہ دینِ اسلام ایک پیڑ کی طرح ہے جس کی تراش خراش کا عمل ہمیشہ جاری رہتا ہے جس میں فکر کی کھاد اور عقل و شعور کے پانی سے ہر زمانے میں نئی توانائی پیدا کی جاسکتی ہے۔ جب سے مسلمانوں نے اس راستے کو بند کیا ہے وہ مسلسل زوال کا شکار ہیں۔ نذیر احمد اس کا سبب بتاتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''مسلمانوں کی خستہ حالی کا سبب ہے زمانے کے ساتھ ساتھ ان کا نہ بدلنا'' [۶۷] ایک اور لیکچر میں کہتے ہیں کہ ''اگر ہم زمانہ کی قوت رفتار سے واقف نہ ہوں تو...... یہ وہ درانتی ہے کہ گیہوں یا سرسوں یا السی جو کچھ اس کے منہ پر چڑھ گیا بے کاٹے نہیں چھوڑتی۔ اب یہ تمھارا کام ہے کہ زمانہ کی رفتار کو پہچانو، اس کی قوت کو سمجھو اور پھر یہ دیکھو کہ تم کن میں ہو'' [۶۸]۔

نذیر احمد اسلام کو دنیاوی ترقی کی راہ میں رکاوٹ نہیں سمجھتے اور دین و دنیا کو دو الگ الگ خانوں میں رکھنے کو مضر سمجھتے ہیں اور اس بات کو اسلام کی حقانیت کی دلیل سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک روح و مادہ الگ الگ نہیں ہیں بلکہ دونوں مل کر زندگی کو تازہ دم اور رواں رکھتے ہیں: ''میرے نزدیک مذہب اسلام کی حقانیت کی سب سے بڑی، سب سے عمدہ، سب سے قوی دلیل یہی ہے کہ وہ کسی دنیاوی ترقی، دنیاوی بہبود، دنیاوی فلاح کا مانع ہونا کیسا، حارج و مزاحم بھی تو نہیں'' [۶۹] اور کہتے ہیں کہ ''کسی ایک مذہب کا نشان دو جس نے کسی زمانے میں، کسی ملک میں بدون دنیا کی مشارکت کے ترقی پائی ہو'' [۷۰] وہ تبدیلی کے عمل کو اسلام کے مزاج کے عین مطابق سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''دنیا کے خاص طرح کے برتاؤ کا نام دین ہے۔ جیسے جیسے دنیا بدلتی جائے گی ویسے ویسے دین کے احکام بدلتے جائیں گے'' [۷۱] اس کے معنی یہ ہیں کہ تبدیلی کا عمل خود اسلام و

قرآن میں موجود ہے اور چونکہ قرآن اللہ کا کلام اور اس کی کتاب ہے اور ہر دور اور ہر زمانے کے لیے آئی ہے اس لیے وقت کے ساتھ اس کے معنی میں نئی روشنی از خود پیدا ہوتی رہتی ہے اور یہ روشنی اہلِ نظر اور مجتہدوں کو اسی وقت نظر آتی ہے جب اسلام میں تبدیلی کے عمل کی ضرورت پڑتی ہے۔ نذیر احمد کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ

> ''سب سے زیادہ تغیر پذیر خود انسان کا حال ہے...... انسان زمانہ کے ساتھ ساتھ تمدن میں بے حد ترقی کر رہا ہے...... ایک ہزار برس پہلے کے لوگوں کے حالات کو زمانِ حال کے لوگوں کے حالات سے مقابلہ کر کے دیکھو تو غذا، لباس، مکانات، مشاغل، عادات، معاملات رسم وراہ، ساز وسامان زندگی کی ہر چیز کو بدلا ہوا پاؤ گے۔ بایں ہمہ فطرتِ انسان ایک ایسی چیز ہے جو نہ بدلی ہے اور نہ بدلے گی اور چونکہ فطرتِ انسانی تبدیل پذیر نہیں، اس لیے دینِ اسلام بھی، جو مبنی بر فطرت ہے، تبدیل پذیر نہیں۔ یہ ہے پیغمبر صاحب کے خاتم النبیین ہونے کا سبب۔ پیغمبر صاحب کا خاتم النبیین ہونا اور قران کا ابدی قانون ہونا دونوں کا مآل واحد ہے۔ اس روداد سے ظاہر ہے کہ قران مجموعہ ہے اصولِ احکام کا۔ اب اگر معاملہ کی کوئی جزئی صورت پیش آئے تو ہم پہلے رجوع کریں گے قرآن کی طرف۔ قران میں وہی جزئی صورت مذکور ہوگی تو قرآن کی ہدایہ پر عمل کرنا ہوگا۔ قران کے بعد ہم رجوع کریں گے ''حدیث'' کی طرف۔ قران وحدیث دونوں اس جزئی خاص سے ساکت ہوں گے تو ہم پہلے قرآن میں، پھر حدیث میں اس کا مقیس علیہ تلاش کریں گے۔ اسی کا نام ہے اجتہاد لیکن مقیس علیہ کے ٹھہرانے کو چاہیے وسعتِ معلومات، جستجو، عقل کی رسائی، غور وفکر......'' [۷۲]۔

نذیر احمد نقل وعقل دونوں کو بیک وقت مذہب کے لیے ضروری سمجھتے اور دونوں کو لازم وملزوم جانتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ ''جس طرح یہ کہنا غلط ہے کہ مذہب نقل یعنی خدا اور رسول کا فرمودہ ہے اور نقل کو عقل سے کچھ سروکار نہیں، اسی طرح سے یہ کہنا بھی غلط ہے کہ ہم کو نقل کی حاجت نہیں اور بزورِ عقل ہم سب کچھ دریافت کر سکتے ہیں'' [۷۳] وہ توہمات کو مسترد کرتے ہیں اور تصوف کی طرف بھی نہیں جھکتے۔

> ''جہاد'' کے سلسلے میں ان کا زاویہ نظریہ ہے کہ ان کے اپنے دور میں جہاد کے معنی یہ ہیں کہ مسلمانوں کو تعلیم دی جائے۔ ''جہاد کا اطلاق صرف لڑائی بھڑائی اور مار کٹائی پر نہیں بلکہ ہر عمل خیر جس میں جہد ومشقت ہو، داخلِ جہاد ہے...... ہمارے زمانے کا جہاد یہی ہے کہ جس طرح بن پڑے مسلمانوں کو تعلیم دی جائے۔ میں جانتا ہوں کہ آج کل کے مولوی اس تفسیر کو سن کر کان کھڑے کریں گے'' [۷۴،۷۵]

نذیر احمد معقولات کو بھی بے وقت کی راگنی کہتے ہیں۔ اب جب کہ ہر طرف تجربہ اور مشاہدہ کا غلغلہ ہے، یہ علم

ذہنوں کو بند کر دیتا ہے، اسی لیے دینی مدرسوں کے ملا کٹھ حجتی کا شکار ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ "ہمارے ہاں کا معقول ایسی نا معقول چیز ہے کہ اس کے پڑھنے سے انسان مخبوط العقل ہو جاتا ہے...... اس میں توغل کرنا انسان کو متشکی، جھگڑالو اور کٹھ حجتی بناتا اور تحقیق حق سے باز رکھتا ہے" [۷۶]۔

مذہبی افکار کے تعلق سے ان کی تصنیف "الاجتہاد" اس موضوع پر ایک اہم اور قابلِ ذکر کتاب ہے۔ "الحقوق والفرائض" میں نذیر احمد نے زیادہ تر روایتی اسلام کے نقطۂ نظر کو جامعیت کے ساتھ بیان کیا ہے لیکن لیکچروں میں وہ ایک جرأت مند مفکر نظر آتے ہیں۔ اسی لیے ان کے لیکچر، اسلام کی تشکیلِ نو کے تعلق سے، خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ یہاں سرسید کی روح بول رہی ہے لیکن اعتدال کے ساتھ۔

نذیر احمد اس دور کے اردو ادیبوں میں پہلے شخص ہیں جنھیں مبصر حیات کہا جا سکتا ہے۔ ان کے ہاں آدمی اور انسان خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک جگہ اپنے لیکچر میں کہتے ہیں کہ "جتنے مذاہب دنیا میں ہیں، وقت اور مقام کے لحاظ سے سب کے سب آدمی کی اصلاح اور اس کے فائدے کے لیے چلے ہیں اور ہر ایک میں کچھ نہ کچھ فائدے اور صداقت اور نیکی کا انش موجود ہے" [۷۷] اسی زاویۂ نظر کو نذیر احمد نے اپنے مشہور ناول "مراۃ العروس" میں بیان کیا ہے۔ یہی زاویۂ نظر ان کی فکر کی بنیاد اور ان کے اصلاحی ناولوں کا مرکزی نقطہ ہے۔ مراۃ العروس میں نذیر احمد لکھتے ہیں کہ "جو آدمی دنیا کے حالات پر کبھی غور نہیں کرتا اس سے زیادہ کوئی بے وقوف نہیں ہے اور غور کرنے کے واسطے دنیا میں ہزاروں طرح کی باتیں ہیں لیکن سب سے عمدہ اور ضروری آدمی کا حال ہے" [۷۸] یہی خیالات طرح طرح سے روایت اور جدیدیت کے ساتھ مل کر، ان کے فکشن کو پس منظر فراہم کرتے ہیں۔ ان کی تمام مذہبی تصانیف دلکش طرزِ بیان کی حامل اور اہم ہیں لیکن ادب کی تاریخ میں ان کی اصل اہمیت ان سات "ناولوں" سے قائم ہے جن کا مطالعہ آگے آئے گا لیکن اس مطالعے سے پہلے ہم ان کے "تراجم" کو دیکھتے چلیں۔

نذیر احمد بحیثیت مترجم:

نذیر احمد نے دو زبانوں سے اردو میں ترجمے کیے۔ ایک انگریزی سے اور دوسرے عربی سے۔ انگریزی سے انھوں نے مجموعۂ قوانین کے علاوہ سائنسی و تاریخی کتب کے ترجمے بھی کیے جن کی فہرست ہم اوپر دے آئے ہیں اور عربی سے انھوں نے قرانِ مجید کا ترجمہ کیا۔

قانون کی کتابوں کے ترجموں نے اردو زبان کو ایک نیا پیرایۂ بیان دیا اور اردو زبان کو وہ صلاحیت عطا کی جس سے وہ اب تک دور تھی۔ دورانِ ترجمہ انھوں نے ایسی نئی اصطلاحات وضع کیں جو نہ صرف آج بھی رائج ہیں بلکہ اردو زبان استعمال کرنے والوں کی راہ نمائی بھی کر رہی ہیں۔ نذیر احمد کی وضع کردہ یہ اصطلاحات آج ہماری زبان کا حصہ بن گئی ہیں مثلاً:

Act of Insubordination	عدول حکمی
Combustible Matter	آتش گیر مادہ
Counterficting Coin	تلبیس سکہ
Criminal Breach of Trust	خیانتِ مجرمانہ
Defamation	ازالۂ حیثیتِ عرفی
Moveable Property	مال یا جائیدادِ منقولہ
Affray	ہنگامہ
Riot	بلوہ
Solitary Confinement	قیدِ تنہائی
Unlawful Confinement	مجمع خلافِ قانون
Wrongful Gain	استحصالِ بے جا
Wrongful Confinement	مزاحمتِ بے جا

اسی طرح مدعی، مدعا علیہ اور استغاثہ وغیرہ کی اصطلاحات ہیں۔

قانون کی زبان اختصار و جامعیت کی زبان ہوتی ہے اور نذیر احمد نے ایسی ہی زبان و اصطلاحات استعمال کر کے اردو زبان کو اظہار کا ایک نیا معیار دیا ہے۔

عربی سے اردو ترجمے کے حوالے سے نذیر احمد کا سب سے بڑا کارنامہ ''ترجمۃ القرآن'' ہے۔ یہ اپنی قسم کا پہلا ترجمہ ہے جس میں اردو ترکیبِ نحوی کا اس طرح خیال رکھا گیا ہے کہ اردو قرآن مجید پڑھنے والے اس سے پوری طرح استفادہ کر سکیں۔ اس کی زبان سلیس، بامحاورہ اور عام فہم ہے۔ عبارت میں تسلسل قائم رکھنے کے لیے جو اضافے قوسین میں کیے ہیں ان سے قران فہمی آسان ہو جاتی ہے اور اظہارِ مطلب پُر اثر ہو جاتا ہے۔ ہر جگہ شستگی و صفائی اظہار کا پورا خیال رکھا گیا ہے مثلاً پارہ ۲۸، سورۂ تحریم کی اس عبارت کو پڑھیے:

''ومریم ابنت عمران التی احصنت فرجھا''

کے آخری لفظ کا اردو ترجمہ ہماری زبان و معاشرت میں نامناسب سا سمجھا جاتا ہے۔ نذیر احمد نے ''احصنت فرجھا'' کا ترجمہ ''اپنی فرج کو محفوظ رکھا'' نہیں کیا بلکہ ''اپنی عصمت کو محفوظ رکھا'' کیا ہے [۷۹]۔ اسی طرح انا ارسلناک کا ترجمہ ''ہم نے بھیجا تجھ کو'' کیا جاتا تھا۔ نذیر احمد نے ''ہم نے تم کو (پیغمبر بنا کر) بھیجا'' کیا ہے [۸۰] اس سے اردو زبان کے مزاج پر ان کی گہری نظر کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اس ترجمے کے بعد سلیس و بامحاورہ زبان میں قرآن مجید کے ترجموں کا ایک ایسا سلسلہ شروع ہوا جو آج تک جاری ہے۔ اس ترجمے نے اردو ترجمے کا ایک نیا معیار قائم کیا۔ نذیر احمد نے اظہارِ مطلب اور فہم معانی کا ہر جگہ پورا پورا خیال رکھا ہے اور

جہاں قوسین میں عبارت بڑھانے سے بھی مطلب واضح نہیں ہوتا، وہاں انھوں نے ''فائدہ'' کے عنوان سے حواشی بھی درج کیے ہیں۔

نذیر احمد سے پہلے جو ترجمے اردو زبان میں قران مجید کے ہوئے تھے، ان میں شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین کے ترجمے اولیت کے اعتبار سے نمایاں حیثیت رکھتے ہیں مگر ان ترجموں کو پڑھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہاں نہ صرف عربی عبارت کا لفظی ترجمہ کیا گیا ہے بلکہ عربی جملے کی ترکیب نحوی کو بھی قائم رکھا گیا ہے جس سے ترجمہ پڑھنے والے کے لیے معنی فہمی مشکل ہوگئی۔ نذیر احمد نے اردو جملوں کا قدرتی آہنگ برقرار رکھا ہے اس لیے ان کا یہ ترجمہ روانی کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے۔ روزمرہ محاورہ کے استعمال سے اس میں ادبی شان بھی پیدا ہوگئی ہے۔ انھوں نے عربی محاورات کا اردو محاوروں سے ترجمہ کیا ہے۔ کہیں کہیں استعمالِ محاورات کے شوق میں ان کے قدم ضرور ڈگمگائے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی قران مجید کا یہ ترجمہ اردو زبان کا ایک شاہ کار ہے۔ یہ ترجمہ ایسا ہے کہ اسے بغیر متن کے بھی اعتماد کے ساتھ پڑھا جاسکتا ہے اور کہیں بھی معنی سمجھنے میں چوک نہیں ہوتی اور عبارت اردو کی عبارت بن جاتی ہے۔ جیسا کہ انجیل کے انگریزی ترجمے کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اگر انجیل انگریزی زبان میں نازل ہوتی تو اس کی یہی زبان ہوتی۔ نذیر احمد کے ترجمۂ قرآن مجید کے بارے میں بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ اگر قرآنِ مجید بزبان اُردو نازل ہوتا تو شاید اس کی ایسی ہی زبان ہوتی مثال کے طور پر سورۂ فاتحہ کا یہ ترجمہ ملاحظہ کیجیے:

> ''(شروع) اللہ کے نام سے (جو) نہایت رحم والا مہربان (ہے)۔ ہر طرح کی تعریف خدا ہی کو (سزاوار) ہے (جو) تمام جہاں کا پروردگار (ہے) نہایت رحم والا مہربان، روزِ جزا کا حاکم (اے خدا) ہم تیری ہی عبادت کرتے ہیں اور تجھ ہی سے مدد مانگتے ہیں ہم کو (دین کا) سیدھا رستہ دکھا ان لوگوں کا رستہ جن پر تو نے (اپنا) فضل کیا، نہ اُن کا جن پر (تیرا) غضب نازل ہوا اور نہ گمراہوں کا'' [۸۱]

عربی زبان کے نحو کو اردو نحو کے مطابق کرنے کے لیے نذیر احمد نے قوسین میں ایسے اردو الفاظ کا اضافہ کیا ہے جس سے عبارت مسلسل ہوجاتی ہے۔ مولوی نذیر احمد اردو کے اہم طرازاور صاحب طرز ہونے کے سبب اپنے بے پناہ علم سے ایسا فائدہ اُٹھا گئے کہ یہ ترجمہ اردو زبان وادب میں ایک اضافہ ہے۔

نذیر احمد بحیثیت خطیب:

نذیر احمد نے کل ۴۴ لیکچر دیے۔ پہلا لیکچر ۱۸۸۸ء میں دہلی کے ٹاؤن ہال میں دیا جس میں انھوں نے انڈین نیشنل کانگریس کی مخالفت میں مدلل تقریر کی۔ ان کا آخری لیکچر ۱۹۰۵ء میں انجمن حمایت اسلام لاہور میں ہوا۔ ۱۹۰۴ء کی ایجوکیشنل کانفرنس منعقدہ لکھنؤ کے جلسے میں ان کی حق گوئی و بے باکی سے

علمائے وقت اور خود محسن الملک اتنے مشتعل ہوئے کہ ان کی بات کا جواب دینے کے لیے اسٹیج پر پہنچے اور ان کی تقریر روک کر اپنا جواب پیش کیا۔ نذیر احمد کو یہ بات اتنی بری لگی کہ وہ پبلک لیکچروں سے کنارہ کش ہو گئے اور ۱۹۰۵ء میں بہت منت سماجت کے بعد انجمن حمایتِ اسلام کے جلسے میں لاہور گئے اور خطاب کیا۔ یہ ان کا آخری پبلک لیکچر تھا۔ یہ لیکچر اس لیے بھی قابلِ مطالعہ ہے کہ اس سے انیسویں صدی کے نئے رجحانات و میلانات کی ایک واضح تصویر سامنے آتی ہے۔ مسلمانوں کے اندر کس طرح تبدیلی کا عمل ہو رہا تھا۔ ہندوستان کی پرانی اور نئی دنیا میں کیا فرق تھا۔ انگریزی حکومت مسلمانوں کے لیے کیوں اور کیسے مفید سمجھی جاتی تھی۔ انگریزی زبان کی تعلیم پر کیوں زور دیا جاتا تھا۔ فارسی و عربی کس طرح نظام تعلیم سے کس طرح خارج ہو رہی تھیں۔ وہ کون کون سے مسائل تھے جن سے مسلم معاشرہ بالخصوص اور ہندو معاشرہ بالعموم دوچار تھا۔ عام انگریزی تعلیم کس حد تک مفید تھی اور اس سے طلبہ کی تخلیقی صلاحیتیں کیوں نہیں اُبھر رہی تھیں۔ اس سلسلے میں نذیر احمد کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ ”تعلیم مروجہ تمام برٹش انڈیا میں قریب قریب ایک ہی طرز کی ہے۔ اس طرز پر جتنے لوگوں نے آج تک تعلیم پائی ہے...... ہم پوچھتے ہیں کہ ملک کی حالت پر خود تعلیم یافتہ لوگوں کے مائنڈز (Minds) پر اس تعلیم کا اثر مفید مرتب ہوا۔ ایک کا جواب ہے نل (Nil)، دوسرے کا نن (None)...... کوئی صاحب مہربانی فرما کر بتائیں کہ شروع سے لے کر آج تک کسی پاس شدہ اسٹوڈنٹ نے کسی قسم کی کوئی کل نکالی؟ کسی چیز کی کوئی کان دریافت کی؟ فلاحت کے پرانے دقیانوسی دستوروں میں سے کسی دستور کو بدلا؟ حیوانات میں کسی حیوان کی نسل کو درست کیا؟...... لوگوں سے سینیٹری رُولز (Sanitory Rules) کی تعمیل کرائی۔ تجربہ و استقراء کر کے موالیدِ ثلثہ میں سے کسی ایک چیز کا کوئی نیا خاصہ تحقیق کیا؟ کوئی سی دو چیزوں میں علاقۂ علت و معلولیت ثابت کر دکھایا...... یہ پڑھے لکھے تعلیم یافتہ اونچی دکان پھیکا پکوان سرکاری نوکری کے علاوہ اور ہیں بھی کس مصرف کے......“ [۸۲]

نذیر احمد تعلیم کے تعلق سے تخلیقی قوتوں کو ابھارنے اور سنوارنے پر زور دیتے تھے جس کی کمی آج کی مروجہ تعلیم میں بھی اسی قدر دکھائی دیتی ہے جتنی نذیر احمد کو خود اپنے زمانے میں دکھائی دے رہی تھی۔ ان لیکچروں میں نذیر احمد کی بصیرت کا جابجا اس طرح اظہار ہوتا ہے کہ ہندوستانی مسلمانوں میں نئی روشنی اور جدید فکر روشن ہو جاتی ہے۔ ان کے اپنے زمانے میں ان کے یہ لیکچر ان کی دوسری تصانیف کی طرح ہی مقبول تھے اور لوگ انھیں سننے کے لیے دور دور سے آتے تھے۔ پھر ان کی زبان و بیان ایسے دلچسپ تھے کہ سننے والے ان کی گرفت میں رہتے تھے جس میں گاہ گاہ شوخی و ظرافت کے چھینٹوں سے وہ ایک ایسا لطف پیدا کر دیتے تھے جو اس دور کے کسی اور خطیب میں نظر نہیں آتا۔

نذیر احمد کے لیکچر پڑھیے تو ان کا اندازِ بیان دلچسپ نظر آئے گا۔ مذہب ان کے لیکچروں کی بنیاد میں شامل ہے جسے وہ عہد حاضر کے تقاضوں کے مطابق اس کے اصلی روپ میں پیش کرتے ہیں۔ وہ سرسید کی

طرح ''نیچری'' نہیں ہیں اور اسلام کی توضیح بھی سرسید کی طرح سے نہیں کرتے۔ ان کے ہاں ایک ٹھہراؤ ہے، ایک اعتدال ہے۔ مذہب انیسویں صدی میں بنیادی پتھر کا درجہ رکھتا تھا اور اجتہاد کے بغیر اس کا دورِ حاضر میں داخل ہونا ممکن نہیں تھا۔ قدیم و جدید کی یہی آویزش ہمیں عام طور پر اس دور کی تحریروں میں ملتی ہے۔ نذیر احمد لیکچر دیتے ہوئے اس بات کا خیال رکھتے ہیں کہ لوگ ان کی بات دلچسپی سے سنیں۔ ظرافت و شوخی ان کے مزاج میں شامل ہے، جس سے وہ کام لیتے ہیں اور ساتھ ہی اپنی بات عام بول چال کی زبان و محاورہ میں کھول کر بیان کرتے ہیں تاکہ ہر شخص اسے سمجھ سکے۔ اس دور میں ان کا سا عربی داں مشکل سے ملے گا لیکن بول چال کی زبان استعمال کرنے کی وجہ سے وہ ''فوق البھڑک'' جیسی ترکیب بھی بلا تکلف استعمال کر جاتے ہیں مثلاً ایک جگہ کہتے ہیں:

''یہ ہے لم سرسید کی فوق البھڑک زندگی کی اگر اس کو فوق البھڑک کہنا درست ہو'' [۸۳]

اسی طرح ''بے لاگ و لپیٹ'' لکھ دیتے ہیں جیسے:

''اسلام خدا کی خالص اور بے لاگ و لپیٹ توحید کی وجہ سے یوں بھی بت پرستوں کی نظر میں کھٹکتا تھا'' [۸۴]

موضوع سے انحراف ان کے لیکچروں میں عام ہے۔ وہ بات کہتے کہتے کسی اور بات کو بیان کرتے ہوئے دور نکل جاتے ہیں اور پھر یہ کہہ کر ''میں ذرا مطلب سے دور ہو گیا'' اپنے موضوع کی طرف واپس آتے ہیں۔ ان کے لیکچروں سے ان کے علم، ان کے حافظے، عربی و فارسی زبانوں پر ان کی قدرت، قران و حدیث پر ان کی نظر کے علاوہ اصلاح معاشرہ، درستی اخلاق، جدید تقاضوں کے مطابق اسلام کی تشکیلِ نو کا مسلسل احساس ہوتا ہے۔ لیکچروں میں وہ اکثر انگریزی الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ انگریزی الفاظ اور فقروں کا استعمال زیادہ تر ان کے لیکچروں ہی میں ہوتا ہے ورنہ ان کے ناولوں اور تصانیف میں یہ آٹے میں نمک کے برابر ملتے ہیں۔ یہ بے اعتدالی لیکچروں میں عام ہے مثلاً ۱۸۹۳ء کے لیکچر میں جس کا موضوع ''فطرۃ اللہ'' ہے، کہتے ہیں:

''ایسا پریکٹی کیبل (Practicable)، ایسا سمپل (Simple)، ایسا ریزن ایبل (Reasonable) مذہب جیسا کہ حقیقت میں اسلام ہے، کوئی شخص جس کو خدا نے کامن سینس (Common Sense) دیا ہے اس کو ریجیکٹ (Reject) نہیں کر سکتا۔'' [۸۵]

اپنے لیکچروں میں وہ انگریزی الفاظ شعوری طور پر لاتے ہیں اور وہ یہ سمجھ کر لاتے ہیں کہ آنے والے زمانے میں اردو زبان یہی رنگ اختیار کرے گی۔ دسمبر ۱۸۹۱ء کے لیکچر میں انھوں نے پیشین گوئی کی کہ:

''انگریزی الفاظ سن کر جس کے جی میں آئے کان کھڑے کرے۔ میری آج اور اس جگہ کی پیشین گوئی کو لکھ رکھنا کہ ایک دن آنے والا ہے کہ جس طرح پارسی ناآمیختہ بتازی بلکہ ریختہ ناآمیختہ بتازی کا لکھنا نہایت دشوار ہے، اسی طرح بلکہ اس سے کہیں زیادہ پیور (Pure) اردو کا بے انگلش ایلیمنٹ (Element) کے بولنا متعذر

ہو جائے گا۔"[۸۶]

حق گوئی و جرأت اظہار نذیر احمد کا مزاج ہے جس کا اظہار ان کے لیکچروں سے بھی ہوتا ہے۔ اس دور میں جب حکومتِ وقت کے خلاف کچھ کہنا حکام کی ناراضی کا باعث ہوتا تھا، نذیر احمد کے لیکچر ایسی مثالوں سے بھرے ہوئے ہیں جن میں مخالفانہ طنزیہ انداز سلیقے سے استعمال کیا گیا ہے مثلاً ایجوکیشنل کانفرنس دہلی ۱۸۹۲ء کے لیکچر میں کہتے ہیں:

> "جھینگر کی دو بڑی بڑی مونچھیں ہوتی ہیں۔ ان کو انگریزی میں Feelers کہتے ہیں۔ یہ Feelers جھینگر کو وہ کام دیتی ہیں جو ہم میں اندھوں کے ہاتھ۔ ایسے ہی دو فیلر (Feelers) خدا نے اہلِ یورپ کو بھی دیے ہیں۔ بھلا اس پہیلی کو بوجھو تو ان کے دو Feelers کیا ہیں۔ طبیعت پر زور دو۔ ہارے تو میں بتاؤں۔ اہل یورپ کے Feelers ہیں Missionaries اور Merchants۔ یہی دو گروہ پہلے دوستانہ یا دانستانی بستم می رسد غیر ملکوں میں جاتے اور وہاں کے حالات کی ٹٹول کرتے اور آخر کار یورپ کے جھینگر کو چاٹنے کے لیے لا بٹھاتے۔ بس اتنی ہی بات سے سمجھ لو کہ Missionaries گاسپل کی منادی سنانے سامنے آتے ہیں یا Conquering کی اور سوداگر مال بیچنے جاتے ہیں یا ملک خریدنے۔"

ایک اور جگہ کہتے ہیں:

> "ایک آدمی ہے نہ زندہ نہ مردہ بلکہ سسکتا ہوا نیم جان ضعیف و ناتواں۔ اس بے چارے کو اس کثرت سے جونکیں لپٹی ہوئی اس کا خون پی رہی ہیں کہ کوئی مسام جونک سے خالی نہیں۔ اس تمثیل سے میری کیا مراد ہے۔ وہ نیم جاں آدمی ہندوستان ہے۔ خون ملکی دولت اور جونکیں اہلِ یورپ۔"[۸۷]

نذیر احمد کے خطبات جرأتِ اظہار اور دلچسپ طرز ادا سے سننے والوں کو متاثر کرتے ہیں۔ وہ اپنی تقریروں سے قوم کو خوابِ غفلت سے جگانے اور تعلیم کی طرف لگانے کا کام لیتے ہیں۔

خطابت و تقریر کا ملکہ نذیر احمد میں فطری تھا۔ ان کے ناولوں میں بھی یہ خطابت رنگ دکھاتی ہے۔ قرآن مجید کے اردو ترجمے میں بھی خطابت کا یہ آہنگ موجود ہے۔ ان کے ناولوں کے "وہ حصے بھی، جن کو وعظ کہا جاتا ہے، اس خیال کی تائید کرتے ہیں کہ مقرر و خطیب کی حیثیت، مصنف کی حیثیت پر چھائی رہتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تقریر کا ملکہ ان کی شخصیت کا سب سے نمایاں رُخ ہے اور ان کی تمام تصنیفات دراصل اسی ملکہ کا سرجوش ہیں"[۸۸] نذیر احمد کے یہ لیکچر اپنی فکر و نظر کے اعتبار سے بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان لیکچروں کے مطالعے کے بغیر نذیر احمد کی بنیادی فکر، ان کی شخصیت و سیرت اور انیسویں صدی کے مسائل اور ذہن کو

پوری طرح نہیں سمجھا جا سکتا۔ ناولوں میں وعظ اور مکالموں میں نذیر احمد دوسرے کرداروں کی ہستیوں میں گم ہو جاتے ہیں لیکن لیکچروں میں وہ نمایاں طور پر موجود اور سامنے کھڑے نظر آتے ہیں۔

نذیر احمد کے سات ناول: تجزیاتی مطالعہ

(۱) مراۃ العروس (۱۸۶۹ء)

نذیر احمد نے جب اپنا پہلا ناول لکھا تو اصلاحی موضوعات پر فکشن لکھنے کا آغاز و رواج ہو چکا تھا۔ غدر سے کچھ پہلے اور خصوصاً غدر کے بعد قوم کی اصلاح، درستیِ اخلاق، جدید انگریزی تعلیم اور تعلیم نسواں کی اہمیت کے تصورات، انگریزی حکومت کی ساری عمل داری کی فضا میں موجود تھی۔ ان کے سامنے وہ چھوٹی بڑی تصانیف بھی تھیں جو اس عرصے میں ان موضوعات پر لکھی گئی تھیں اور جن کی سرپرستی انگریز عمال، اپنی حکومت کی حکمت عملی کے باعث، اس لیے کر رہے تھے کہ اس سے انگریزی زبان اور انگریزی کلچر پھیلے گا اور معاشرے میں تبدیلی کا عمل تیز ہو سکے گا۔ انگریزی حکومت کے قائم کیے ہوئے نئے مدرسوں کے طلبہ کے لیے نئی درسی کتب کی ضرورت تھی۔ مافوق الفطرت عناصر سے مملو داستانوں کا رواج کم ہو رہا تھا اور نئی افسانوی تصانیف میں واقعیت پر زور دیا جا رہا تھا۔ ۱۸۵۱ء میں مطبع مصدر النوادر آگرہ نے ''دھرم سنگھ کا قصہ'' جو نئے مزاج کا حامل تھا، شائع کیا۔ ۱۸۵۲ء میں ایچ ایس ریڈ کی فرمائش پر اسی مطبع نے ''سورج پور کی کہانی'' شائع کی، جو سرکاری سرپرستی کی وجہ سے بار بار شائع ہوئی [۸۹]۔ ۱۸۶۴ء میں محمد اسمٰعیل نے لڑکیوں کے مدارس کے لیے ایک کتاب ''نیرنگِ نظر'' تصنیف کی اور اسی سال ایم کیمپسن، ڈائریکٹر تعلیمات نے ''داستانِ جمیلہ خاتون'' (۱۸۶۴ء) لکھی جس کا ذکر گارسیں دتاسی نے ۱۸۶۵ء کے خطبے میں تفصیل سے کیا ہے [۹۰]۔ مصنف نے ''دیباچہ'' میں بتایا ہے کہ ''انگریزی مدارس کی کتابوں کے طرز پر یہ کتاب لکھی گئی ہے...... اس کتاب کا مقصد طلبا کی اخلاقی اور مذہبی زندگی کو اُبھارنا ہے۔'' [۹۱] اسی زمانے میں تمثیلی انداز کی کچھ کہانیاں اور بھی لکھی گئیں جن میں ''دہلی کالج'' کی ٹرانسلیشن سوسائٹی کے وہ ترجمے بھی شامل ہیں جن میں بنین کی ''پِل گرمس پروگریس'' (Pilgrimis Progress) کے علاوہ ریسے لاس اور قزلباش کے نام بھی شامل ہیں، جن کا ذکر گارسیں دتاسی نے اپنے پہلے خطبے ۱۸۵۰ء میں کیا ہے۔ دسویں خطبے (۱۸۶۱ء) میں ایک اور تمثیل ''رسیدنِ شہ'' کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ ایک انگریزی اخلاقی کہانی کا ترجمہ ہے جسے شیو نرائن نے کیا ہے۔ پندرھویں خطبے (۱۸۶۵ء) میں ایک اور تمثیل ''جواہر الاصل'' مصنفہ عزیز الدین خاں، مدیر امین الاخبار الہ آباد کا ذکر کیا ہے جو پِل گرمس پروگریس کے طرز پر لکھی گئی ہے [۹۲]۔ مولوی کریم الدین کی تمثیل: ''خطِ تقدیر'' [۹۳] بھی بنین کے تمثیلی انداز میں لکھی گئی ہے اور ۱۸۶۲ء میں لاہور سے پہلی بار شائع ہوئی اور پنجاب کے جدید مدرسوں کے نصاب میں شامل رہی [۹۴]۔ یہ تمثیل مسجع و مقفیٰ عبارت میں لکھی گئی ہے جسے ڈاکٹر محمود الٰہی نے اردو کا پہلا

ناول قرار دیا ہے اور افتخار احمد صدیقی نے اس کا مطالعہ کر کے لکھا ہے کہ یہ دعویٰ تو ''سب رس'' سے ''خطِ تقدیر'' تک جتنے تمثیلی قصے لکھے گئے ہیں ان سب کو یکے بعد دیگرے اردو کا پہلا ناول ثابت کیا جا سکتا ہے [۹۵]۔ ۱۸۶۴ء میں شیخ محمد کریم اللہ عرف شیخ غوث محمد قریشی نے ''فسانۂ غوث'' کے نام سے ایک قصہ لکھا جس کے کردار تو تمثیلی ہیں لیکن اس میں مافوق الفطرت باتیں نہیں لکھی گئیں۔ یہی وہ جدید رجحان تھا جس کے زیرِ اثر فوق البشر باتوں سے گریز کر کے زندگی کی واقعیت و اصلیت پر زور دیا جا رہا تھا اور زندگی کی موجود صورتِ حال اور موجود مسائلِ حیات کو موضوعِ قصہ بنایا جا رہا تھا اور قصہ لکھتے ہوئے قافیہ بندی سے پاک عام زبان استعمال کرنے کو پسند کیا جا رہا تھا۔ ۱۲۸۰ھ/۶۴-۱۸۶۳ء میں مولوی وزیر علی گورکھپوری نے واقعاتی و اصلاحی کہانیوں کا ایک مجموعہ ''مراۃ النساء'' کے نام سے تالیف کیا جو چھ طویل کہانیوں، ۳۴ حکایات، مختصر کہانیوں اور مذہبی خطبات پر مشتمل ہے۔ مولوی وزیر علی گورکھپور کے سی ایم ایس ہائی اسکول میں عربی و فارسی کے صدر معلم تھے اور اصلاحِ قوم اور تعلیم نسواں کی ترقی کے پھیلتے ہوئے رجحان سے شدید متاثر تھے۔ ''مراۃ النساء'' میں وزیر علی نے خاندانی اکائی کو بہتر و مضبوط بنانے اور عورتوں کی اصلاح کے مقصد کو سامنے رکھ کر قصہ کا روپ دیا ہے تاکہ لوگ اسے دلچسپی سے پڑھ یا سن سکیں۔ ان قصوں اور حکایات کے تمام کردار قصبات و دیہات کے عام مسلمان زمین دار، کسان اور مزدور ہیں اور ان کے زبان و بیان عام بول چال کی زبان سے قریب تر ہیں [۹۶] ان قصوں میں مسلمان گھرانوں کے مسائل اور سماجی زندگی کو بیان و پیش کیا ہے۔ اس کتاب کے مطالعے سے انیسویں صدی کے مسلمان گھرانوں کی زندگی و صورتِ حال کی زندہ تصویر اُجاگر ہوتی ہے۔ اسی زمانے میں مولوی نذیر احمد بھی بحیثیت ڈپٹی کلکٹر گورکھپور میں مقیم تھے اور یہیں مولوی وزیر علی بھی سرکاری اسکول میں عربی و فارسی کے صدر معلم تھے۔ افتخار احمد صدیقی نے نذیر احمد کے قیام گورکھپور کا زمانہ ۱۸۶۳ء تا ۱۸۶۵ء اور پھر دوسری بار ۱۸۶۶ء سے ۱۸۷۲ء متعین کیا ہے [۹۷]۔ مراۃ النساء ۱۲۸۰ھ/۶۴-۱۸۶۳ء میں لکھی اور ۱۲۸۷ھ/۷۱-۱۸۷۰ء میں شائع ہوئی [۹۸]۔

اسی زمانے یعنی ۱۸۶۸ء میں صوبہ شمال مغرب کی حکومت نے ایک اشتہار اخبارات میں شائع کیا جس میں فروغِ ادب کے لیے اہلِ قلم کو دعوت دی گئی تھی کہ وہ اردو یا ہندی میں ادبی یا سائنٹیفک موضوعات پر کتابیں لکھ کر یا تالیف و ترجمہ کر کے انعام کے لیے پیش کریں۔ بہترین کتاب پر ایک ہزار روپے کی رقم انعام میں دی جائے گی۔ نذیر احمد نے اپنی تصنیف ''مراۃ العروس'' (۱۸۶۹ء) انعام کے لیے پیش کی جس پر ۱۸۷۰ء میں انھیں ایک ہزار روپے کا انعام ملا۔ ''مراۃ العروس'' کے دیباچے میں نذیر احمد نے لکھا ہے کہ اپنی لڑکیوں کی تعلیم کے لیے جب انھیں حسبِ منشا کوئی ایسی کتاب نہ ملی جو اخلاق و نصائح سے معمور ہو اور ان معاملات کو بیان کرتی ہو جو عورتوں کی زندگی میں پیش آتے ہیں اور عورتیں اپنے توہمات اور جہالت اور کجرائی کی وجہ سے ہمیشہ مبتلائے رنج و مصیبت رہا کرتی ہیں اور جس کے پڑھنے سے ان کے خیالات کی اصلاح اور ان کے

عادات کی تہذیب ہو اور جس کا پیرایہ ایسا دلچسپ ہو کہ ان کا دل نہ اُکتائے۔ نذیر احمد نے یہ بھی لکھا کہ تین برس پہلے جب وہ جھانسی میں تھے تو اکبری کا حال قلم بند کیا اور پھر لڑکیوں کے تقاضے پر ڈیڑھ برس میں اصغری کا حال لکھا۔ گویا ۱۸۶۶ء میں اکبری کا اور ڈیڑھ برس میں اصغری کا حال لکھ کر ۱۸۶۸ء میں اسے مکمل کیا۔ نذیر احمد لکھتے ہیں کہ لڑکیوں کے ذریعے اس کتاب کا چرچا محلّہ کی عورتوں میں ہوا، بڑی لڑکی کی شادی پر انھوں نے یہ کتاب اس کے جہیز میں بھی دی۔ انھوں نے یہ بھی لکھا کہ مدتوں یہ کتاب اس غرض سے پیش رہی کہ بولی بامحاورہ ہو اور خیالات پاکیزہ اور کسی بات میں آورد اور بناوٹ کا دخل نہ ہو۔ چونکہ بالکل نئے طور کی کتاب ہے، عجب نہیں کہ پھر بھی اس میں کسر رہ گئی ہو...... اس طرز میں یہ پہلی ہی تصنیف ہے۔[۹۹]

اس دور کی دوسری تصنیفات کو دیکھ کر جن کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے، اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ جدید قصہ لکھنے کا رنگ ومزاج اس دور کی فضا میں نہ صرف موجود بلکہ چھایا ہوا تھا اور انگریزی ادب کے زیر اثر کئی تصانیف نذیر احمد سے پہلے بھی لکھی جاچکی تھیں جن میں قومی ترقی، معاشرتی اصلاح کی شدید خواہش، انگریزی زبان اور ادبی نمونوں کی اہمیت اور عورتوں کی تعلیم کی ضرورت کے احساس وشعور نے رنگ بھرا تھا۔ پل گرمس پروگریس کا ترجمہ بھی اردو میں خود ان کے کالج کی ''ترجمہ سوسائٹی'' سے شائع ہوچکا تھا۔ پھر تمثیل نگاری کی طویل روایت خصوصاً فارسی ادب میں موجود تھی۔ اردو میں بھی ''سب رس'' اس روایت کی پہلی کڑی تھی۔ نذیر احمد کی ''مراۃ العروس'' ان سب جدید رجحانات کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے جن کا ایم کیمپسن ڈائریکٹر تعلیمات اور لیفٹیننٹ گورنر ممالک شمال ومغرب سر ولیم مور نے ''مراۃ العروس'' پر اپنی رائے اور رپورٹ میں اظہار کیا ہے جس میں درج ذیل نکات کو نمایاں کیا ہے[۱۰۰]۔

(۱) یہ کتاب (مراۃ العروس) ظاہراً عورتوں کے فائدے کے واسطے تالیف کی گئی ہے جس میں اہلِ اسلام کے ایک شریف خاندان کا فرضی قصہ بیان کیا گیا ہے۔

(۲) یہ قصہ شرفا کی زبان وروزمرہ میں بیان کیا گیا ہے۔ یہی اس ملک کی اردو ہے نہ کہ وہ جس میں نمائش کے لیے بڑے بڑے الفاظ اور رنگین مضامین بھر دیے جاتے ہیں۔

(۳) حالات ایسے ایسے واقعیاتی لکھے ہیں جو ہر ایک عورت کو سسرال میں پیش آیا کرتے ہیں۔

(۴) زنان خانہ کے وہ طور وطریق بیان کیے گئے ہیں کہ جو اہلِ یورپ اس کو پڑھے گا اس ملک کی عورتوں کے روزمرہ حالات کی کسی قدر واقفیت اس کتاب سے حاصل کرے گا۔

(۵) عورتوں کی زبان، ان کی رغبت ونفرت اور بچوں کا لاڈ پیار اور امورِ خانہ داری میں عورتوں کا اختیار اور ان کی جہالت، حسد، مکر وفریب اس کتاب سے عیاں ہوتے ہیں۔

(۶) بیان سے کوئی علامت مبالغے کی نہیں پائی جاتی۔ مصنف نے اصل حقیقت بیان کی ہے۔

(۷) کسی ہندوستانی مصنف نے اس سے پہلے بجائے لفاظی ومداحی کے، بات چیت اور گفت وشنید سے

اصل حقیقت کو ادا نہیں کیا۔
(۸) قصہ کی نصیحت نفسِ قصہ سے نکلتی ہے۔ یہ کتاب تعلیم نسواں کے لیے فائدہ مند ہوگی اور پیشین گوئی کی ہے کہ ''یہ کتاب بہت شہرت پکڑے گی''۔
مراۃ العروس کو نہ صرف ایک ہزار روپے کا انعام دیا گیا بلکہ سر ولیم میور نے ایک گھڑی بھی اپنی جیب خاص سے دی اور دو ہزار نسخوں کی خریداری کے احکام جاری کیے۔
مراۃ العروس (سال اشاعت ۱۸۶۹ء) کے دیباچے سے وہ نذیر احمد سامنے آتے ہیں جو مذہبی تصانیف میں چھپے ہوئے تھے اور صاف طور پر نظر نہیں آتے تھے۔ ''مراۃ العروس'' کے پہلے تین صفحے اردو میں ناول نگاری کا بیج بو دیتے ہیں۔ وہ اردو ادب میں پہلے شخص ہیں جو مبصرِ حیات ہونے کا دعویٰ کر سکتے ہیں۔ ''مراۃ العروس'' اس عبارت سے شروع ہوتی ہے:
''جو آدمی دنیا کے حالات پر کبھی غور نہیں کرتا اس سے زیادہ کوئی بے وقوف نہیں ہے اور غور کرنے کے واسطے دنیا میں ہزاروں طرح کی باتیں ہیں لیکن سب سے عمدہ اور ضروری آدمی کا حال ہے'' [۱۰۱]
اس عبارت کو ہم نذیر احمد کے تمام افسانوی تصانیف کا نچوڑ کہہ سکتے ہیں۔ ''مراۃ العروس'' کے ابتدائی باب میں وہ آدمی کے حال پر نظر ڈال کر اور آخر میں یہ کہہ کر: ''غرض یہ ہے کہ کل خانہ داری کی درستی عقل پر ہے اور عقل کی درستی علم پر موقوف ہے'' ایک لطیف قصہ سناتے ہیں جس سے معلوم ہوتا ہے کہ بے ہنری سے کیا تکلیف پہنچتی ہے اور اسی کے ساتھ وہ عورتوں کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اور کہتے ہیں:

> ''پس سوائے پڑھنے لکھنے کے اور کیا تدبیر ہے کہ تمہاری عقلوں کو ترقی ہو بلکہ مردوں کی نسبت عورتوں کو پڑھنے کی زیادہ ضرورت ہے۔''

قصہ شروع ہوتے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ نذیر احمد گھریلو زندگی کی طرف توجہ دلانا چاہتے ہیں اور اس میں عورتوں کی حالت (آخر عورتیں بھی تو آدمی ہیں) کا جائزہ پیش کر رہے ہیں۔ اسی کے ساتھ بیوقوف لڑکی کو سامنے لاتے ہیں جو بیاہ کے چوتھے یا پانچویں مہینے ہی میاں پر تقاضے شروع کر دیتی ہے کہ ''تمہاری ماں بہنوں میں ہمارا گزارا نہیں ہوتا، ہم کو الگ مکان لے دو''۔ اس لڑکی کا بچپن ذلیل اور چھچھوری عورتوں کے درمیان گزرا ہے جن سے وہ ربط و محبت کا اظہار کرتی ہے۔ اس پر یہ مکالمہ آتا ہے:

> ''میاں نے کہا تم نے بہت جھک مارا۔''

یہ سن کر وہ احمق عورت میاں سے بولی ''دیکھو خدا کی قسم میں نے کہہ دیا ہے مجھ سے زبان سنبھال کر بولا کرو۔ نہیں تو پیٹ پیٹ کر اپنا خون کر ڈالوں گی۔ یہ کہہ کر رونے لگی اور اپنے ماں باپ کو کوسنا شروع کیا۔ الٰہی اس اماں ابا کا برا ہو کیسی کم بختی میں ڈھکیل دیا۔ مجھ کو اکیلا پا کر سب نے ستانا شروع کیا ہے۔ الٰہی میں مر جاؤں، میرا جنازہ نکلے اور غصے کے مارے پان کھانے کی پٹاری جو چار پائی پر رکھی تھی لات مار کر گرا دی۔ تمام کتھا چونا تو

شک پر گرا۔ اونی ورلیس کا لحاف پا کمتی تہ کیا ہوا رکھا تھا چونے کے لگتے ہی اس کا تمام رنگ کٹ گیا۔ پٹاری کے گرنے کا غل سن کر سامنے کے دالان سے ساس دوڑیں دوڑی آئیں۔ ماں کو آتے دیکھا بیٹا تو دوسرے دروازے سے چل دیا لیکن اپنے دل میں کہتا تھا، ناحق میں نے بھڑوں کے چھتے کو چھیڑا۔ ساس نے آکر دیکھا تو چار پیسے کا کتھا، جو کل چھان پکا کر کلھیا میں بھر دیا تھا، سب گرا پڑا ہے۔ تو شک کتھے میں لت پت ہے۔ کاف چونے میں تر بتر۔ بہو زار قطار رو رہی ہیں۔ آتے ہی ساس نے بہو کو گلے سے لگا لیا اور اپنے بیٹے کو ناحق بہت کچھ بُرا بھلا کہا۔ اتنی دل جوئی کا سہارا اونگھتے کو ٹھیلتے کا بہانہ ہوا۔ ہر چند ساس نے منت کی اور سمجھایا اس مکار عورت پر مطلق اثر نہ ہوا۔ ہم سایہ کی عورتیں رونے پیٹنے کی آواز سن کر جمع ہو گئیں۔ یہاں تک نوبت پہنچی کہ بخشو قلعی گر کی بیٹی زلفن سمدھیانے دوڑی گئی اور ایک ایک کی چار چار لگائیں۔ ان کی ماں بھی خدا کے فضل سے بڑی تیز تھیں۔ سننے کے ساتھ ڈولی پر چڑھ آ پہنچیں۔ بہت کچھ لڑیں جھگڑیں۔ آخر بیٹی کو ساتھ لے گئیں۔'' [۱۰۲]

یہ گھریلو زندگی کا نہایت حقیقی و واقعیاتی منظر ہے اور جس زبان و لہجہ میں اسے لکھا گیا ہے وہ بھی حقیقی ہے۔ اسی لیے اردو میں واقعیاتی قصہ لکھنے کی باقاعدہ ابتدا مراۃ العروس سے ہوتی ہے۔ یہ منظر اپنے لہجے اور رنگ سے بھی پورے طور پر ڈرامائی ہے۔ بدسلیقہ لڑکیوں کے نخروں کا تاثر مکالمے اور کردار کی حرکت سے سامنے آ رہا ہے اور ایک اہم قصہ کھڑا ہو رہا ہے۔ اردو میں اس سے پہلے زندگی یعنی ''آدمی کا حال'' دیکھنے، غور کرنے اور اسے جوں کا توں پیش کرنے کی اس سے پہلے ایسی مثال نہیں ملتی۔ غور کیجیے تو ''مراۃ العروس'' کے ابتدائی تین صفحے ہی اردو میں ناول نگاری کا بیج بو دیتے ہیں۔

آگے بڑھیے تو اس لڑکی کے، جس کا سسرالی خطاب مزاج دار بہو اور نام اکبری خانم بتایا جاتا ہے اور بھی حالات ڈرامائی انداز میں سامنے آتے ہیں اور ہمارے سامنے ''مزاج داری'' اور پھوہڑ پن کا وہ پورا نقشہ سامنے آ جاتا ہے جو ہماری گھریلو زندگی میں ہمیں روز دکھائی دیتا ہے۔ جو باتیں الگ الگ پھوہڑ لڑکیوں میں نظر آتی ہیں وہ سب اکبری کی ذات میں جمع کر دی گئی ہیں۔ دوسری طرف اس کی بہن اصغری سامنے لائی جاتی ہے جو ہر بات میں اکبری کی ضد ہے۔ نذیر احمد جس بات پر زور دیتے ہیں وہ یہ ہے کہ اکبری کو گھر کا کوئی خیال نہیں ہے اور سسرال چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ اس کے برخلاف اصغری اپنی سسرال کے ہر ہر کام کو دیکھتی اور اس کی اصلاح کرتی ہے۔ اس سلسلے میں ماما عظمت کی چال اور دھوکے بازیاں اور بنیے کے قرضے بڑھانے کا واقعیاتی قصہ رنگا رنگ مکالموں کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ ماما عظمت بھی ایک دلچسپ تجسم ہے۔ اس میں بددیانت ماماؤں میں جو عیب ہوتے ہیں وہ سب اس کی ذات میں یکجا کر دیے گئے ہیں۔ وہ خود اس طرح کی ملازماؤں کی ایک منفرد مثال ہے۔ اصغری کے ساتھ اس کی نند محمودہ بھی ہے اور پڑوس کی لڑکی حسن آرا بھی۔ یہ بھی سب مجسمے ہیں مگر اتنے دلچسپ نہیں ہیں جتنے اکبری اور ماما عظمت کے مجسمے ہیں۔ بیچ بیچ میں اکثر خطوط اور طویل وعظ بھی آتے ہیں اور پھر اکبری کا قصہ ایک جگہ آکر ختم ہو جاتا ہے اور اصغری کا تجسم اس کی کامیابیوں

کے واقعات کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ جیسے وہ ساری خرابیاں جو ایک بدسلیقہ پھوہڑ اور جاہل عورت میں ہوسکتی ہیں، اکبری کی ذات میں جمع کر دی گئی ہیں اسی طرح وہ ساری خوبیاں جو سلیقہ مند، سگھڑ اور تعلیم یافتہ عقل مند عورت میں ہوسکتی ہیں، اصغری کی ذات میں جمع کر دی گئی ہیں جس سے ایک گہرا تضاد سامنے آتا ہے اور پڑھنے والے میں اس تقابل سے گہری دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ یہی تضاد اس قصے کی جان اور اس کی مقبولیت کا راز ہے۔ نذیر احمد کی واعظانہ کوششیں ہر فقرہ سے عیاں ہیں جس سے وہ مقصد آگے بڑھتا ہے جسے سامنے رکھ کر انھوں نے یہ تمثیلی ناول تخلیق کیا ہے۔ یہاں وعظ کی بھی وہ نوعیت ہے جو اردو میں اس طور پر اس سے پہلے کبھی نہیں آئی یعنی وعظ کو تمثیلی قصے میں اس طرح تبدیل کرنا جس میں زندگی سے جڑی ہوئی واقعیت بھی ہو اور ڈراما بھی اور ساتھ ہی عورت، جس کے لیے یہ کتاب لکھی گئی ہے، اس پر بھی گراں نہ گزرے۔ یہ تمثیلی ناول اصغری اکبری کے قصے کے نام سے گھر گھر مقبول ہوا اور ماما عظمت کا تجسم بھی ضرب المثل ہوگیا۔ بقول ڈاکٹر احسن فاروقی ''یوں تو اس کتاب کا سبق ہندوستان کے مسلمانوں ہی کے لیے مخصوص معلوم ہوتا ہے مگر گہری نظر ڈالنے والوں کو یہاں مزاج داری اور تمیز داری کی دائمی قدریں ملتی ہیں اور ان پر دنیا کے ہر گوشے میں کامیاب زندگی کا دارومدار ہے۔'' [۱۰۳]

(۲) بنات النعش (۱۸۷۲ء)

نذیر احمد کی یہ تصنیف ان کے پہلے ناول ''مراۃ العروس'' کے مقصد کا تکملہ ہے۔ ''مراۃ العروس'' میں خانہ داری اور تعلیم کے چند بنیادی و عینی تصورات کو ابھارا گیا تھا۔ ''بنات النعش'' میں ایک زندہ جیتے جاگتے کردار حسن آرا کی انھیں خطوط پر ایسی تعلیم و تربیت کی جاتی ہے کہ وہ خود ایک مثالی عورت بن جاتی ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہوجاتی ہے کہ ان نئے تصورات کا اطلاق ہمارے اپنے معاشرے کی لڑکیوں پر کر کے انھیں ایسا سدھارا جاسکتا ہے کہ وہ خود دوسروں کے لیے ایک نمونہ، ایک مثال بن جائیں اور حقیقت بھی یہ ہے کہ اس دور میں ''مراۃ العروس'' نے بگڑے گھروں کو سنوارنے اور نئی نسل کے ذہن کو بدلنے میں اہم کردار ادا کیا۔ ''بنات النعش'' ایک طرح سے ''مراۃ العروس'' کے تصورات کی ''عملی مشق'' ہے جس میں ''تجربہ'' کو نذیر احمد نے عمل اور مثال سے، اُقلیدس کے مسئلے کی طرح، ثابت کیا ہے۔ اس دور میں مراۃ العروس اور بنات النعش کے اثرات کا اندازہ ان تحریروں سے کیا جاسکتا ہے جو نذیر احمد کی ان دونوں کتابوں کی تقلید میں لکھی گئیں۔ رشید النساء نے ۱۸۸۱ء میں ''اِصلاح النساء'' کے نام سے جو ایک مقبول ناول لکھا اس میں بھی اعتراف کیا ہے کہ ''نذیر احمد کی کتاب پڑھنے سے عورتوں کو بڑا فائدہ پہنچا۔ جہاں تک ان کو (نذیر احمد کو) معلوم تھا انھوں نے لکھا اور اب جو ہم جانتے ہیں، اس کو انشاء اللہ تعالیٰ لکھیں گے۔ جب اس کتاب کو لڑکیاں پڑھیں گی تو مجھے خدا سے امید ہے کہ انشاء اللہ سب اصغری ہو جائیں گی شاید سو میں سے ایک اپنی بدقسمتی سے اکبری رہ جائے تو رہ جائے۔'' [۱۰۴] ''بنات النعش'' میں اس معاشرے کی اکبری کو اصغری بنا کر رئیس زادی حسن آرا

کے روپ میں پیش کیا گیا ہے۔ ''بنات النعش'' میں ''مراۃ العروس'' کے کردار اصغری، محمودہ اور حسن آرا موجود ہیں اور ''بنات النعش'' کے شروع میں جس طرح حسن آرا کو سامنے لایا گیا ہے وہ اسی مزاج و رنگ کا تعارف ہے جیسا ''مراۃ العروس'' میں اکبری کا پیش کیا گیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ اکبری شادی کے بعد سسرال میں جو کچھ کرتی ہے وہ دلچسپ و ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ''بنات النعش'' میں حسن آرا، کی حرکتوں کو اس کی ماں کے گھر میں دکھایا گیا ہے۔

''حسن آرا کے مزاج کی رفتار ایسی بری پڑی تھی کہ اپنے ہی گھر میں سب سے بگاڑ تھا۔ نہ ماں کا ادب، نہ آپا کا وقر، نہ باپ کا ڈر، نہ بھائیوں کا لحاظ، نوکر ہیں کہ آپ نالاں ہیں، لونڈیاں ہیں کہ الگ پناہ مانگتی ہیں۔ غرض حسن آراء سارے گھر کو سر پر اُٹھائے رہتی تھی۔'' [۱۰۵]

نذیر احمد نے ''بنات النعش'' کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ ''یہ کتاب اسی ''مراۃ العروس'' کا گویا دوسرا حصہ ہے۔ وہی بولی، وہی طرز ہے۔ مراۃ العروس سے تعلیم اخلاق و خانہ داری مقصود تھی، اس سے وہ بھی ہے مگر ضمناً اور معلوماتِ علمی خاصۃً'' [۱۰۶] نذیر احمد یہاں ناول کے واقعیاتی پہلوؤں کو برقرار رکھتے ہوئے، ڈرامائی انداز میں، اسے کہانی کا روپ دیتے ہیں اور پھر ان تمام موضوعات کو، جنھیں وہ لڑکیوں کو پڑھانا چاہتے تھے، مکالموں اور کہانیوں کا رنگ دے کر تسلسل کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ یہاں وہ (Object Lesson) کا جدید طریقۂ تعلیم استعمال کرتے ہیں۔ بیچ بیچ میں حکایات و لطائف بھی آتے ہیں جن سے پڑھنے والوں میں شوق پیدا ہوتا ہے اور اس طرح وہ نئے تصورات کے بیج نئی نسل کے ذہن میں بو دیتے ہیں۔ جیسے آج کل نصابی کتابوں کے الگ الگ سبق ہوتے ہیں، اسی طرح نذیر احمد نے یہاں مکالمہ کا انداز اختیار کر کے باتوں باتوں میں لڑکیوں کو تعلیم دی ہے مثلاً ''بنات النعش'' میں جو موضوعات آئے ہیں ان کی نوعیت یہ ہے:

تکلفات موجبِ زحمت ہیں اور آرام طلبی باعثِ کلفت۔ صبح خیزی۔ پڑھنے کے فائدے سن کر حسن آرا کے دل میں شوق کا پیدا ہونا۔ مسیح الملک ایک بے رحم امیر کی حکایت۔ حسن آرا نے پڑھنا شروع کیا۔ مکتب کی لڑکیوں نے مل کر پکوان تلا۔ علم جر ثقیل کا تذکرہ۔ خیرات دے کر احسان جتانا۔ حساب کی دلچسپ باتیں۔ زمین کی کشش۔ سمندر کے منافع۔ انگریزوں کا حال۔ علم تاریخ کا تذکرہ۔ چاند گہن اور سورج گہن کا بیان۔ یہ سارے سبق مکالموں کے انداز میں ہیں۔ آخر میں حسن آرا کا مکتب سے رخصت ہونا کا عنوان آتا ہے اور یہاں نذیر احمد بتاتے ہیں کہ حسن آرا نے کیا کیا پڑھا، کیا کیا سیکھا اور اب وہ کیا سے کیا بن گئی ہے اور آخر میں یہ جملے آتے ہیں:

''دعا کے بعد استانی جی نے اُٹھ کر حسن آرا کو گلے لگا کر پیار کیا اور آہستہ آہستہ کوئی دعا پڑھ کر حسن آرا پر دم کی اور دروازے تک ساتھ لے جا کر پالکی میں سوار کرا دیا اور مجلس تمام

ہوئی۔'' [۱۰۷]

''بنات النعش'' کا طرزِ ادا وہی ہے جس سے ہم آج نذیر احمد کو پہچانتے ہیں اور جس کا مطالعہ آگے آئے گا۔ تسلسلِ بیان اور مکالمے اس ناول کی انفرادیت ہیں۔

(۳) توبۃ النصوح:

نذیر احمد نے ''بنات النعش'' کے دیباچے میں لکھا تھا کہ ''تعلیم دین داری کا ایک مضمون اور رہ گیا ہے، اگر حیاتِ مستعار باقی ہے...... تو انشاء اللہ بشرطِ خیریت اگلے سال تک وہ بھی ایک کتاب کے پیرائے میں پیش کش ناظرین کیا جائے گا'' [۱۰۸] یہ کتاب ''توبۃ النصوح'' کے نام سے ۱۸۷۴ء میں شائع ہوئی۔ ''توبۃ النصوح'' کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ جس قسم کی تصنیف کو وجود میں لانے کے لیے ''مراۃ العروس'' پہلا قدم تھا، وہ یہاں ایک ایسی خاص ہیئت اور زور اختیار کر لیتی ہے جس سے پور انقش، اثر و تاثیر کے ساتھ، اُبھر آتا ہے۔ کتاب کا نام قرآنِ مجید سے لیا گیا ہے جہاں مخلصانہ توبہ کے معنی میں ''توبۃً نصوحا'' کے الفاظ موجود ہیں۔ مولانا روم نے بھی اپنی مثنوی میں ایک نصوح اور اس کی توبہ کا قصہ سنایا ہے۔ اس طرح یہ کتاب بہترین مذہبی و ادبی روایت سے متعلق ہو جاتی ہے۔ اس میں انسان کی زندگی کے ایسے مسئلے کو موضوع بنایا گیا ہے جو آفاقی و عالمگیر ہے۔ نذیر احمد نے اپنے موضوع و مقصد کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> ''اس کتاب میں انسان کے اس فرض کا مذکور ہے جو تربیتِ اولاد کے نام سے مشہور ہے۔ اس کتاب کے تصنیف کرنے سے مقصودِ اصلی یہ ہے کہ اس فرض کے بارے میں جو غلط فہمی عموماً لوگوں سے واقع ہو رہی ہے اس کی اصلاح ہو اور ان کے ذہن نشین کرا دیا جائے کہ تربیتِ اولاد صرف اسی کا نام نہیں کہ پال پوس کر اولاد بڑا بڑا کر دیا...... بلکہ ان کے اخلاق کی تہذیب، ان کے مزاج کی اصلاح، ان کے عادات کی درستی، ان کے خیالات اور معتقدات کی تصحیح بھی ماں باپ پر فرض ہے......'' [۱۰۹]

اسی کے ساتھ نذیر احمد تربیتِ اولاد کے اخلاقی درس میں مذہب کا شمول ضروری سمجھتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ:

> ''ارادہ یہی تھا کہ بلا تخصیصِ مذہب تلقینِ حسنِ معاشرت اور تعلیم نیک کرداری و اخلاق کی ضرورت لوگوں پر ثابت کی جائے لیکن نیکی کو مذہب سے جدا کرنا ایسا ہے، جیسے کوئی شخص روح کو جسد سے یا بو کو گل سے یا نور کو آفتاب سے یا عرض کو جوہر سے یا ناخن کو گوشت سے علیحدہ اور منفک کرنے کا قصد کرے......'' [۱۱۰]

قصہ نصوح کے خواب سے شروع ہوتا ہے۔ خواب جو نصوح نے دیکھا تمام قصے کی جان ہے۔ حشر اور اعمال نامہ اور حسابِ قبر کی تکلیف اور دوزخ کا عذاب یعنی قیامت کے حالات، جن کا وہ اپنے مذہب اسلام کے مطابق معتقد تھا، خواب میں اس کو واقعاتِ نفس الامری دکھائی دیے۔ جاگا تو خائف و ہراساں، بیدار ہوا تو

ترساں ولرزاں''[۱۱۱] خاص چیز اس خواب میں یہ ہے کہ نصوح حشر کے میدان میں اپنے باپ کو دیکھتا ہے جس کے ہاتھ میں اس کا اعمال نامہ ہے۔ باپ کا اعمال نامہ دیکھتا ہے تو تھرا اُٹھتا ہے۔ ''شرک اور کفر اور نافرمانی، ناشکری اور بغاوت اور بے ایمانی، کبرونخوت، دروغ وغیبت، طمع وحسد، مردُم آزاری، نفاق وریا، حب دنیا، کوئی الزام نہ تھا کہ اس میں نہ ہو''۔ باپ اس فردِ جرم کے تعلق سے طویل بیان دیتا ہے۔ ایسا ہی وعظ ''مراۃ العروس'' میں بھی آیا ہے مگر وہاں وہ قصہ سے الگ ایک چیز ہے اور یہاں وہ قصہ اور اس کے مرکزی کردار یعنی نصوح سے اسے پورے طور پر وابستہ کرنے کا گر سیکھ گئے ہیں۔ یہاں سارا فلسفۂ اسلام، جس طرح نذیر احمد اسے سمجھتے ہیں، بیان میں آ گیا ہے۔ خدا کہتا ہے: ''نعمت و مال و دولت جو ہم نے تجھ کو عطا کی تھی تو نے تکلفات لایعنی اور نمود و نمائش کی غیر ضروری چیزوں میں بہت کچھ تلف کی اور جو شخص اس کے حاجت مند تھے ترستے کے ترستے رہ گئے''۔ ''تو نے درماندگی کا نام خدا رکھ چھوڑا تھا۔ جب تک سعی و تدبیر سے کام چلا سکتا تجھ کو ہرگز پروا نہیں ہوتی تھی کہ خدا بھی کوئی چیز ہے اور انتظام دنیا میں اس کو بھی کچھ دخل ہے مگر جب تو عاجز و درماندہ ہوتا تھا تب خدا کو یاد کرتا تھا...... انسان خدا کو معبود نہیں گردانتا اور عالم اسباب میں رہ کر اسباب پرست ہو جاتا ہے۔ خدا کی عنایات جاری رہتی ہیں مگر انسان کو نجات کا خیال نہیں ہوتا۔ اے کاش زندگی میں تجھے اس کی اتنی بھی پروا ہوتی جیسے اُرد پر سفیدی''۔ اسی قسم کے خیالات کو وہ نماز سے جوڑ دیتے ہیں اور خدا کہتا ہے ''اے کاش زندگی میں تجھ کو نماز کے قضا ہونے کا اتنا ہی رنج ہوتا جتنا کہ ایک مٹی کے پرانے آب خورے کے ٹوٹ جانے کا ہوتا تھا۔ اب اس ندامت کا کچھ ماحصل نہیں ہے۔ اس واسطے کہ یہ دارالجزا ہے، دارالعمل نہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ نماز ہی وہ نقطہ ہے جس سے سارا عقیدہ درست ہو جائے گا۔''

قصہ کو شروع کرنے کے لیے نصوح کا یہ خواب اور اس میں یہ وعظ ایک کارگر ترکیب ہے اور اردو ادب میں ساخت و تعمیر (Construction) کی پہلی مثال ہے۔ اس ابتدا سے سارا قصہ فوارے کی طرح نکلنے لگتا ہے۔ خواب سے بیدار ہو کر نصوح کے ذہنی انتشار کی تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ شک کے عالم میں جو ذہن کی کیفیت ہوتی ہے، اس کی تحلیل کی یہاں ابتدا ہو جاتی ہے۔ دوسری فصل میں نصوح اور فہمیدہ کے درمیان بات چیت کا منظر سامنے آتا ہے اور یہاں یہ طے ہو جاتا ہے کہ نصوح (شوہر) لڑکوں کی اصلاح کریں گے اور فہمیدہ (بیوی) لڑکیوں کی۔ سب سے پہلے چھوٹے بچوں کی اصلاح کا کام شروع ہوتا ہے۔ تیسری فصل میں فہمیدہ اپنی بیٹی حمیدہ سے بات چیت نصوح کو بتاتی ہے۔ یہاں سات آٹھ برس کی بچی نماز کے بارے میں سوالات کرتی نظر آتی ہے۔ اس میں عام بچی کی معصومیت ضرور ہے مگر بعض مقامات پر اس کی بساط سے باہر کی باتیں بھی کہلوادی گئی ہیں اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ دین کو پورے طور سے سمجھتی ہے اور اس پر عمل کے لیے تیار ہے۔ نصوح کا یہ کہنا کہ ''مذہب میں بڑی عمدگی اور خوبی تو یہی ہے کہ وہ ایسی باتوں کی تعلیم کرتا ہے جن کو ہر شخص سمجھ سکتا ہے۔'' چوتھی فصل میں نصوح چھوٹے بیٹے سلیم سے گفتگو کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ سلیم بہت کچھ سدھر

چکا ہے اور حضرت بی اوران کے لڑکوں کے اثر نے پہلے ہی اسے اس راہ پر لگالیا ہے جونصوح اسے دکھانا چاہتا ہے۔ یہاں انسانیت واخلاق کا پہلو تو نمایاں ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ سر منڈانے کو بھی بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ پانچویں فصل میں فہمیدہ اوراس کی بیٹی نعیمہ کی لڑائی کا بیان آتا ہے۔ نعیمہ، مراۃ العروس کی اکبری کی طرح کی لڑکی ہے۔ اس کی لڑائی نماز پڑھنے پر ہوتی ہے جس کو وہ اُٹھک بیٹھک کہتی ہے۔ چھٹی فصل میں نصوح اپنے منجھلے بیٹے علیم کی اصلاح کرتا نظر آتا ہے۔ اس کو عیسائی پادری نے راہ پر لگایا ہے اور انسانی ہمدردی کا جذبہ اس میں اتنا پیدا کر دیا ہے کہ وہ اپنی ٹوپی بیچ کر خان صاحب کی مدد کرتا ہے۔ ساتویں فصل میں نصوح اور بڑے بیٹے کلیم کی کش مکش سامنے آتی ہے جو اس قصے کی خاص کش مکش ہے۔ کلیم کو پہلے منجھلا بھائی اور پھر ماں سمجھاتی ہے مگر وہ باپ کے پاس جانے سے انکار کرتا ہے۔ وہ اس تہذیب میں رچا ہوا ہے جو مغلیہ سلطنت کے آخری دور میں موجود و رائج تھی۔ یہاں دونوں چھوٹے بھائی بڑے بھائی کلیم کو سمجھاتے ہیں اور کلیم اس تہذیب کی خوبیاں گنواتا ہے۔ ماں بھی اس بات چیت میں شریک ہوتی ہے لیکن کلیم اپنی جگہ سے ٹس سے مس نہیں ہوتا۔ وہ اس تہذیب کا اسی طرح مداح رہتا ہے جس طرح پہلے تھا۔ آٹھویں فصل میں نعیمہ کو اس کی خالہ زاد بہن صالحہ راہِ راست پر لے آتی ہے۔ نویں فصل میں کلیم ناخوش ہو کر گھر چھوڑ کر چلا جاتا ہے اور نصوح اس کا تکلف خانہ، جو عشرت منزل اور خلوت خانہ کے نام سے دو کمروں پر مشتمل تھا اور اس میں موجود کتابوں کو جلوا دیتا ہے۔ ان کمروں کی آرائش وزیبائش کی جو جزئیات نذیر احمد نے یہاں درج کی ہیں وہ خاص طور پر دلچسپ ہیں۔ یہ فصل اصلاحی لحاظ سے پہلی فصل سے اس لیے کم اہم نہیں ہے کہ یہاں وہ ساری چیزیں سامنے آتی ہیں جن کا ترک کرنا واجب ہے۔ دسویں فصل میں قصہ نصوح کے گھر سے باہر نکل آتا ہے۔ کلیم کی مرزا ظاہر دار بیگ سے ملاقات، اس کا پکڑا جانا اور باپ کا رہا کرانا۔ پھر فطرت سے ملاقات ہونا، اس کے ہاتھ جائیداد بیچ کر گل چھرے اُڑانا اور پھر باپ کی خوشامد کر کے چھٹکارا پانا۔ اس سے قصہ طویل ضرور ہو جاتا ہے مگر یہ فصل قصے کے رنگ و آہنگ میں تنوع و تہ داری پیدا کرتی ہے۔ گیارھویں فصل میں کلیم ریاست دولت آباد میں جا کر قصیدہ لکھتا ہے تاکہ دربار تک رسائی ہو سکے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ ریاست کی بساط اُلٹ گئی ہے اور ریزیڈنٹ نے امور ریاست کا اہتمام ایک کمیٹی کو تفویض کر دیا ہے۔ وہ صدر اعظم سے ملتا ہے جو ایک بوڑھے سے مولوی ہیں۔ وہ اسے ریاست کی فوج میں بھرتی کر لیتے ہیں۔ یہاں جو مکالمہ کلیم اور صدر اعظم کے درمیان ہوتا ہے وہ بہت دلچسپ ہے اور کلیم کے مزاج و کردار کو نمایاں کرتا ہے۔ نذیر احمد نے جو زبان یہاں مکالموں میں استعمال کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فی الواقع پیدائشی قصہ نویس تھے اور زبان و بیان پر انھیں پوری قدرت حاصل تھی۔ یہاں ٹھاکروں سے ماحصل کی قسط وصول کرنے کے معرکہ میں وہ بری طرح زخمی ہو جاتا ہے اور مردوں کی طرح چار کہاروں پر لاد کر دہلی لایا جاتا ہے جہاں وہ نعیمہ کے گھر اترتا ہے۔ یہاں دسویں فصل کی تکرار ہے اور کلیم کے حالات کو غلو کی حد تک پہنچا دیا گیا ہے۔ اس آخری باب میں ایک طرف نعیمہ کے سدھر

جانے اور پھر سے گھر آباد ہونے اور ساتھ ہی کلیم کے مرنے اور اس کی آخری وقت کی حالت کا بیان ہے۔ وہ تہذیب، جس کا کلیم پروردہ تھا، مر چکی تھی۔ دولت آباد کی ریاست کی چوکھٹ پر اب انگریز ریزیڈنٹ بیٹھا تھا۔ اس تہذیب کی ہر چیز کی طرح قصیدہ گوئی بھی بے معنی ہو چکی تھی۔ اب باغی کلیم پچھتاوے میں مبتلا ہے اور بسترِ مرگ پر کہتا ہے:

> ''غالباً میری زندگی دوسروں کے لیے نمونۂ عبرت ہوگی۔ گو اپنی زندگی سے میں خود مستفید نہیں ہوا لیکن اگر دوسروں کو کچھ نفع پہنچے تو میں ایسی زندگی کو رائگاں اور عبث نہیں کہہ سکتا۔
>
> ع...... من نہ کردم شما حذر بکنید۔''

کلیم اپنی شکست کو تسلیم کر چکا ہے اور بدل چکا ہے۔ کیا ہم کلیم کو 'المیہ ہیرو' کہہ سکتے ہیں؟ کلیم کے باطن کی اس تبدیلی کو نہ صرف کلیم بلکہ سب دوسرے بھی محسوس کرتے ہیں اور ناول نگار کے قلم سے یہ الفاظ نکلتے ہیں:

> ''اس میں شک نہیں کہ اگر کلیم بچ جاتا تو وہ نیکی اور دین داری میں اپنے سب بھائیوں پر سبقت لے جاتا۔ اس نے مصیبتیں اُٹھا کر اپنی رائے کو بدلا تھا اور آفتیں جھیل کر تنبہ حاصل کیا تھا۔ پس وہ مجتہد تھا اور دوسرے مقلد۔ وہ محقق تھا اور دوسرے ناقل۔ اس کا سا انجام خدا سب کو نصیب کرے۔''

ترتیب پلاٹ میں گیارھویں باب میلوڈراما سا معلوم ہوتا ہے۔ میلوڈراما اس جذبات پرستانہ ڈرامے کو کہتے ہیں جس میں واقعات شورش انگیز ہوں اور انجام خوشگوار ہو۔ اس باب کی شمولیت سے ''توبۃ النصوح'' نہ صرف نصوح کی بلکہ کلیم کی بھی توبہ ہو جاتی ہے۔ اس سے زندگی کا ایک مربوط نقشہ سامنے آتا ہے جو مذہب کے موضوع کے تحت بنایا گیا ہے۔ ناول کی واقعیت کی پہلو داری بے شک یہاں نہیں ہے۔ یہاں مذہب کو موضوع بنانے کے باعث واقعیت بھی تمثیلی ہو گئی ہے۔ ہر طرف مذہب اور اس سے متعلق باتیں لکھی گئی ہیں۔ سلیم اور حضرت بی بی سے عام لوگوں کی مذہبی حالت کی تصویر اُجاگر ہوتی ہے۔ علیم کے قصے سے عیسائیوں کی مذہبی کوشش کے اچھے اثر کا حال سامنے آتا ہے۔ علیم اپنی ٹوپی بیچ کر جو آڑے وقت میں خان صاحب کی مالی مدد کرتا ہے اس سے مسلمانوں اور ہندوؤں کے درمیان کش مکش کا واقعیاتی نقشہ سامنے آتا ہے۔ نعیمہ کے حالات سے گھریلو پھوہڑپن اور مذہب سے بیزاری کا حال کھلتا ہے۔ کلیم کی زندگی اس کلچر کا نمونہ ہے جس پر مسلمانوں کو ناز تھا۔ نذیر احمد دین اور اخلاق دونوں کے زاویۂ نظر سے اسے بربادی کا سبب دکھاتے ہیں۔ کلیم کی زندگی بھی اسی لیے برباد ہو گئی۔ کلیم کی شاعری بھی ایک اندھا پن ہے جو اسے ظاہر بیگ کی ظاہر داری اور فطرت کی چال بازی سے نہیں بچا سکتی۔

ڈاکٹر احسن فاروقی مراۃ العروس اور توبۃ النصوح اور دوسرے ناولوں کو ناول نہیں تمثیل کہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس ناول کے سب کردار کسی ایک صفت کا مجسمہ ہیں جس کا اظہار ان کے ناموں سے ہوتا

ہے۔ نصوح نصیحت کا مجسمہ ہے، سلیم اور علیم، فہمیدہ اور حضرت بی اپنے نام کے مجسمے ہیں لیکن نعیمہ اور کلیم دونوں ''ٹائپ'' ہیں مثلاً جب نعیمہ کی ماں فہمیدہ دوبارا سے کفر بکنے پر ٹوکتی اور طمانچہ مارنے کی دھمکی دیتی ہے اور وہ پھر بھی وہی بات کہتی ہے تو یہ صورتِ حال اور مکالمہ اتنا واقعیاتی ہے کہ ہم ناموں کے تعلق سے تمثیل کو بھول جاتے ہیں۔ کلیم مسلمانوں کی اس خاص تہذیب کا ٹائپ ہے جس کی اصلاح سرسید اور نذیر احمد دونوں کا مقصدِ اول تھا۔ مرزا ظاہردار بیگ اپنے نام اور فعل سے ظاہرداری کی تجسیم ہے لیکن اس قسم کے لوگ اس وقت بھی سوسائٹی میں موجود تھے اس لیے یہ کردار تمثیلی ہوتے ہوئے بھی واقعیاتی اور واقعیاتی ہوتے ہوئے بھی تمثیلی ہیں۔ نذیر احمد کے ناولوں کو ایسے ناول کہہ سکتے ہیں جن میں تمثیل تو موجود ہے لیکن ناول کی بنیادی صفت یعنی زندگی اور سماج سے رشتہ اور واقعیاتی رنگ ہونے کی وجہ سے ہم انھیں ناول کے علاوہ اور کچھ نہیں کہہ سکتے اور وہ اسی لیے جدید معنی میں اردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔

''توبۃ النصوح'' میں نذیر احمد کے مقاصد اور تمام موجود رجحانات نے ایک تخیلی صورت اختیار کرلی ہے اور اسی لیے یہ تصنیف فن کے اعتبار سے اردو کے افسانوی ادب میں ایک شاہکار کا درجہ رکھتا ہے۔ نذیر احمد کی دوسری تخیلی تصانیف، جو اِس سے پہلے اور اس کے بعد لکھیں گئی ان میں وہ قوت، وہ توانائی محسوس نہیں ہوتی جو توبۃ النصوح میں محسوس ہوتی ہے۔ دلّی کی زندگی کے واقعیاتی نقشے اور ظاہردار بیگ جیسے زندہ تجسم (Personification) اسے دوام بخشتے ہیں۔ اس میں ایسا ربط، ایسا تسلسل ہے، اس کا اندازِ بیان اور مکالمے ایسے ڈرامائی، جان دار اور برمحل ہیں اور اس کی ہیئت اس قدر چست ہے کہ آج بھی وہ دلچسپی سے پڑھا جاتا ہے۔ توبۃ النصوح ہمارے ادب کی تاریخ میں ایک کلاسیک کا درجہ رکھتا ہے۔

'توبۃ النصوح'' کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ناول ڈینیل ڈی فو(Daniel Defoe) کے ناول The Family Instructer سے ماخوذ ہے۔ ان دونوں کے تقابلی مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد کے سامنے یہ ناول تھا لیکن جس طرح نذیر احمد نے ''توبۃ النصوح'' کی بناوٹ کی ہے اور جس طرح مسلم معاشرے کی حقیقی معاشرتی زندگی سے اس کی تعمیر کی ہے وہ بالکل نئی اور اچھوتی ہے۔ ڈی فو کے ہاں صرف مذہبی عقائد ہیں۔ نذیر احمد کے ہاں واقعیاتی زندگی کی حقیقی جھلکیاں اور تصویریں ہیں۔ اس ناول کے موضوع یعنی تربیتِ اولاد اور مذہبی تعلیم اور اس کے کئی واقعات سے وہ متاثر ضرور ہیں لیکن نذیر احمد کے سارے کردار اور ان کے واقعات کا تعلق براہِ راست دہلی میں موجود سماجی زندگی اور نذیر احمد کے اپنے تجربات و مشاہدات سے ہے۔ افتخار احمد صدیقی نے لکھا ہے کہ ''توبۃ النصوح اور فیملی انسٹرکٹر کی مشابہت محض سطحی اور سرسری ہے۔'' [۱۱۲] اور یہ بھی لکھا ہے کہ ''ڈی فو کا موضوع مذہب ہے اور نذیر احمد کا موضوع زندگی ہے۔ ڈی فو نے اپنے ناول کو عیسائیت کی تبلیغ کا ذریعہ بنایا اور نذیر احمد نے اسلامی فکر کی روشنی میں معاشرتی حالات کا جائزہ لیا اور دین کی اعلیٰ اقدار کو خانگی زندگی میں رچا بسا کر پیش کیا...... سر ولیم مور نے انگریزی ترجمے کے دیباچہ میں لکھا

کہ توبۃ النصوح ہمیں مذہبِ اسلام کی اعلیٰ قدروں اور نیکی کو فروغ دینے اور بدی کے مٹانے کے رجحانات سے آگہی بخشتی ہے۔ درحقیقت اس قصہ کا مذہبی سانچا بے مثال ہے......سماجی اور خانگی زندگی میں مذہب کو ایک فعال عنصر کی حیثیت سے پیش کرنا مسلمان مصنفین کے لیے اچھوتا موضوع ہے......انیسویں صدی کے مسلم معاشرے کے بہت سے روشن و تاریک پہلو، امیروں اور امیر زادوں کے مشاغل، نچلے طبقوں کی اقتصادی مشکلات، جاگیرداری عہد کی فرسودہ روایات اور ایک نئی تہذیب کے ابھرتے ہوئے نقوش ہمیں جابجا نظر آتے ہیں۔" [۱۱۳] نذیر احمد نے "انگریزی قصے میں جو تصرفات کیے اور جس خوبی سے اسے اپنے عہد کے معاشرتی حالات کے سانچے میں ڈھالا، اس سے ان کے گہرے معاشرتی وفنی شعور کا پتا چلتا ہے۔ جس طرح شیکسپیئر نے پیش پا افتادہ کہانیاں لے کر انھیں اپنے ڈراموں میں کہیں کا کہیں پہنچادیا ہے، اسی طرح نذیر احمد نے ڈی فو کے مدھم اور ادھورے نقوش میں ایک نئی جان ڈال دی ہے۔" [۱۱۴]

(۴) فسانۂ مبتلا المقلب بہ محصنات ۱۸۸۵ء:

فسانۂ مبتلا کا موضوع (Theme) تعددِ ازدواج اور اس کے خراب نتائج ہیں۔ اس کا ہیرو، جس کو شروع ہی سے بداطوار دکھایا گیا ہے، پانچ بہنوں کا اکلوتا بھائی ہے جسے گھر کی عورتوں کے لاڈ پیار نے بگاڑ دیا ہے۔ اسے اپنے حسنِ صورت کا شروع ہی سے احساس تھا۔ فیضانِ مکتب سے اس میں عاشق مزاجی کی صفت بھی پیدا ہوگئی۔ فارسی شاعری کی تعلیم نے اس میں اور بگاڑ پیدا کیا۔ مدرسے میں جا کر برے لڑکوں کی صحبت میں اور بھی آوارہ ہوجاتا ہے۔ ناول میں اس کے جو حالات بیان کیے گئے ہیں ان کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے نام کی صفت کے حلقے سے نکل کر بحیثیت کردار ایک "ٹائپ" کا روپ دھار لیتا ہے۔ توبۃ النصوح کا کلیم بھی مبتلا کی طرح اپنا وقت اور روپیہ ضائع کرتا تھا مگر فرق یہ ہے کہ کلیم ذہنی عیاشی میں مبتلا تھا، شاعر تھا اور صاحبانِ ذوق میں وقت خراب کرتا تھا۔ اس کے برخلاف مبتلا پست عیاشی میں پڑ جاتا ہے۔ اس کے گھر میں جو رنگ رلیاں دکھائی گئی ہیں وہ اس وقت کے رئیس زادوں میں عام چیز تھی۔ نذیر احمد کے ہر ناول کی طرح یہاں بھی ایک مصلح مبتلا کے چچا میر متقی کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ وہ مبتلا کے گھر پر حج سے ایسے وقت میں واپس پہنچتے ہیں جب وہاں ناچ رنگ کی محفل گرم تھی۔ ان کے آنے کے بعد محفل برہم ہوجاتی ہے اور چچا میر متقی کی نصیحت اپنا اثر دکھاتی ہے۔ اصل قصہ اس وقت شروع ہوتا ہے جب مبتلا لکھنؤ کی ایک خانگی کے دامِ محبت میں پھنس جاتا ہے۔ اس عورت کا نام ہریالی ہے اور یہ بھی لکھنؤ کی خانگیوں کا ایک ٹائپ ہے۔ نک سکھ سے درست، تہذیب یافتہ وشائستہ۔ پیشے سے زیادہ گھر بیٹھ جانے کو تیار۔ مبتلا کی ایک بیوی غیرت بیگم پہلے سے موجود ہے جو میر متقی کی بھانجی ہے اور جس کے دو بھائی سید ناظر اور سید حاضر ہیں جو اس ناول کی کش مکش کو آگے بڑھاتے ہیں۔ غیرت بیگم حد درجہ، ضدی، پھوہڑ اور گاؤدی ہے۔ مبتلا اسے پسند نہیں کرتا اور ہریالی سے شادی کے لیے تیار ہوجاتا ہے۔ شادی سے پہلے مبتلا اور عارف کے درمیان ایک طویل مکالمہ تعددِ نکاح کے بارے میں ہوتا ہے۔

اس میں قرآن مجید کی اس آیت کا حوالہ بھی آتا ہے جس میں چار شادیوں کی اجازت دی گئی ہے۔ عارف اس اجازت کو ''عقل'' سے ہم آہنگ کر کے یہ ثابت کرتا ہے کہ دو شادیاں نہیں کرنی چاہئیں۔ مبتلا کو اپنی دھن ہے اور وہ اس کے اپنے معنی لیتا ہے۔ آخر عارف عاجز آجاتا ہے اور کہتا ہے: ''اب حقیقت میں میری تمھاری ملاقات لا حاصل ہے مگر میں اتنا کہے دیتا ہوں کہ تم اپنے حق میں اچھا نہیں کرتے۔ افسوس ہے کہ تم نے مجھ کو جناب میر متقی صاحب سے شرمندہ کیا۔ یہ کہہ کر عارف بہ کمال نارضامندی اُٹھ کر چلا گیا'' [۱۱۵] اور مبتلا ہریالی سے شادی کر لیتا ہے اور اسے نوکرانی بتا کر گھر میں لے آتا ہے۔

یہاں نذیر احمد غیرت بیگم کی بدسلیقگی، پھوہڑپن، نادانی اور جہالت کا ایک ایسا واقعیاتی نقشہ کھینچتے ہیں کہ اس دور کی پھوہڑ گھریلو عورت کی پوری تصویر سامنے آجاتی ہے۔ وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ خاندانی عورتوں کے اس روپ کی وجہ سے لوگ کوٹھوں پر جاتے اور بار بار شادیاں کرتے تھے۔ خانگی عورتیں اپنے سلیقے، تہذیب اور شائستگی سے مردوں کو اپنا گرویدہ بنالیتی تھیں۔ ہریالی کا سنگھار کر کے سامنے آنا غیرت بیگم کو شاق گزرتا تھا اور روز جھگڑا ہوتا تھا۔ آخر کار ایک دن غیرت بیگم رُوٹھ کر اپنے میکے چلی جاتی ہے اور مقدمہ چلانے کا سوچتی ہے مگر اس کے دونوں بھائی سید ناظر و سید حاضر اسے سمجھا کر میاں کے ساتھ رہنے پر آمادہ کر لیتے ہیں۔ سوکنوں کے درمیان جھگڑوں کا بیان واقعیاتی ہے۔ جھگڑوں سے تنگ آ کر مبتلا ہریالی کو دوسرے مکان میں منتقل کر دیتا ہے۔ اسی عرصے میں ہریالی امید سے ہو جاتی ہے اور غیرت بیگم اپنی ماما سے اسے سنکھیا دلوا دیتی ہے۔ مقدمہ کوتوالی میں جاتا ہے مگر ناظر کی تدبیر سے سب معاملہ درست ہو جاتا ہے مگر اس میں مبتلا کا دیوالہ نکل جاتا ہے۔ غیرت بیگم کی ساری جھلکیاں حد درجہ واقعیاتی ہیں جن سے اس دور کی خاندانی جاہل عورتوں کی سچی واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔ اب جیسے ہی پیسے کی تنگی ہوئی ہریالی کے تیور بھی بدل گئے۔ ایک طرف سنکھیا دینے کا فساد، دوسری طرف دونوں بیویوں کے جھگڑے اور مالی تنگی سب نے مل کر مبتلا کو اَدھ موا کر دیا۔ مبتلا نے تنگ آ کر دونوں گھروں میں رہنا چھوڑ دیا۔ دونوں گھر برباد ہو گئے۔ سارے دن وہ منھ اوندھائے چارپائی پر پڑا رہتا۔ اپنی تباہی کا خیال ذرا دیر کو اس کے دل سے نہ جاتا۔ اپنے پچھلے وقتوں کو یاد کرتا تو چہرے پر بشاشت آجاتی اور پھر مردنی چھا جاتی۔ اسی حالت زار میں اسے دل کا دورہ پڑا اور بغیر تکیے اور بچھونے کے کھرے پلنگ پر تڑپ تڑپ کر سرد ہو گیا۔ اس وقت کوئی موجود نہیں تھا۔ جب پرانا نوکر واپس آیا تو مبتلا کو مردہ پایا۔ ہریالی سب مال واسباب لے کر چمپت ہو گئی اور چھ مہینے بعد غیرت بیگم بھی اس صدمہ سے تمام ہو گئی۔

مبتلا کی موت توبۃ النصوح کے کلیم سے مختلف ہے۔ کلیم کے لیے کہا جاتا ہے کہ ''اگر زندہ ہوتا تو نیکی اور دین داری میں اپنے سب بھائیوں پر سبقت لے جاتا۔ وہ مجتہد ہوتا اور دوسرے مقلد''۔ لیکن ناول نگار نے مبتلا کے بارے میں لکھا کہ مبتلا نے ''ایک حسن پرستی کے پیچھے دنیا میں کیا کیا سختیاں اُٹھائیں کہ خدا دشمن کو بھی نصیب نہ کرے...... مرنا تو سبھی کا قابلِ افسوس ہے مگر نہیں تو مبتلا کا۔ اس کا جینا قابلِ افسوس تھا اور مرنا قابلِ

خوشی کیوں کہ مرکر وہ دنیا کی مصیبتوں سے چھوٹ تو گیا۔ بے چارہ مصیبت کا مارا حسنِ صورت کا بہت فریفتہ تھا۔ خدا اسے جنت میں بہت سی حوریں دے بشرطے کہ غیرت بیگم اور ہریالی کی طرح آپس میں نہ لڑیں''[۱۱۶]

نذیر احمد نے مبتلا کا ایک مرثیہ بھی لکھا ہے جو ناول کے آخر میں شامل ہے۔

''فسانۂ مبتلا'' کے کرداروں میں کوئی تمثیلی کردار نہیں ہے۔ قصہ مربوط ہے۔ طرز ادا اور زبان و بیان چست و برمحل ہیں۔ لمبے لمبے وعظ بھی آتے ہیں جن سے اصلاح کا کام لیا جاتا ہے۔ جزئیات نگاری کمال درجے کی ہے۔ اس میں گھریلو زندگی کی ایسی جیتی جاگتی تصویریں ملتی ہیں جو ناول میں جان ڈال دیتی ہیں۔ آج بھی اسے پڑھیے تو عبارت کی روانی، زورِ بیان، نکھری ستھری بامحاورہ ٹکسالی زبان ہمیں متاثر کرتی اور دل میں اتر جاتی ہے۔

(۵) ابن الوقت (۱۸۸۸ء)

''ابن الوقت'' ''توبۃ النصوح'' سے زیادہ ضخیم ناول ہے۔ اس کی ہیئت بھی ڈھیلی ڈھالی ہے۔ اگر دیکھا جائے تو بنیادی طور پر یہ ایک سیاسی ناول ہے جس میں نذیر احمد نے ان تمام مسائل کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے جن سے ان کا دور دوچار تھا۔ اس میں تبدیلی کا وہ عمل اور فکر و نظر کی وہ کش مکش بھی سامنے آتی ہے جس سے اس دور کا فرد اور معاشرہ گزر رہا تھا۔ اس میں ہندو اور مسلمانوں کے وہ سماجی رشتے اور رویے بھی واضح ہوتے ہیں جن سے یہ دونوں قومیں اس دور میں گزر رہی تھیں۔ انیسویں صدی کا مسلم ذہن بھی اس میں رنگ بھر رہا ہے۔ نذیر احمد کے دور میں سیاست یہ تھی کہ انگریز سے تعاون کیا جائے تو کس حد تک۔ انگریز کے خلاف تحریک، جو بعد میں ہندوستانی سیاست کا اہم مسئلہ بنی، نذیر احمد کے دور تک صحیح معنی میں وجود میں نہیں آئی تھی۔ سرسید کی طرح نذیر احمد بھی یہی سمجھتے تھے کہ انگریزی حکومت دائمی ہے۔ انگریزی ملازمت کو بھی وہ برا نہیں سمجھتے تھے مگر ان کو انگریزی وضع سے چڑ تھی۔ ''ابن الوقت'' میں انھوں نے جس بات کی مخالفت کی ہے وہ ابن الوقت کی انگریزی وضع اختیار کرنے کی ہے۔ اس ناول کا پہلا جملہ ہی سارے مقصد کا خلاصہ کر دیتا ہے:

> ''آج کل کا سا زمانہ ہوتا تو کانوں کان کسی کو خبر بھی نہ ہوتی۔ ابن الوقت کی تشہیر کی بڑی وجہ یہ ہوئی کہ اس نے ایسے وقت میں انگریزی وضع اختیار کی جب کہ انگریزی پڑھنا کفر اور انگریزی چیزوں کا استعمال ارتداد سمجھا جاتا تھا......''[۱۱۷]

آگے چل کر وہ انگریزی وضع پر چلنے کے بُرے نتیجے کو بھی سامنے لاتے ہیں اور لکھتے ہیں:

> ''انگریزی زبان، انگریزی وضع کو اوڑھنا بچھونا بنایا تھا اس غرض سے کہ انگریزوں کے ساتھ لگاوٹ ہو، اختلاط ہو مگر دیکھتے ہیں تو لگاوٹ کے عوض رکاوٹ ہے اور اختلاط کی جگہ نفرت۔ حاکم اور محکوم میں کشیدگی ہے کہ بڑھتی چلی جاتی ہے۔ دریا میں رہنا مگر مچھ سے بَیر۔

دیکھیں آخر کار یہ اونٹ کس کروٹ بیٹھتا ہے۔''

غرض کہ یہ دکھانے کے لیے کہ انگریزی وضع اختیار کر کے ایک طرف تو آدمی قوم کی نظر میں گر جاتا ہے اور دوسری طرف انگریز بھی اسے اچھا نہیں سمجھتے، نذیر احمد نے ''ابن الوقت'' کا ایک کردار وضع کیا جس میں اپنے زاویہ نظر سے وہ ساری خصوصیات شامل کر دیں جو خود سرسید کی ذات، خود ان کی اپنی ذات اور چند دوسرے لوگوں میں پائی جاتی تھیں۔ ابن الوقت کا قصہ ''غدر'' ۱۸۵۷ء سے شروع ہوتا ہے۔ غدر کا حال اور اس میں ابن الوقت کا نوبل صاحب کو بچانا بڑے واقعیاتی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ نوبل صاحب کی بات چیت سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نوبل آدمی ہیں اور ہندوستانیوں کی بھلائی چاہتے ہیں۔ ابن الوقت ان سے متاثر ہو کر ان کی وضع اختیار کر لیتا ہے اور ''غدر'' فرو ہو جاتا ہے تو نوبل صاحب کو بچانے کے صلے میں اسے جاگیر ملتی ہے اور وہ معاشرہ کے عام آدمی کی نظروں سے گر جاتا ہے۔ پھر نوبل صاحب اور ابن الوقت کی اکیلے میں ملاقات ہوتی ہے اور اس میں سب سے ناگوار گزرنے والی ناخوشگوار بات یہ بتائی گئی ہے کہ ابن الوقت نے نوبل صاحب کے ساتھ کھانا کھایا۔ اس کے بعد ایک باب میں ایک ڈپٹی کلکٹر کی انگریزوں سے شکایت کا حال بیان کیا جاتا ہے۔ یہ واقعہ خود نذیر احمد کی زندگی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس باب کا ابن الوقت کے قصے سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ایسے غیر متعلق ابواب اور بھی آتے ہیں۔ کئی باب ایسے بھی ہیں جو ابن الوقت کی عوام میں بدنامی کا حال تو بیان کرتے ہیں مگر قصے کو آگے نہیں بڑھاتے۔ یہ ''توبۃ النصوح'' کے برخلاف ''ابن الوقت'' کا نمایاں عیب اور کمزوری ہے۔ اصل قصہ وہاں سے شروع ہوتا ہے جب ابن الوقت اور صاحب کلکٹر مسٹر شارپ میں اختلاف اور کش مکش ہوتی ہے۔ اس کش مکش کو نمٹانے کے لیے حجۃ الاسلام سامنے آتے ہیں۔ یہ خود نذیر احمد کی وضع قطع کے آدمی ہیں لیکن پوری طرح نذیر احمد کی ترجمانی نہیں کرتے اور اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ نذیر احمد کے مزاج اور ان کی سوچ میں سرسید بڑی حد تک شامل تھے۔ دونوں میں مذہبی بحثیں ہوتی ہیں جن میں انگریزوں کی وضع اختیار کا سوال بار بار آتا ہے۔ یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ مسٹر شارپ حجۃ الاسلام کی عزت کرتے ہیں اور وہ ابن الوقت اور مسٹر شارپ کے درمیان ناراضی و اختلاف کو ختم کرا دیتے ہیں۔ ناول پڑھتے ہوئے یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ ابن الوقت اور حجۃ الاسلام کے درمیان سارا زور مذہبی بحث پر رہتا ہے اور آخر میں حجۃ الاسلام یہ درس دیتے ہیں کہ:

> ''میں امید کرتا ہوں کہ مذہب کے متعلق جو کچھ میں نے اب تک تم سے کہا پہلے حصے یعنی نفسِ اسلام کی نسبت تمھاری تشفی کر سکتا ہے بشرطیکہ تم کو تشفی درکار ہو اور جب اسلام کی اصل اور حقیقی عمدگی تمھارے ذہن میں اچھی طرح بیٹھ جائے گی، جس کی شناخت یہ ہے کہ اعمال اضطراراً سرزد ہونے لگیں تو میری یہ بات لکھ رکھو کہ انگریزی وضع خود تم کو ہی بہ تقاضائے مذہب وبال معلوم ہونے لگے گی۔ رہا دوسرا حصہ یعنی اسلام کے فرقوں میں کسی خاص

فرقے کا تعیین، اس کو کسی دوسرے وقت پر رکھو۔" [۱۱۸]

اس ناول میں کئی طرح کے لوگوں سے ہماری ملاقات ہوتی ہے جن سے ہندوستان کے مختلف طبقوں اور مذاہب کے لوگوں کا انگریزوں کے کلچر کی طرف رجحان و رغبت کا احساس ہوتا ہے۔ انگریز بھی دو طرح کے ہیں۔ ایک نوبل اور دوسرا شارپ۔ نوبل ہندوستانیوں کی اصلاح چاہتا ہے اور ان سے ہمدردی رکھتا ہے۔ دوسرا حکومت کے نشے میں ہے۔ پھر عیسائی، ہندو اور عام مسلمان، سب کی کارگزاریوں کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ عیسائی اپنے مذہب کی تبلیغ کررہے ہیں۔ ہندو اپنے مذہب میں مگن ہیں۔ ایک کائستھ کہتا ہے کہ ''مسلمان آئے چلے گئے اور عیسائی بھی چلے جائیں گے اور اس کا مذہب ہمیشہ رہے گا۔ یہ بیان بھی آتا ہے کہ دفاتر میں ہندو، مسلمانوں کی کاٹ کررہے ہیں۔ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ عام مسلمان انگریزوں سے نفرت کرتے ہیں۔ اس ناول سے یہ بات بھی واضح ہوجاتی ہے کہ نذیر احمد سیاسی و ملکی حالات سے بخوبی واقف تھے۔ بیچ بیچ میں دلچسپ مزاحیہ فقرے بھی آتے ہیں اور ایسے مکالمے بھی آتے ہیں جن سے اس دور کی عورت کی ذہنی سطح کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے مثلاً حجۃ الاسلام کا اپنی ساس سے، جو ابن الوقت کی پھوپھی ہیں، مکالمہ پُر مزاح و دلچسپ ہے اور جس سے اس دور کی ہندوستانی عورت کی ذہنیت و کم علمی کی آئینہ داری ہوتی ہے۔

یہ ناول ہندوستان اور خصوصاً مسلمانوں کی سیاسی حالت پر تمثیلی تبصرہ ہے۔ ساخت کے لحاظ سے اس کے دو حصے ہوجاتے ہیں۔ پہلے حصے میں ابن الوقت مرکزی کردار ہے۔ دوسرے حصے میں حجۃ الاسلام اور ابن الوقت کے درمیان تضاد مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ واضح ہے کہ ایک کردار میں سرسید شامل ہیں جن کی ذات میں نذیر احمد نے کئی اور خصوصیات شامل کردی ہیں اور ساتھ ہی خود اپنے مزاج، حالات کو بھی ابن الوقت کے کردار میں شامل کرکے اسے ایک ایسا رنگ دیا ہے جو اصل سرسید سے مختلف ہوجاتا ہے۔ دوسرے حصے میں حجۃ الاسلام اور ابن الوقت کے درمیان تضاد مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ واضح ہے کہ ایک کردار (ابن الوقت) میں سرسید شامل ہیں اور دوسرے (حجۃ الاسلام) میں نذیر احمد خود شامل ہیں جن کی فکر و نظر میں سرسید کی سوچ و فکر اور بعض خیالات بھی شامل ہیں۔ سرسید کی طرح نذیر احمد بھی انگریزوں کے وفادار ہیں۔ حجۃ الاسلام ابن الوقت کو تذبذب کا شکار جانتے ہیں اور ابن الوقت کو مصلح (Reformer) نہیں مانتے بلکہ وہ تو صرف و محض آنحضرت ﷺ کو ہی مصلح تسلیم کرتے ہیں اور ابن الوقت کو کیاپدی اور کیا پدی کا شوربا سمجھتے ہیں۔

بہر حال سید محمود یہ کہیں کہ نذیر احمد نے ابن الوقت کے کردار میں سرسید پر طنز کیا ہے لیکن اصل حقیقت یہ ہے کہ نذیر احمد نے اس وقت کی سماجی اور مذہبی صورت حال کو کہ لوگ کس طرح سوچتے تھے، عام لوگوں کا عام رویہ کیا تھا، وہ کن باتوں کو پسند اور کن کو ناپسند کرتے تھے، وہ سرسید سے کہاں اتفاق اور کہاں اختلاف رکھتے تھے، پوری واقعیت کے ساتھ بیان کردیا ہے اور ''وضع بدلنے'' اور انگریزوں کی وضع اختیار کرنے کو اصل مسئلہ قرار دے کر خود حقیقی سرسید کو، بدلتے ہوئے زمانے میں، نمایاں کرکے فائدہ پہنچایا ہے۔

جیسا کہ ہم سرسید کے مطالعے میں لکھ آئے ہیں کہ وہ اپنے کام سے مخلص اور اپنے مقصد پر خلوصِ دل سے قائم رہے اور آنے والا زمانہ ان کے فکروعمل سے تبدیل ہو کر زندہ ہو گیا۔

اس ناول میں ظاہرداری پر زور اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ عام مسلمان اور ان کے راہ نما علماء اسی کو اصل اسلام سمجھتے ہیں۔ ''توبۃ النصوح'' میں حضرت بی کے بیٹوں کے سر منڈوانے پر زور ہے اور ابن الوقت (ناول) میں انگریزی وضع ولباس اختیار کرنا اصل مسئلہ ہے۔ مسلمان جب قسطنطنیہ میں داخل ہوئے تو عیسائی علماء شہر کے بڑے گرجا گھر میں اس بات پر بحث کر رہے تھے کہ حضرت عیسیٰ پر جو روٹی اتری تھی وہ خمیری تھی یا فطیری؟ اس دور میں خود اسلام بھی اسی قسم کے مسئلوں میں الجھا ہوا تھا اور مختلف فرقوں اور فقہ، رفع یدین اور آمین بالجہر قسم کی باتوں میں محدود ہو کر رہ گیا تھا۔ اس دور میں علماء و عوام عبا اور جبہ اور ہر بات میں شرع ترع بگھارنے کو اسلام سمجھتے تھے۔ وہ عمل کی نیکی کو ظاہرداری سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے تھے۔ اہلِ زمانہ سرسید کے خلوص کی گہرائیوں میں جانے کے اہل نہیں رہے تھے۔ ان کا اسلام وہی ظاہر پرستی تھی جو رجعت پسندی کی طرف لے جاتی ہے۔ ناول میں جب وہ ابن الوقت کو مالی مشکلات میں پھنسا ہوا دکھاتے ہیں تو وہ اسے وضعِ جدید اختیار کرنے کا نتیجہ بتاتے ہیں:

> ''میں ایسا خیال کرتا ہوں کہ سولزیشن اور اسراف لازم و ملزوم ہیں۔ پس جس قدر ہندوستانیوں میں سولزیشن کی ترقی ہوگی، ضرور ہے کہ ان کا خرچ بڑھے۔'' [۱۱۹]

سرسید واقعیت پسند تھے مگر ساتھ ساتھ انھیں انسان کی اعلیٰ ذہنی تربیت اور اعلیٰ خیالات سے ہم آہنگی بھی عزیز تھی۔ یہ اعلیٰ خیالات حجۃ الاسلام کے فکروعمل میں نہیں آتے۔ اس ناول میں مقصد اتنا غالب آ گیا ہے کہ وہ توازن برقرار نہ رہ سکا جو توبۃ النصوح کو شاہکار بنا دیتا ہے لیکن بیان میں گہرا طنز ''ابن الوقت'' کی انفرادیت ہے۔

(۶) ایامیٰ (۱۸۹۱ء):

اس ناول میں گھریلو زندگی کے ایک اہم مسئلے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ مسلمانوں میں، ہندوؤں کے زیرِ اثر بیوہ عورتوں کی شادی کو برا سمجھا جانے لگا تھا۔ نذیر احمد نے قرآنِ مجید میں بیواؤں کی شادی کی اجازت کے پیشِ نظر اصلاح کا بیڑا اُٹھایا اور گھریلو زندگی کے اس اہم مسئلے پر ایک ناول ''ایامیٰ'' کے نام سے لکھا۔ ایامیٰ ایم کی جمع ہے جس کے معنی بے شوہر والی یعنی بیوہ یا مطلقہ کے ہیں۔ نذیر احمد نے تمہید میں لکھا ہے کہ ''شہر اور محلے اور خاندان کا کیا مذکور ہے، گھر بھی کوئی ایسا ہی اکا دکا ہوگا جس میں بوڑھی یا ادھیڑ یا افسوس جوان یا ہائے ہائے لڑکی بیوہ نہ ہو۔'' [۱۲۰] اس بیوگی کی مصیبت واضح کرنے کے لیے وہ ایک لڑکی آزادی بیگم تصور کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ''آزادی بیگم کوئی انوکھی بیوہ تو نہ تھی مگر اس کو اتفاق سے ایسے ایسے واقعات پیش آئے جن کی وجہ سے وہ اپنی ذات سے انوکھی عورت ضرور تھی۔'' [۱۲۱] یہاں زیادہ زور آزادی کے خیالات پر ہے۔ نذیر احمد نے،

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، نصوح کے خیالات کا بھی جائزہ پیش کیا تھا مگر "ایامی" میں ذہنی تحلیل اور نفسیاتی تجزیہ (Psychological Analysis) کی واضح طور پر ابتدا نظر آتی ہے۔ اس ناول کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ نذیر احمد نئے خیالات سے اس قدر متاثر ہو چکے ہیں کہ اب وہ پوری طرح جدیدیت کے نئے رجحانات پر اعتماد کے ساتھ اپنے عقائد و خیالات کا اظہار کرنے لگے ہیں۔ وہ اس ناول کی بنت میں مکالموں کی صورت میں انھیں موضوع بناتے ہیں مثلاً آزادی کے والد خواجہ آزاد اور اس کے والدہ ہادی بیگم کے درمیان آزادی کی تعلیم و تربیت کے تعلق سے جو مکالمہ ہوتا ہے، اس میں بچوں کی تعلیم کا مسئلہ سامنے آتا ہے تو خواجہ آزاد توجہ سے نہ پڑھنے پر بیوی سے کہتا ہے کہ ان کے نام انگریزی مدرسے سے کٹ جائیں گے تو ان کی بیوی جو پرانے خیالات اور مولویوں کے گھرانے کی عورت ہے کہتی ہے: "میں تو خدا سے چاہتی ہوں کہ میرے بچوں کے نام کل کے کٹتے آج کٹ جائیں...... میں نے تمہارے ڈر سے اب تک ہوں نہیں کی ورنہ میرا بس چلے تو میں کسی مسلمان کے بچے کو اُدھر رُخ نہ کرنے دوں۔ مدرسہ میں جا کر کوئی مسلمان مسلمان رہ سکتا ہے۔" [۱۲۲] پھر ان دونوں کے درمیان قرآن ناظرہ پڑھنے کا ذکر آتا ہے تو آزادی بیگم کی والدہ کہتی ہیں کہ "شہر میں بہتیرے مدرسے بھرے پڑے ہیں۔ بڑی بے جابات کی کہ پادری کے مدرسے میں لڑکوں کو داخل کیا۔ یہ لوگ اپنے عقیدے سکھا سکھا کر لڑکوں کو بے دین کر دیتے ہیں ......تم نے بچوں کو قرآن نہیں پڑھوایا۔ غضب ہے کہ مسلمانوں کے بچے اور قرآن کا ایک بول نہ جانیں۔" اس کا جواب خواجہ آزاد یہ دیتے ہیں کہ "جب معنی نہیں سمجھ سکتے تو طوطے کی طرح لفظوں کے پڑھانے سے کیا فائدہ۔" [۱۲۳] اسی طرح قدم قدم پر زندگی کے اور دوسرے مسائل بھی سامنے آتے ہیں اور ہر مسئلے کے بیچ میں شرع آتی رہتی ہے جس میں انیسویں صدی کا معاشرہ جکڑا ہوا تھا۔ اسی طرح پردے کا مسئلہ آتا ہے۔ بیوی کہتی ہے کہ "پردہ میرا حق ہے اور تم کو میرا کہنا ماننا ہوگا...... پردہ بندے کا نہیں خدا کا حق ہے۔" میاں کہتا ہے کہ "پردے کی قید میں پڑے پڑے اُن کے دل مر گئے ہیں" اور پھر بیوی کی ضد کو دیکھ کر جب سات برس کی آزادی کو پادری کے گھر لے جانے کے لیے میاں کہتا ہے تو وہ کہتی ہے:

> "ہاں اس کو شوق سے لے جاؤ۔ اس کا دیدہ یوں بھی ہوائی ہے۔ سات برس کا لوٹھا۔ سقے سے یہ نہیں چھپتی۔ اُپلے والے سے یہ نہیں چھپتی۔ مردانے کے نوکروں اور سودے والوں سے یہ پردہ نہیں کرتی۔ بہتیرا روکتی رہتی ہیں۔ بولے گی تو اس قدر چلا کر کہ گلی میں صاف سنائی دے لیکن لے تو جاؤ گے پر اس کے جو والی وارث ہوں گے تم کو اور اس کو دونوں کو مزہ بھی چکھا دیں گے۔" [۱۲۴]

کرداروں کے خیالات کا یہی تصادم، جدید اور قدیم کی یہی کش مکش سارے ناولوں میں گندھی ہوئی ہے۔ یہ ناول ایک کردار آزادی بیگم کے گرد گھومتا ہے اور پیدائش سے لے کر وفات تک اس کی ساری زندگی کے گوشوں

کو سامنے لاتا ہے۔ تہذیبی مطالعہ کے زاویہ نظر سے بھی یہ ناول خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں اس دور کے گھروں کے اندر کی صورت حال اور تبدیلی کا عمل واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔ اس میں کئی چھوٹے بڑے کردار آتے ہیں اور قصے کو آگے بڑھاتے ہیں۔ ابن الوقت کی طرح اس میں بے ترتیبی نہیں ہے۔ یہ اپنے دور کے ایک اہم مسئلہ پر لکھا گیا ہے اور کھل کر نذیر احمد نے جدید و قدیم کی آویزش دکھا کر نئی نسلوں کو صحیح راستہ دکھایا ہے۔ نذیر احمد آزادی بیگم کے خیالات سے تو اتفاق کرتے ہیں لیکن اس کی بے عملی اس کی زندگی کے المیہ کی ذمہ دار ہے۔ وہ نئی نسلوں کو "عمل" کی تلقین کرتے ہیں:

> "آزادی بیگم کے اس احسان کو کون نکر سکتا ہے...... کہ کہنے کو تو اس نے کوئی بات اُٹھا نہیں رکھی لیکن کر کے کچھ نہ دکھایا۔ اگر خدا اس کو ہمت دیتا اور زمان بیوگی میں جیسے جیسے خیال اس کے دل میں آتے تھے سب نہیں تو دو چار پر بھی عمل کر گزرتی تو دنیا اچھی طرح دیکھ لیتی کہ بیوہ کے بیٹھنے بٹھانے کے کیسے زبون نتیجے ہیں......" [۱۲۵]

یہ قصہ ویسے تو فرضی ہے لیکن بیوہ کی زندگی کے جو واقعیاتی نقشے پیش کیے گئے ہیں وہ ایسے حقیقی ہیں کہ مسلم تہذیب کے گھر کے اندر کی دنیا سامنے آ جاتی ہے۔ یہاں نذیر پوری طرح سر سید کے نقشِ قدم پر چلتے ہوئے ایک نئی دنیا آباد کرتے ہیں۔ انھوں نے جدیدیت کی ترویج و اشاعت میں یہ ناول لکھ کر بے حد مؤثر خدمت انجام دی ہے اور تبدیلی کے عمل کو تیز کیا ہے اور اسی لیے سر سید نے انھیں ہمیشہ اہمیت دی۔ جو کام مولانا حالی کی "مسدس" یا "مناجاتِ بیوہ" نے اپنے دائرے میں رہ کر کیا تھا، وہی کام ایک نئی سمت اور نئے میڈیم (ناول) کے ذریعے نذیر احمد نے انجام دیا اور اسی لیے ان کے ناول بار بار چھپتے رہے اور نئی نسلیں ان کے اثرات کو قبول کرتی رہیں۔

یہ ضرور ہے کہ وہ قوتِ تخلیق جو "توبۃ النصوح" میں اپنے عروج پر نظر آتی ہے وہ یہاں اس طرح نہیں ہے لیکن اس سے بیواؤں کی دوسری شادی کا مسئلہ اس طرح سامنے ضرور آ جاتا ہے کہ بیوہ کی شادی کا رواج عام ہو گیا۔ یہی اس ناول کا مقصد تھا جس میں انھوں نے قوتِ عمل کو اُبھارا اور اس پر زور دیا ہے۔ یہاں بھی "وعظ" ہے جو آزادی بیگم کے شوہر مولوی مستجاب کی وفات پر مولوی مقتدی تعلیم صبر میں دیتے ہیں۔ آخر میں آزادی بیگم وصیت کرتی ہے۔ یہ بھی وعظ اور لیکچر ہے جس میں وہ مفید اور نئے خیالات کی حمایت اور ضرورت پر زور دیتی ہے اور اس وصیت میں ہندو مسلمان دونوں اس کے مخاطب ہیں۔ وہ ان باتوں پر دل سے یقین کرتی ہے اور آخر میں دعا مانگتی ہے:

> "اے خدا جو کچھ میں نے کہا اگر تیری مقدس مرضی کے مطابق ہے تو میری بات میں اثر اور لوگوں کو اس پر عمل کرنے کی توفیق عطا کر۔ الٰہی دنیا جہاں کی بیووں کو سکھ ہو اور میری اس ناچیز کی کوشش کے صلے میں نہیں بلکہ محض تیرے فضل و کرم سے ان کے طفیل میں مجھ کو دنیا کی

اس تکلیف سے، جس کو میں اب سہ نہیں سکتی خاتمہ بالخیر کے ساتھ نجات......اور اُدھر دُعا کا
ختم ہونا تھا کہ آزادی نے دفعتاً ایک ہچکی لی اور ہو چکی۔" [۱۲۶]

"ایامیٰ" میں نذیر احمد نے براہ راست ایک عورت کی زندگی کو پیش کیا اور اسے کہانی کا روپ دیا ہے۔ طرز ادا اور ٹکسالی بامحاورہ زبان کے اعتبار سے یہ ناول خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس میں عورتوں کی جو زبان بیان میں آئی ہے وہ پوری طرح وہ ہے جو ہمارے گھروں میں بولی جاتی ہے۔ یہ اردو زبان کا پہلا ناول ہے جو بیواؤں کے موضوع پر لکھا گیا ہے اور اس طرح لکھا گیا ہے کہ کہانی اور اس کا بیان ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے۔ یہ بات بھی یادر ہے کہ مقصدی اور موضوعی ناول لکھنے کی روایت بھی نذیر احمد ہی شروع کرتے ہیں۔ ان کا آخری ناول "رویائے صادقہ" ہے۔

(۷) رویائے صادقہ (۱۸۹۴ء):

"رویائے صادقہ" نذیر احمد کے افسانوی سلسلے کی ساتویں اور آخری تصنیف ہے۔ اسے ناول یا تمثیل نہیں کہا جا سکتا۔ دیباچہ میں نذیر احمد نے اسے "رسالہ" کہا ہے [۱۲۷] اور نویں ایجوکیشنل کانفرس ۱۸۹۴ء کے لیکچر میں اسے "ناول" کہا ہے [۱۲۸]۔ "رویائے صادقہ" کو ہم ناول یا تمثیل اس لیے نہیں کہہ سکتے کہ قصہ تو صرف ۹۳ صفحات تک چلتا ہے اور پھر مختلف موضوعات پر صادقہ کے خواب اور صادق کے مذہبی و معاشرتی خیالات آتے ہیں جو ہر اس مذہبی و معاشرتی موضوع پر ہیں جن سے سرسید کے خیالات یا نذیر احمد کے زاویہ نظر کی ترجمانی ہوتی ہے۔

صادقہ اصغری کی طرح کی ایک بہت ہی ہنر مند لڑکی ہے اور وہ جدید عورت کی اور اس کے شوہر سید صادق جدید مرد کی نمائندگی کرتے ہیں۔ "رویائے صادقہ" میں "صادقہ کا بیاہ" کے ساتھ کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ سید صادق کی صادقہ سے شادی دو ہم خیال لوگوں کی اچھی عمر کو پہنچ کر مفید و کامیاب شادی ہے۔ پھر "دلّی کے مسلمانوں کی سوسائٹی" کا باب آتا ہے اور اس کے بعد "صادق اور مذہب"، "عقلی مذہب" خدا اور اس کی وحدانیت اور صفات کا عقلی ثبوت، عقلِ انسانی کی نارسائی، انسان کی بے حقیقی، مذہب کی ضرورت، عاقبت کا یقین انسان کی فطرت میں ہے، مذہب کا خلاصہ، شریعت نصف دین ہے، عاقبت، مذہبی مباحثہ بڑی بری بات ہے، مقلدوں اور غیر مقلدوں کے جھگڑے، سنی شیعوں کا اختلاف، فرقہ صوفیہ، نیچری فرقہ، وحی اور معجزات کے عنوانات آتے ہیں جن میں سوال جواب کے انداز میں ان خیالات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہاں دوسری مذہبی کتابوں کے مقابلہ میں جو خوبی نظر آتی ہے وہ یہ ہے کہ مذہب کو ایک لڑکی کے خوابوں کا پیرایہ دے کر اسے دلچسپ اور عام فہم بنا دیا گیا ہے۔ نذیر احمد چاہتے تھے کہ نوجوان اسے پڑھیں تا کہ ان کے خیالات درست ہوں۔ "طالب علموں نے بہت زور مارا کہ یہ کتاب کالج کے مذہبی کورس میں داخل ہو مگر مسلمانوں کے تعصب کے آگے کسی کی پیش نہ گئی۔ لیکن کب تک؟" [۱۲۹] انھیں یقین ہے کہ آنے والا زمانہ انھیں خیالات سے

ترکیب پائے گا۔ قصہ کے درمیان ایسی باتیں اور جملے آتے جاتے ہیں، جنھیں پڑھ کر ہم اپنی آنکھیں نئے دور میں کھولتے ہیں۔ یہ سب جملے نئی فکر اور نئی زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں مثلاً یہ دو تین جملے دیکھیے:

(الف) ''پرانے لوگ وہ روشن خیالی و آزادی رائے، وہ بے تعصبی، وہ معلومات کہاں سے لائیں گے جس کے بدون ملک داری ہو ہی نہیں سکتی۔'' [۱۳۰]

(ب) ''انگریزوں کے ساتھ کھانے اور ان کی وضع اختیار کرنے سے دین نہیں بدلتا......ہم مسلمانوں کا دین ایسا بودا نہیں ہے کہ کھانے پہننے سے جاتا رہے۔'' [۱۳۱]

(ج) ''مذہبی تعصب مسلمانوں کی دنیاوی ترقی کا مانع ہے۔'' [۱۳۲]

(د) ''مسلمانوں کے تنزل کا......سب سے بڑا سبب مذہبی اختلاف ہے کہ یہ ان کی یک دلی اور اتفاق کے پیدا ہونے کا مانع ہے۔'' [۱۳۳]

''رویائے صادقہ'' پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد ان غلط فہمیوں کو دور کرنے کی کوشش کر رہے ہیں جو ''ابن الوقت'' (۱۸۸۸ء) لکھ کر سرسید اور دوسرے لوگوں کے دل میں پیدا ہوئی تھیں۔ یہاں انھوں نے نہ صرف علی گڑھ تحریک کی پوری حمایت کی ہے اور اپنے زاویۂ نظر کے ساتھ سرسید کو ایسے روپ میں اُبھارا ہے جو قوم کا حقیقی مصلح اور بہی خواہ ہے۔ جب سید صادق کے والد اسے لے کر سرسید کی خدمت میں حاضر ہوتے ہیں تو سرسید اسے دیکھ کر کہتے ہیں کہ آپ اسے میرے ساتھ کر دیجیے میں اس کو لے جا کر علی گڑھ میں داخل کرادوں گا۔ آپ نے جو اسے پڑھوایا ہے تو آپ دیکھتے ہیں کہ یہ کیا ہے۔ میرے اور آپ کے سامنے بھیگی بلی بنا ہوا بیٹھا ہے۔ میں اسے آدمی بناؤں گا، اسے سکھاؤں گا کہ تو کیا ہے اور تجھ کو کیا ہونا چاہیے۔ میں اسے جنٹل مین بناؤں گا۔ یہاں سرسید کا نقطۂ نظر اور مقصدِ تعلیم نمایاں ہو کر پوری طرح اُبھرتا ہے اور نئی نسل کا سید صادق اس کی نمائندگی کرتا ہے۔ غلط فہمی کو دور کرنے کے لیے ایک جگہ وہ ''ابن الوقت'' کی معنی سمجھاتے ہیں کہ ''نیچری ابن الوقت ہیں یعنی اس زمانے کی پیداوار'' [۱۳۴] اور یہ کوئی بری بات نہیں ہے بلکہ ترقی کا راستہ ہے۔ یہی درس حالی نے ''مسدس'' میں دیا تھا: چلو تم اُدھر کو ہوا ہو جدھر کی۔ اسی طرح انگریزی وضع اختیار کرنا ''ابن الوقت'' کا بنیادی موضوع تھا جس کی تردید نذیر احمد ''رویائے صادقہ'' میں کرتے ہیں:

> ''وقت کا تقاضا ہے لوگ خود بخود انگریزی وضع اختیار کرتے چلے جاتے ہیں لیکن شروع شروع میں اس پر ایسا غل مچا نا صرف عوام میں بلکہ عوام سے بڑھ کر خواص میں گویا انگریزی کپڑے پہن لینا یا انگریزوں کی طرح یا ان کے ساتھ میز پر بیٹھ کر چھری کانٹے سے کھانا کفر و ارتداد ہے اور اس کے فتوے لکھے ہوئے موجود ہیں۔ زمانہ جو سب عقلوں کو ٹھیک بنا دیتا ہے اس غلطی کی بھی اصلاح کرتا اور ہم دیکھتے ہیں کہ کر رہا ہے اور کسی قدر کر بھی چکا ہے۔ تو کیا سید احمد خاں کو باولے کتے نے کاٹا تھا کہ بیٹھے بٹھائے اپنے تئیں انگشت نما کر لیا؟ نہیں

نہیں۔" [۱۳۵]

اور پھر سرسید احمد خاں کے بارے میں یہ الفاظ آتے ہیں:

"لیکن سید احمد خاں کے درد کو ہر شخص نہیں پا سکتا۔ ان میں بڑی صفت یہ ہے کہ ہم سب سے پہلے زمانے کی رفتار کو پہچانتے اور مسلمانوں کو آگاہ کر دیتے...... جو کچھ سید احمد خاں کہتے ہیں مسلمان اگر دنیا میں رہنا چاہیں گے تو کریں گے اور اس سے بڑھ کر کریں گے، مگر ابھی نہیں۔ اچھی طرح مٹ لیں گے۔ پیٹ بھر کر خراب ہو لیں گے، تب کہیں جا کر سمجھیں تو سمجھیں۔ میں جانتا ہوں اور افسوس کرتا ہوں کہ سب لوگ کیوں نہیں جانتے کہ سید احمد خاں کے دل میں انگریزی وضع کی ذرا بھی وقعت نہیں۔" [۱۳۶]

اس عبارت سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نذیر احمد "ابن الوقت" کی بات کو دھونا چاہتے ہیں۔

"رویائے صادقہ" جیسا کہ میں نے کہا ناول نہیں ہے مذہبی رسالہ ہے جسے نذیر احمد خود بھی علی گڑھ کالج کے مذہبی نصاب میں شامل کرانا چاہتے تھے مگر وہ شامل نہ ہو سکا۔

نذیر احمد کے ناول : تنقیدی مطالعہ

نذیر احمد کے یہ ساتوں ناول الگ الگ موضوعات پر لکھے گئے ہیں۔ "مراۃ العروس" کا موضوع گھریلو زندگی اور لڑکیوں کی تربیت ہے۔ "بنات النعش" اس کا دوسرا حصہ ہے جس کا موضوع تعلیم و تربیتِ نسواں ہے۔ تیسرے ناول "توبۃ النصوح" میں مذہبی تعلیم اور تربیتِ اولاد کو موضوع بنایا گیا ہے۔ "فسانۂ مبتلا (محصنات)" میں تعددِ ازدواج ناول کا موضوع ہے۔ "ابن الوقت" میں اس دور کی سیاست و معاشرت کو کہانی کا روپ دیا گیا ہے جس کا خاص موضوع انگریزی وضع اختیار کرنے کے بُرے نتائج ہیں۔ "ایامیٰ" میں بیوہ عورتوں کی دوسری شادی کے مسئلے کو اُٹھایا ہے اور ساتویں یعنی "رویائے صادقہ" میں مذہب اسلام کے عقلی پہلو کو نمایاں کیا ہے جس میں سرسید کی فکر بھی واضح طور پر شامل و نمایاں ہے۔ یہی وہ تصانیف ہیں جن پر نذیر احمد کی شہرت اور مقبولیت کی بنیاد قائم ہے۔ اس دور پر مذہب پوری طرح چھایا ہوا ہے۔ نذیر احمد کی تصانیف بھی مذہب سے روشنی لیتی ہیں۔ ان کی تصانیف میں سے کچھ تو وہ ہیں جو پوری طرح مذہبی ہیں جیسے "الحقوق و الفرائض" یا "اُمہات الامہ" جب کہ ان کے ناولوں میں مذہب زندگی سے مل کر پس منظر میں رہتا ہے۔ مذہب نذیر احمد کے فکر و عمل کی روح ہے۔

نذیر احمد کی ایک انفرادیت یہ بھی ہے کہ انھوں نے سرسید، حالی، شبلی اور آزاد کے برخلاف "ناول" کی صنف کے ذریعے اس دور کی فکری، معاشرتی و مذہبی ترجمانی کی ہے اور اصلاحِ قوم کے اصل مقصد کو سامنے رکھتے ہوئے، قصہ کہانی کو میڈیم بنا کر، عوام و خواص تک پہنچایا ہے۔ ان کے ناولوں کے الگ الگ تعارف کے

بعد جب ہم بحیثیت مجموعی ان کے ناولوں اور ان کے کرداروں کے طرزِ فکر و عمل کو دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ دور اور اس کی روح ان کے ناولوں میں سمٹ آئی ہے۔

(۱) نذیر احمد کے ناولوں میں سب سے اہم چیز مذہب ہے۔ ''مراۃ العروس'' اور ''بنات النعش'' میں محسوس ہوتا ہے کہ وہ گھریلو زندگی کو مذہب سے الگ کر کے دیکھ رہے ہیں۔ اکبری اصغری کا قصہ بھی مذہب سے الگ معلوم ہوتا ہے لیکن غور سے دیکھیے تو مذہب اس کی بنیادوں میں موجود ہے۔ ان دونوں ناولوں کے بعد جب ہم ''توبۃ النصوح'' کو پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ اکبری اور نعیمہ مذہب سے انحراف کی وجہ سے پھوہڑ اور بے لگام ہو گئیں اور اصغری، حمیدہ، صادقہ مذہب پر چلنے کی وجہ سے سگھڑ اور سلیقہ مند ہو گئیں لیکن جب ہم پورے قصے پر نظر ڈالتے ہیں تو ان کے لیے مذہب ارکانِ مذہب پورے کرنے کا نام ہے۔ نصوح خواب دیکھ کر اٹھتے ہیں تو اپنے لڑکے لڑکیوں کو نماز پر لگانا ان کا مقصدِ حیات بن جاتا ہے۔ نعیمہ (بیٹی) اور فہمیدہ (ماں، بیگم نصوح) کے درمیان اختلاف نماز ہی پر ہوتا ہے۔ نعیمہ نماز کو اُٹھک بیٹھک کہتی ہے تو فہمیدہ ان الفاظ کے تیسری بار منھ سے نکلنے پر طمانچہ مار دیتی ہے۔ سلیم کے قصے میں حضرت بی اور ان کے سرمنڈے لڑکوں کو ایک عینی چیز کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ یہاں سلیم کے سرمنڈوانے پر وہ زور ہے کہ معلوم ہوتا ہے خدا تک رسائی سرمنڈوا کر ہی ہو سکتی ہے۔ کلیم کے سلسلے میں اس کا ادبی ذوق، بحیثیت شاعر اس کی شہرت اور وہ تمام چیزیں جو کلچر سے تعلق رکھتی ہیں، ان سب کو مذہب سے خارج کر دیا گیا ہے۔ ''ابن الوقت'' میں انگریزوں کی خیر خواہی کے تعلق سے کوئی بات نہیں کی جاتی۔ سارا زور میز پر کھانے، کتے پالنے اور انگریزی وضع اختیار کرنے پر دیا جاتا ہے۔ یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ انگریزی کپڑے نماز میں حارج ہوتے ہیں۔ ابن الوقت نے انگریزی وضع اختیار کی تو وہ مسلمانوں سے دُور ہو گیا۔ سوال یہ ہے کہ اگر کوئی انگریز مسلمان ہو جائے تو کیا اس کے لیے سرمنڈانا، عبا قبا پہننا اور چھری کانٹے سے کھانا، ترک کرنا لازمی ہوگا؟ سرسید طعام کے سلسلے میں پہلے ہی اس موضوع پر اپنا زاویہ نظر اپنے طویل مضمون میں پیش کر چکے ہیں۔ نذیر احمد جید عالم ہیں۔ قران و احادیث پر عبور حاصل ہے۔ تحریر و تقریر میں ان سے جا بجا اقتباس و حوالے دیتے ہیں۔ لیکن وہ جدید اور قدیم دونوں پر بیک وقت گامزن ہیں۔ کبھی عقل کو مذہب کے لیے ضروری سمجھتے ہیں اور کبھی مذہب کو عقل سے بالاتر بتاتے ہیں۔ ان کا ذہن سرسید کی طرح صاف نہیں ہے۔ توحید، نبوت اور اس قسم کے امور پر ان کا علم وسیع ہے جسے وہ عام فہم الفاظ میں پیش کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یوں بھی محسوس ہوتا ہے کہ مذہب کا تصور ان کے ہاں مربوط نہیں ہے۔ وہ جدید و قدیم کی آویزش میں مبتلا ہیں۔ ''ابن الوقت'' میں جن امور پر وہ زور دیتے ہیں ان کو ''رویائے صادقہ'' میں رد کر دیتے ہیں۔ وہ اپنی ساری صلاحیتوں کے باوجود اسلام کو بادشاہت و ملوکیت سے الگ نہ کر سکے۔ مذہب کا علوی تصور ان کے ہاں نہیں ہے۔ وہ سیاسی کامیابی کو مذہب کی کامیابی سمجھتے ہیں اور اس طرح قدامت پسندی کی طرف چلے جاتے ہیں۔ مذہبی کتابوں میں نذیر احمد ایک بڑے عالم نظر آتے ہیں

لیکن ناولوں میں ان کی سطح عام فہمی (Common Sense) کی سطح پر رہتی ہے اور یہ "عام فہمی" "خود فہمی" (Self Sense) سے جڑی ہوئی ہے۔ ان کی بحثیں اور وعظ علم الکلام اور معقولی دلائل پر مبنی ہیں اور اسلام کو عقل پر مبنی ثابت کرتے ہیں لیکن جہاں وہ سرسید سے قریب ہو کر بات کرتے ہیں تو جدیدیت کی روشنی ان کی تحریروں سے پھوٹنے لگتی ہے۔

(۲) اپنی فکر و نظر کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے نذیر احمد نے قصہ گوئی کا طریقہ استعمال کیا۔ یہ طریقہ انھوں نے انگریزی ادب سے سیکھا کیوں کہ یہ تیکنیک اس سے پہلے عربی، فارسی و اردو ادب میں موجود نہیں تھی۔ وہ انگریزی داں تھے اس لیے قوی امکان ہے کہ انھوں نے بنین کی تمثیلیں پڑھی ہوں گی۔ بنین کی "پلگرمس پروگریس" کا اردو ترجمہ دہلی کالج کی "ترجمہ سوسائٹی" سے بھی شائع ہو چکا تھا۔ "فیملی انسٹرکٹر" بھی ان کی نظر سے گزرا تھا جس کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں۔ محمد حسین آزاد بھی تمثیلی ادب سے واقف تھے جس کا ثبوت ان کی کتاب "نیرنگ خیال" سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ نذیر احمد بھی اسی راستے پر چلتے ہیں۔ "آدمی کا حال" دیکھنا اور دکھانا بھی انگریزی ادب کا طریق کار ہے۔ نذیر احمد اور بنین کی تمثیلوں میں فرق یہ ہے کہ بنین کی تمثیلیں عیسائی عقیدہ کا اظہار کرتی ہیں جب کہ نذیر احمد کی تمثیلیں واقعیاتی تخیل کے ذریعے پیش کی جاتی ہیں۔ نذیر احمد انسان کو ایک فرد کی حیثیت سے نہیں دیکھتے بلکہ ایک "قدر" کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ اس کے جو جو پہلو انھیں مختلف انسانوں میں نظر آتے ہیں وہ ان سب کو جمع کر کے اس "قدر" کا ایک تخیلی مجسمہ بنا لیتے ہیں اور اس کو نام بھی وہی دیتے ہیں جو واضح طور پر اس قدر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس قسم کے ایک یا چند آدمیوں کو ملا کر وہ ایک قصہ بناتے ہیں۔ اکبری مزاج دار بہو ہے اور مزاج داری کی وجہ سے سسرال سے جھگڑا پیدا کرتی ہے۔ الگ گھر میں رہنے لگتی ہے، اپنے گھر کو اُجاڑ دیتی ہے اور لٹیرنوں سے دھوکا کھا کر سب کچھ ٹھکانے لگا دیتی ہے۔ قصے میں واقعات بیان نہیں ہوتے بلکہ ایک ہی واقعہ سے سب کچھ بیان میں آ جاتا ہے۔ قصہ کے ساتھ طویل وعظ بھی چلتے ہیں اور اکثر قصے سے الگ ہو کر گراں گزرتے ہیں۔ نذیر احمد میں قصہ گوئی کی اچھی صلاحیت ہے اور اس طرف ان کا رجحان قدرتی ہے مگر قصہ کی ترتیب کا شعور نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ نذیر احمد سے پہلے ناول نگاری کی اردو میں کوئی روایت نہیں تھی۔ داستان گوئی کی روایت ضرور تھی جس میں ناول والی ترتیب نہیں ہوتی۔ "ابن الوقت" ان کا سب سے ضخیم ناول اور سب سے زیادہ بے ترتیب ہے اور اسی لیے اسی میں فنی تاثیر کمزور ہو جاتی ہے۔ البتہ "توبۃ النصوح" میں غیر معمولی انداز سے ایک ایسی ترتیب ملتی ہے جو اس کے فنی اثر کو بے حد بڑھا دیتی ہے۔ یہاں وعظ بھی ایک خواب کی صورت میں آتا ہے۔ نصوح کا خواب سارے قصے کی بنیاد ہے اور سلیقے سے ناول کی تیکنیک کو سمیٹتا ہے۔ کلیم بھی نصوح کے اسی خواب کے ساتھ بدل جانے کی وجہ سے گھر چھوڑتا ہے اور اس کے بعد جو حالات بیان میں آتے ہیں ان میں قصہ پن فطری طور پر پیدا ہو جاتا ہے اور یہ سب واقعات قصہ سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ ناول "ابن الوقت" میں ابن الوقت اور مسٹر شارپ کا

واقعہ قصہ کا اسی طرح فیصلہ کن موڑ ہے جس طرح غدر ۱۸۵۷ء کے بیان سے اس ناول کا آغاز ہوتا ہے۔ ''فسانۂ مبتلا'' میں غیرت بیگم اور ہریالی کا قصہ جاسوسی قصہ کی طرح دلچسپ ہے لیکن ''ایامیٰ'' میں یہ قصہ پن ''فسانۂ مبتلا'' کی طرح پیدا نہیں ہوتا۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ پہلی بار داستانی و روحانی قصہ گوئی سے ہٹ کر نذیر احمد تمثیلی قصہ گوئی کی طرف آئے ہیں اور اردو فکشن کو نئی حدوں سے روشناس کراتے ہیں۔ ساتھ ہی یہ محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد کے ہاں ناول کا رنگ اور تمثیل کا مزاج دونوں اس طرح ساتھ ساتھ چل رہے ہیں جیسے اخلاقی اور وعظ قصے سے لگے لگے چلتے ہیں۔ یہاں ناول میں تمثیل اور تمثیل میں ناول ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔

(۳) نذیر احمد کے قصوں کی اہم بات یہ ہے کہ ان میں داستانی ماحول کے بجائے دلّی کا واقعیاتی ماحول نمایاں ہے جس نے ان کے ناولوں کو زندگی کی حقیقتوں سے جوڑ دیا ہے۔ یہ وہ پہلو ہے جس کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ بنیادی طور پر یہ ناول ہیں۔ ان ناولوں میں دلّی کی مخصوص جگہیں اور مقامات کا ذکر آتا ہے اور گھریلو زندگی کی دنیا سامنے آتی ہے۔ ہر قصہ میں کم وبیش ایک پختہ کار عالم اور واعظ ملتا ہے جو اپنے وعظوں سے خواتین کی رہنمائی کرتا ہے۔ ان ناولوں میں دو طرح کی لڑکیاں ملتی ہیں۔ ایک پھوہڑ جیسے اکبری اور ایک تمیز دار جیسے اصغری، صادقہ وغیرہ۔ ایک نوکرانی ہوتی ہے جیسے ماما عظمت یا ماما دیانت۔ اخراجات اور آمدنی کا خاص طور پر ذکر آتا ہے اور کفایت شعاری کو ایک مفید واعلیٰ قدر کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ گھر سے باہر کی عورتوں میں کٹنیاں گھروں میں آتی جاتی دکھائی دیتی ہیں۔ بنیوں کے قرضے بھی ان کی گردن پر سوار نظر آتے ہیں۔ اس گھر کی دنیا کی وسعت یوں بڑھتی دکھائی دیتی ہے کہ یہاں کے لوگ باہر کے لوگوں سے بھی مل رہے ہیں۔ توبۃ النصوح کا سلیم حضرت بی سے تعارف کراتا ہے۔ علیم کی انگریز پادری سے ملاقات ہوتی ہے اور بیٹے کا خان صاحب کے ہاں قرقی لے جانے والا واقعہ بھی پوری طرح واقعیاتی ہے۔ کلیم کے ساتھ مرزا ظاہر دار بیگ اور فطرت جیسے لوگ گھروں کے باہر کے لوگوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ''ابن الوقت'' (ناول) میں سرکاری دفتروں کی دنیا سامنے آتی ہے۔ دفتروں میں کلرکوں کی چال بازیاں اور حکام کے غرور کی جھلکیاں بھی نمایاں ہوتی ہیں۔ ''ابن الوقت'' (کردار) کی پھوپھی گھر کی سیدھی سادی بڑی بوڑھیوں کے ذہن وفکر کی نمائندگی کرتی ہے۔ مبتلا کے کردار میں عیاشیوں کا رنگ ڈھنگ سامنے آتا ہے۔ بھانڈوں کی نقل، ہریالی سے مبتلا کا لگاؤ، مقدمہ بازی سے سید حاضر و سید ناظر کا تعلق۔ ان سب کے مجموعے سے اس دور کی گھریلو زندگی کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ نذیر احمد کی نظر ایک مبصرِ حیات کی نظر تھی اور ان سے پہلے کسی نے حقیقی زندگی کا اس طرح مطالعہ نہیں کیا اور کسی نے اس طرح پیش نہیں کیا۔ دیکھا جائے تو نذیر احمد سوشل مورخ نظر آتے ہیں اور ان میں کمی ہے تو یہ ہے کہ اس ساری دنیا پر نذیر احمد کی اصلاح کے بادل چھائے ہوئے ہیں اور اسی لیے حقیقی وواقعیاتی زندگی اس چمک دمک کے ساتھ سامنے نہیں آتی جو ناول کے شایانِ شان ہے مگر اس بات کو اگر یوں دیکھا

جائے کہ وہ اردو زبان میں ناول نگاری کا پہلا پتھر نصب کر رہے ہیں تو ہم انھیں داد دیے بغیر نہیں رہ سکتے۔

(۴) جب ہم اِن واقعیاتی دنیا کے افراد پر نظر ڈالتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کے نام تک حقیقی نہیں ہیں۔ ان کے افراد/کردار کے نام ایسے ہیں جیسے ہمارے معاشرے میں کسی مرد یا عورت کے نہیں ہوتے۔ ان کے نام اخلاقی قدروں سے اخذ کیے گئے ہیں اور یہ نام ہی کردار کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ مشکل ہی سے کوئی کردار ایسا ہوگا جو اپنے ناموں کے حدود سے باہر نکلتا ہو۔ اس اعتبار سے یہ کردار واقعیاتی نہیں تمثیلی ہیں۔ عام طور پر ہر طرف یہی لوگ نظر آتے ہیں۔ کچھ چھوٹے ہیں جو ذرا دیر کو آتے ہیں اور جھلک دکھا کر چلے جاتے ہیں۔ کچھ بڑے ہیں جو اپنے نام کی مناسبت سے چلتے پھرتے اور عمل کرتے نظر آتے ہیں اور سارے ناول پر چھائے رہتے ہیں۔ ماما عظمت کا کردار ''مراۃ العروس'' میں بڑا نمایاں ہے کیوں کہ وہ اصغری کی سسرال پر پورے طور سے حاوی ہے۔ جہاں تک ناول کے ہیرو کا تعلق ہے وہ سب کے سب اپنے نام کی مخصوص صفت یا صفات کی تخلیق ہیں۔ نصوح نصیحت کا مجسمہ ہے، جو اس دائرے سے باہر نہیں آتا۔ ابن الوقت کی بس ایک صفت ہے کہ وہ انگریزی وضع اختیار کرتا ہے اور یہی اس کی ابن الوقتی ہے۔ حجۃ الاسلام پرانی وضع کے عالم اور واعظ کے سوا اور کچھ نہیں ہیں۔ مبتلا عشق میں مبتلا ہے اور یہی ابتلا اسے دوسری شادی تک لے جاتی ہے۔ اس میں اس کے علاوہ کچھ اور صفات بھی ہیں کہ وہ ایک عام عیاش کا نمونہ بن کر سامنے آتا ہے اور اس طرح وہ تجسم سے بڑھ کر ''ٹائپ'' ہو جاتا ہے۔ آزادی بیگم بیوگی سے آزادی کی خواہاں ہے۔ مرزا ظاہردار بیگ کی ہر ادا سے ظاہرداری ٹپکتی ہے۔ کلیم محض کلام کرنے کے علاوہ عمل کرتا ہوا بھی دکھایا گیا ہے اور مختلف حالتوں میں سامنے آنے کے باعث ''ٹائپ'' ہو جاتا ہے۔ نذیر احمد زیادہ تر ہر فرد اور کردار کی ایک ہی صفت پر زور دیتے ہیں جس کو وہ حسبِ ضرورت گھٹاتے بڑھاتے رہتے ہیں۔ یہاں ناول کے سے پہلو دار کردار، جو کچھ اچھی اور کچھ بری صفات کے حامل ہوں، ان کے مقصد کے لیے کار آمد نہیں ہیں اور اصلاح کا مقصد ہی ان کے لیے سب کچھ ہے۔ یہی مقصد نذیر احمد کی ناول نگاری کا محرکِ اول ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس کے باوجود وہ اپنے کرداروں کو زندگی دینے میں کامیاب ہیں اور نذیر احمد کے یہ تخلیق کردہ افراد یا کردار مثلاً اکبری، اصغری، نصوح، ابن الوقت، حجۃ الاسلام، مرزا ظاہردار بیگ، ماما عظمت، مبتلا، آزادی بیگم حتیٰ کہ صادقہ بھی ہمارے حافظے پر نقش ہو جاتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ جن کرداروں کو وہ مثالی بناتے اور جن سے ہماری گہری ہم دردی پیدا کرنا چاہتے ہیں وہ اس طرح زندہ نہیں ہوتے جس طرح وہ کردار، جن سے وہ ہمیں نفرت دلانا چاہتے ہیں مثلاً مراۃ العروس میں اکبری اصغری سے زیادہ دلکش ہے۔ حسن آرا محمودہ سے زیادہ متاثر کرتی ہے۔ ''توبۃ النصوح'' میں نصوح سے زیادہ زندہ کردار کلیم اور مرزا ظاہردار بیگ کا ہے۔ نعیمہ، فہمیدہ، صالحہ اور حمیدہ سے زیادہ زندہ ہیں۔ محصنات (فسانۂ مبتلا) میں ہریالی غیرت بیگم سے زیادہ متاثر کرتی ہے۔ ماما عظمت ماما دیانت سے زیادہ زندہ ہو کر ہمارے ذہن پر ثبت ہو جاتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد کی

تخلیقی قوت بھی لاشعور سے تعلق رکھتی ہے۔فہمیدہ (ماں) نعیمہ (بیٹی) کی تو تو میں میں کا وہ مکالمہ، جس میں نعیمہ نماز کو اُٹھک بیٹھک کہتی ہے، اس کا واضح ثبوت ہے۔اسی طرح مرزا ظاہردار بیگ کی زندہ جیتی جاگتی تصویر، تمثیل نگاری کا کمال ہونے کے باوجود، ایک زندہ کردار کے روپ میں ہمیشہ کے لیے ہمارے ذہن پر ثبت ہو جاتا ہے۔اس مجسمے کی ہر بات، ہر وضع، ہر پہلو غور کے قابل ہے۔اس کا خاندانی رشتہ ظاہرداری ہے۔جن لوگوں سے عزیزداری ہے، وہ بھی ظاہرداری ہے۔پھر مرزا کا لباس وہ بھی ظاہرداری کا کمال ہے۔بے قفل کنجیوں کے گچھے کا اشارہ پورے مجسمے کی ظاہرداری کو بڑے لطیف پیرائے میں بیان کر دیتا ہے اور جب یہ مجسمہ باتیں کرتا ہوا ہمارے سامنے آتا ہے تو اس کی ظاہرداری اپنے کمال کو پہنچ جاتی ہے۔اب تک وہ مصوری کے دائرے میں تھا اور اب اسٹیج پر آ کر اپنے نفسیاتی تاثرات کو زبان سے بیان کرتا ہے۔کلیم کی دستک پر جب مرزا ظاہردار بیگ دروازے پر جانگھیا پہنے ننگ دھڑنگ سامنے آتے ہیں تو کلیم کو دیکھ کر کہتے ہیں:

''آہا آپ ہیں۔معاف کیجیے گا۔میں نے سمجھا کوئی اور صاحب ہیں۔بندہ کو کپڑے پہن کر سونے کی عادت نہیں۔میں ذرا کپڑے پہن آؤں تو آپ کے ہم رکاب چلوں۔

کلیم: چلیے گا کہاں؟ میں آپ کے پاس تک آیا تھا۔

مرزا: پھر اگر کچھ دیر تشریف رکھنا منظور ہو تو میں اندر پردہ کرا دوں۔

کلیم: میں آج شب کو آپ ہی کے یہاں رہنے کی نیت سے آیا تھا۔

مرزا: بسم اللہ تو چلیے۔اسی مسجد میں تشریف رکھیے۔بڑی فضا کی جگہ ہے میں ابھی آیا۔[۱۳۷]

اس مکالمے کے ایک ایک لفظ میں ظاہرداری موجود ہے اور مسجد میں، اسے پُرفضا جگہ بتا کر بٹھانا، تو کمال ہے۔کلیم اس کی ظاہرداری کو اب تک نہیں سمجھا۔وہ اپنا سارا حال بیان کرتا ہے۔مرزا اپنی بیوی کی علالت کے ذکر سے ظاہرداری کا ایک اور اشارہ کرتا ہے۔کلیم اس صورتِ حال میں اس سے مشورہ طلب کرتا ہے تو وہ کہتا ہے:

مرزا: خیر نیت شب حرام۔صبح تو ہو۔آپ بے تکلف استراحت فرمائیے۔میں جا کر بچھونا وغیرہ بھیج دیتا ہوں اور مجھے مریضہ کی تیمارداری کے لیے اجازت دیجیے۔آج اس کی علالت میں اشتداد ہے۔''[۱۳۸]

کلیم جب اس کی دوہری محل سراؤں، دیوان خانوں، پائیں باغ کا پوچھتا ہے تو مرزا بات بناتا ہے:

''آپ کو میری سخن سازی کا احتمال ہونا سخت تعجب کی بات ہے۔اتنی مدت مجھ سے آپ سے صحبت رہی مگر افسوس ہے، آپ نے میری طبیعت اور عادت کو نہ پہچانا۔یہ اختلافِ حالت جو آپ دیکھتے ہیں اس کی ایک وجہ ہے۔بندہ کو جماعہ دار صاحب مرحوم و مغفور نے متبنیٰ کیا تھا اور اپنا جانشین کر مرے تھے۔شہر کے کل رؤسا اس سے واقف اور آگاہ ہیں۔ان کے انتقال کے بعد لوگوں نے رخنہ اندازیاں کیں۔بندہ کو آپ جانتے ہیں کہ بکھیڑے سے کوسوں دور بھاگتا ہے۔صحبتِ ناملائم دیکھ کر کنارہ کش ہو گیا لیکن کسی کو انتظام کا سلیقہ،

بندوبست کا حوصلہ نہیں۔ اسی روز سے اندر باہر واویلا مچی ہوئی ہے اور اس بات کے مشورے ہو رہے ہیں کہ بندہ کو منا لے جائیں۔'' [۱۳۹]

ظاہرداری کی یہ عکاسی ہر قدم پر کمال تک پہنچتی ہے مگر سب سے بڑا کمال اس وقت سامنے آتا ہے جب کلیم کہتا ہے:

کلیم: سنو یار میں نے کھانا بھی نہیں کھایا۔

مرزا: سچ کہو۔ نہیں۔ جھوٹھ بہکاتے ہو۔

کلیم: تمہارے سر کی قسم میں بھوکا ہوں۔

مرزا: مردِ خدا! تو آتے ہی کیوں نہ کہا۔ اب اتنی رات گئے کیا ہو سکتا ہے...... ایک تدبیر سمجھ میں آتی ہے کہ جاؤں چھدامی بھڑ بھونجے کے یہاں سے گرم گرم خستہ چنے کی دال بنوا لاؤں۔ بس ایک دھیلے کی مجھ کو تم کو دونوں کو کافی ہوگی۔ رات کا وقت ہے۔'' [۱۴۰]

چنے لے کر واپس آنے پر وہ لمبی تقریر کرتا ہے جو چنوں کی تعریف میں ہے۔ وہ اپنے بیان سے چنوں کو دل کش بنا کر پیش کرتا ہے اور انھیں حضرت میکائیل اور فرشتوں تک لے جاتا ہے۔ نذیر احمد کی قوتِ تخیل یہاں حقیقت میں حضرت میکائیل تک جا پہنچتی ہے۔ انسانی مجسمہ بنانے کی اس سے بہتر فن کارانہ مثال اردو ادب میں کوئی دوسری نہیں ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد کے زمانے کی دلّی میں بہت سے ظاہر دار ہوں گے اور اُن سب کے تاثرات اپنی قوتِ تخیل سے یک جا کر کے کسی الہامی قوت سے یہ شاہ کار تخلیق کر دیا ہے۔ واضح رہے کہ مرزا ظاہر دار بیگ میں ظاہرداری کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ اسے ظاہرداری کا کیری کچر بھی کہا جا سکتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ ایک زندہ کردار ہے جو آج بھی ہمیں اپنے معاشرے میں نظر آتے ہیں اور جنھیں دیکھ کر ہمیں مرزا ظاہر دار بیگ یاد آ جاتے ہیں اور وہ جانگھیا پہنے، بے قفل کی چابیوں کا گچھا لیے، ننگ دھڑنگ سامنے آ کھڑے ہوتے ہیں اور کہتے ہیں: ''آہا۔ آپ ہیں۔ معاف کیجیے گا......''

مرزا ظاہر دار بیگ کا مجسمہ مزاحیہ ہے جس میں طنز چھپا ہوا ہے مگر ہمیں اس پر غصہ نہیں آتا بلکہ ہنسی آتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد کی ذات میں دو ہستیاں ایک ساتھ موجود ہیں۔ ایک عالم، معلم اور واعظ کی، جو حد درجہ سنجیدہ ہے۔ یہ ہستی ان کی تعلیم کا نتیجہ ہے۔ دوسری ہستی واقعیت کی طرف رجوع کرتی ہے۔ وہ حقائق سے لطف اٹھاتے ہیں اور دل کھول کر ہنستے ہیں۔ فقرہ بازی اور ذکاوت ان میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ کلیم اور علیم کے درمیان جو مکالمے فصل ہفتم میں ملتے ہیں وہاں کلیم فقروں پر فقرے چست کرتا ہوا نظر آتا ہے اور سلیم کا منڈا سر دیکھ کر کہتا ہے: ''صورت ببیں، حالش مپرس۔ ایک شفقتِ پدری تو یہ ہے کہ بے چارے کی اچھی خاصی صورت کو لے کر بگاڑ دیا اور برسوں کی کمائی خاک میں ملوا دی۔'' [۱۴۱] پھر علیم کے حضرت بی والے ساتھیوں کے بارے میں کلیم کہتا ہے: ''آہا۔ اب مجھ کو یاد آیا کہ تمہارے ان چار یاروں نے جن کو میں

مکروفریب کے عناصر اربعہ سمجھتا ہوں، تم کو بہکایا تھا۔'' [۱۴۲] پورے مکالے میں کلیم کا یہی رنگ ڈھنگ رہتا ہے اور نذیر احمد کے مزاح میں ذکاوت واضح طور پر نمایاں ہوتی ہے حتیٰ کہ اپنے لیکچروں میں بھی وہ فقرہ بازی کو ترک نہیں کرتے اور اپنی ذکاوت سے سنجیدگی کو زیادہ قابل قبول بنا دیتے ہیں۔ مزاح کی طرف نذیر احمد کا رجحان طبع اس قدر قدرتی تھا کہ موقع ملتے ہی وہ سنجیدگی کو بھول جاتے ہیں۔ اس کا احساس ''فسانۂ مبتلا'' میں اس مقام پر بھی ہوتا ہے جہاں میر متقی کے اچانک آ جانے پر ایک ہل چل مچ گئی ہے۔ ناچنے والیاں غسل خانوں میں چھپ گئی ہیں اور بھانڈ نقل کرنے لگتے ہیں۔ بھانڈوں کی نقل اور ان کی فقرہ بازی سے ساری فضا کا رنگ نکھر اُٹھتا ہے۔ یہاں محسوس ہوتا ہے کہ نذیر احمد ان بھانڈوں اور ان کی نقلوں کے ساتھ دلی ہم دردی رکھتے ہیں اور اس تماشے سے ہنستے ہوئے مزے لے رہے ہیں۔ مزاح کے رنگا رنگ نمونے نہ صرف ان کے ناولوں میں بلکہ لیکچروں اور گاہ گاہ بیٹے کے نام خطوں میں بھی نظر آتے ہیں۔ اس مزاحیہ شگفتہ رنگ سے سنجیدگی اور وعظ کا طلسم ٹوٹ جاتا ہے اور ان کی تحریر کھل اُٹھتی ہے۔ نذیر احمد کا مزاح خالص مزاح نہیں ہے بلکہ اس میں طنز چھپا ہوا ہے۔ یہ ان کا مزاج ہے۔ ایسے موقع پر مبلغ و واعظ نذیر احمد کسی غصے کا اظہار نہیں کرتے بلکہ خود اس میں شریک ہو کر اسی کے ہو جاتے ہیں۔

(۵) نذیر احمد کے ناولوں کی بڑی خصوصیت ان کا ڈرامائی عنصر ہے جو توانائی کے ساتھ پہلی بار اردو ادب میں سامنے آیا ہے۔ مکالموں سے، جو اُن کے ہر ناول میں ملتے ہیں، نذیر احمد کی قدرتِ بیان اور ہر بولنے والے کے مقام اور اس کی نفسیات کا پتا چلتا ہے۔ ناولوں میں وعظ سے فارغ ہو کر وہ ڈراما بنانے کی طرف آتے ہیں۔ ان کی طبیعت دل کش عکاسی (Scenic) سے گہری مناسبت رکھتی ہے۔ ''توبۃ النصوح'' میں سلیم اپنا حال بیان کرتے ہوئے ایک خان صاحب اور ان پر بیٹے کے یورش کا ذکر کرتا ہے۔ یہاں پورا سین ایک ڈرامے کی طرح روشن ہو جاتا ہے۔ بیٹے کا کہنا: ''اچھی کہی۔ برسوں کا لہنا اور روج روج کی ٹال مٹول، بھگوان جانے ابھی کھان صاحب کی اِجت اُتروائے لیتا ہوں۔'' تاثیر کا جادو جگاتا ہے۔ پھر اس میں سپاہیوں کی باتیں ہیں۔ خان صاحب کی بیوی کی باتیں ہیں اور آخر میں بچوں کی خوشی اور بیوی کا یہ کہنا: ''کم بختو! کیا اودھم مچائے ہو۔ دعا دو اس اللہ کے بندے کی جان اور مال کو جس نے آج باپ کی اور تمھاری جانیں رکھ لیں۔'' غرض کے ہر طبقے اور ہر قسم کے آدمی کی مخصوص زبان و محاورہ پر انھیں کامل قدرت حاصل ہے اور وہ اسے بڑی چستی اور سلیقے سے استعمال کرتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار بھی، عبدالحلیم شرر کے کرداروں کی طرح بناوٹی مکالمے نہیں بولتے۔ اس طرح چاہے وہ افسانہ ناول ہو یا ڈراما، ہمیں پہلی بار نذیر احمد کے ہاں ڈرامے کا احساس ہوتا ہے۔ اب تک اردو ادب اس فن اور سلیقے، شعور سے عاری تھا۔ نذیر احمد کے ناولوں کو پڑھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ناول نگاری کے فن اور طریقوں سے کما حقہ واقف تھے اور انھوں نے ڈراما نویسوں کو بھی مکالمے کا سلیقہ و شعور دیا۔ ان کے سارے ناول ''مراۃ العروس'' سے ''رویائے صادقہ'' تک بڑے ڈرامائی انداز سے شروع ہوتے

ہیں جن کو دیکھ کر اُن کے مزاج کی ڈرامائیت کا اندازہ ہوتا ہے مثلاً توبۃ النصوح کا آغاز یوں ہوتا ہے:

(الف) ''اب سے دور ایک سال دہلی میں ہیضے کا اتنا زور ہوا کہ ایک حکیم بقا کے کوچے سے ہر روز تیس تیس چالیس چالیس آدمی چھیجنے لگے۔ ایک بازارِ موت تو البتہ گرم تھا ورنہ جدھر جاؤ سناٹا اور ویرانی۔''

''ابن الوقت'' کا آغاز یوں ہوتا ہے۔

(ب) ''آج کل کا سا زمانہ ہوتا تو کانوں کان کسی کو خبر بھی نہ ہوتی۔ ابن الوقت کی تشہیر کی بڑی وجہ یہ تھی کہ اس نے ایسے وقت میں انگریزی وضع اختیار کی جب کہ انگریزی پڑھنا کفر اور انگریزی چیزوں کا استعمال ارتداد سمجھا جاتا تھا......''

''رویائے صادقہ'' کا آغاز دیکھیے:

(ج) ''لاحول ولاقوۃ الا باللہ العلی العظیم۔ کیا دھوکا ہوا ہے۔ ہم مدت سے اسی خیال میں رہے کہ صادقہ اور یوسفی دو سگی بہنیں ہیں۔ اب تحقیق ہوا کہ ایک ہی عورت کے دو نام ہیں۔''

آغاز کی یہ ڈرامائی استعجاب انگیزی نذیر احمد کے سارے ناولوں میں ملتی ہے اور آغاز ہی سے قاری ناول کی گرفت میں آنا شروع ہو جاتا ہے۔

(۶) اب یہ سوال رہا جاتا ہے کہ نذیر احمد کے ان سات قصوں کو ''ناول'' کہا جائے یا ''تمثیل'' کا نام دیا جائے۔ ناول میں قصہ ہوتا ہے۔ نذیر احمد نے بھی قصے ہی بیان کیے ہیں۔ داستانوں میں مافوق البشر واقعات سے قصہ بنایا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف یہاں قصہ روزمرہ کے واقعات سے عبارت ہے۔ انسان کے حالات پر مبنی ہونے کے باعث ناول میں ایک حقیقی ماحول اور سوسائٹی کے حالات اور دنیا کا حقیقی نقشہ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ صورت نذیر احمد کے ناولوں میں بھی ملتی ہے۔ ان قصوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ یہ سب باتیں آنکھوں دیکھی ہیں۔ ''ابن الوقت'' کا پڑھنے والا کہے گا کہ یہ ناول ہے۔ اس میں انگریزوں اور مسلمانوں کے تعلقات کی واقعیاتی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ نوبل اور شارپ کے اندازِ نظر سے معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد کی نظر کتنی صحیح اور حقیقی ہے۔ گھریلو واقعات جو ان قصوں میں بیان کیے گئے ہیں وہ مسلمانوں کے متوسط طبقے کے مختلف پہلوؤں کو سامنے لاتے ہیں اور ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ یہ واقعات ہمارے گھر کے ہیں۔ جس قسم کی عورتیں اور مرد یہاں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں ویسے ہی لوگ ہمارے ساتھ رہتے ہیں۔ ان لوگوں کی بات چیت بھی اسی طرح رقم ہوئی ہے جیسی واقعتاً ہوتی ہے۔ طبقاتی بولی کا رنگ بھی ان قصوں میں نمایاں ہے۔ ہر فرد کی الگ الگ زبان اور محاورہ کا بھی یہاں احساس ہوتا ہے۔ اس طرح ناول کے سارے عناصر یہاں موجود ہیں، اس لیے نذیر احمد کی ان تصانیف کو ناول ہی کہنا چاہیے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی کا کہنا ہے کہ قصہ گوئی کے میدان میں ناول اس قسم کے قصے کو کہا جاتا ہے جس میں نفسیات کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ قصہ گوئی کے تین دور کہے جاتے ہیں۔ ایک وہ جب قصہ مافوق

الفطرت امور سے تعلق رکھتا تھا۔ دوسرا وہ جب مافوق الفطرت چیزوں کی جگہ اخلاقی مجسموں نے لے لی یعنی پرانے دیو پری کے قصوں کے بجائے نیکی اور بدی کے قصے سنائے گئے۔ ان میں افراد اخلاقی قدروں کی تجسیم بن کر سامنے آتے تھے اور ان کا کردار اسی ''قدر'' کی ترجمانی کرتا تھا جس پر ان کا نام رکھا گیا تھا۔ یہاں قصہ گو ہر فرد کو خالص اخلاقی نقطۂ نظر سے دیکھتا تھا۔ اخلاقی نقطۂ نظر ٹالسٹائی کے ناولوں میں بھی ملتا ہے مگر افراد کے نام انسانوں کے سے ہوتے ہیں اور قصے کے کردار، انسانی نفسیات کے مطابق، مختلف صفات کے حامل ہوتے ہیں۔ انگریزی ادب میں وہ پہلی تصنیف جسے ناول کا نام دیا گیا رچرڈسن کی پامیلا (Pamila) ہے جو ان غریب لڑکیوں کو اخلاق سکھانے کے لیے لکھی گئی تھی جو رئیسوں کے گھروں میں پل کر خراب ہو جاتی ہیں مگر پامیلا نہ عصمت کا مجسمہ ہے اور نہ اس کا نام عصمت بیگم یعنی Miss Chastity ہے۔ رچرڈسن سے پہلے کی قصہ گوئی کو دیکھیے جیسے بنین (Bunyan) کی مسٹر بیڈمین (Mr. Badman) تو محسوس ہوتا ہے کہ اس کا ہیرو برائی کا مجسمہ ہے اور کوئی بدی ایسی نہیں ہے جو اس میں موجود نہ دکھائی گئی ہو۔ اصل میں سوال انسانی ذہن کے ارتقا کا ہے۔ انسان اپنے چاروں طرف کی زندگی کا اندازہ لگانے سے پہلے تخیل سے کام لیتا رہا اور دیو پریوں کو تخلیق کرتا رہا۔ جب یہ دور گزر گیا تو وہ اخلاقی عینک لگا کر زندگی کو دیکھتا رہا اور ہر فرد میں اسے اخلاق کی کوئی قدر نظر آئی۔ پھر وہ دور آیا جب اس نے انسان کو ویسا دیکھا جیسا کہ وہ ہے یعنی گونا گوں صفات کا حامل، جو کبھی نیک ہے تو کبھی بد بلکہ ناول میں ایسے آدمیوں سے سروکار رکھا گیا جو برائیاں رکھتے ہیں لیکن ارتقا کر کے اچھائی پر آجاتے ہیں۔ فیلڈنگ (Fielding) نے ''پامیلا'' پر یہ اعتراض کیا تھا کہ جن حالات میں وہ پھنسی ہوئی نظر آتی ہے ان میں اسے باعصمت رہنے کے لیے صرف اخلاق پر عقیدہ کافی نہیں ہے اور اس بات کی تردید کے لیے اس نے پامیلا کے بھائی جوسف کو دکھایا جو باعصمت اس لیے رہتا ہے کہ اسے ایک لڑکی سے گہرا سچا عشق ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہوئی کہ انسانی زندگی کا محرک اخلاق نہیں بلکہ نفسیاتی رجحان ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر ڈاکٹر احسن فاروقی اس نتیجے پر پہنچے کہ نذیر احمد اس درجۂ ارتقا تک نہیں پہنچے کہ وہ نفسیات کے نقطۂ نظر سے زندگی کو دیکھیں۔ لہٰذا ان کے افسانے تمثیلی دور کی چیزیں ہیں۔ [۱۴۳] یہ بات پوری طرح درست نہیں ہے۔ نذیر احمد کے ناول لکھنے کا مقصد قوم کی اصلاح اور اس کے اخلاق کی درستی تھی۔ لکھتے وقت ان کے سامنے بنین کی ''فیملی انسٹرکٹر'' اور ''پل گرمس پروگریس'' تھیں جن میں ان مقاصد کو حاصل کرنے کی سعی کی گئی تھی۔ نذیر احمد کے ہاں ان کی طرح کے تمثیلی کردار ملتے ہیں مگر ساتھ ہی کلیم، نعیمہ اور مبتلا وغیرہ بھی نظر آتے تھے جو تمثیلی نہیں بلکہ ٹائپ ہیں۔ نذیر احمد کے قصے تمثیلی ہوتے ہوئے بھی واقعیاتی ہیں اور اس لیے وہ پوری طرح تمثیلی نہیں ہیں۔ ان کا حقیقی زندگی سے گہرا تعلق ہے۔ انیسویں صدی کے مسلم معاشرے کی سچی زندہ تصویریں ان میں اس طرح موجود ہیں کہ گھریلو زندگی کے اصل نقشے ان کے مطالعے سے آج بھی معلوم کیے جاسکتے ہیں۔ اس طرح حقیقی و واقعیاتی چیزیں اور پہلو پوری طرح تمثیلی نہیں ہوسکتیں، اسی لیے ان کے کردار ''ٹائپ''

ہو جاتے ہیں۔ اگر ان سب پہلوؤں کو سامنے رکھ کر ان قصوں کو دیکھا جائے تو نذیر احمد کے یہ قصے بیک وقت ناول بھی ہیں اور تمثیلیں بھی اور اس لیے انھیں تمثیلی ناول کہنا چاہیے۔

نذیر احمد کے ناولوں کے سلسلے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ان میں کہیں ''عشق'' نظر نہیں آتا اور اس لیے یہاں ہم انسان کی جذباتی دنیا سے دوچار نہیں ہوتے۔ یہ بات کہتے وقت ہم بھول جاتے ہیں کہ اس دور کی ''جدید تحریک''، جو سر سید کے زیرِ اثر متحرک ہوئی، ردِّ عشق کی تحریک تھی۔ سر سید اور ان کے ساتھیوں کا یہ خیال تھا کہ ''عشق'' ہی وہ برائی ہے جس نے نہ صرف شعر و ادب کو بلکہ مغلیہ تہذیب کو بھی زوال و بربادی سے ہم کنار کیا۔ یہ عشق اسی لیے اس دور کی تصانیفِ نظم و نثر سے غائب ہو جاتا ہے۔ الطاف حسین حالؔی نے ادب کی جدید تحریک کے زیرِ اثر اسی لیے غزل گوئی ترک کر دی اور قومی نظموں کو شعارِ تخلیق بنا لیا۔ حالؔی نے کہا:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا
جس گھر سے سر اُٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا

نذیر احمد کے ہاں بھی اسی لیے عشق ان کے ناولوں میں رنگ نہیں بھرتا اور جہاں بھرتا ہے جیسے ''فسانۂ مبتلا'' کے مبتلا اور ہریالی کے قصے میں تو اس کا انجام تباہی، بربادی اور موت ہی دکھایا جاتا ہے۔

نذیر احمد کے یہ تمثیلی ناول، اردو ناول کے ارتقا میں، اولیت کا شرف رکھتے ہیں۔ انھوں نے اردو قصہ نویسی کو داستان گوئی سے نکال کر ناول نگاری کا نیا راستہ دکھایا۔ یہ ان کی اولیت ہے اور اس مقام سے کوئی دوسرا ان کو نہیں ہٹا سکتا۔ اسی کے ساتھ ناول، اردو کی صنفِ ادب میں، ہمیشہ کے لیے شامل ہو جاتا ہے۔

نذیر احمد کے ناولوں میں وعظ بار بار آتے ہیں۔ وہ واعظ پہلے ہیں اور ادیب بعد میں۔ لیکن ان وعظوں اور دوسروں کے وعظوں میں فرق یہ ہے کہ ان کے وعظ سر سید کی تحریک اور جدید دور کے رجحانات سے ہم آہنگ ہیں۔ اس دنیا کا خیال، جس میں ہم رہتے ہیں اور یہاں کی زندگی میں مفاد حاصل کرنے کا درس ان کے وعظوں کا خاص جز ہے۔ وہ مذہب کو دنیا میں کامیابی حاصل کرنے اور کفایت شعاری سکھانے کا ذریعہ سمجھتے ہیں، اسی لیے وہ اپنے ناولوں میں دکھاتے ہیں کہ وہ لوگ جو مذہب کے خلاف جاتے ہیں جیسے کلیم وہ دنیاوی زندگی میں ناکام رہتے ہیں۔ ان کا زاویۂ نظر یہ بھی ہے کہ مذہب کے خلاف جانے والے، خواہ پرانے قاعدوں پر چلنے والے ہوں جیسے کلیم اور مبتلا یا نئے قاعدوں پر چلنے والے جیسے ابن الوقت مالی نقصان اُٹھاتے ہیں اور خسارے میں رہتے ہیں۔ اُس قوم میں، جس میں احساسِ زیاں باقی نہ رہا ہو، نذیر احمد کے وعظ اور تمثیلیں ایک اہم مقام رکھتے ہیں۔ وہ گھر کے انتظام کا درس دیتے ہیں اور لڑکیوں کو اصغری بنانا چاہتے ہیں۔ کلیم کے پرانے طریقوں میں روپیہ کا زیاں دکھاتے ہیں۔ انگریزی وضع کے نقصانات ہائی لائف اختیار کرنے سے وابستہ ہیں۔ ابن الوقت پر اسی لیے سب سے بڑی مصیبت یہ آئی کہ وہ قرض دار ہو گیا اور وہ اس بات کو واضح کرتے ہیں کہ قدیم وضع کم خرچ ہے اور جدید انگریزی وضع میں اِسراف ہے۔ یہی اِسراف مسلمانوں کی تباہی کا باعث

بنا اور قدم قدم پر اس سے بچنے کی تلقین کرتے ہیں۔

نذیر احمد عالم ہیں مگر مذہبی خیالات میں وہ کبھی تصوف کی طرف نہیں جھکے اور نہ انھوں نے فلسفوں میں پناہ لی۔ وہ سرسید سے بھی زیادہ حقیقت پسند ہیں۔ ان کی واقعیت ان کے ناولوں اور ان کے لیکچروں میں واضح طور پر نظر آتی ہے۔ فرقہ وارانہ بحثوں کو بھی وہ غیر مفید سمجھتے ہیں، اسی لیے ان سے گریز کرنے پر زور دیتے ہیں۔ صوفیہ پر ان کا اعتراض یہ ہے کہ انھوں نے اصلاحِ باطن کی آڑ لے کر شرع ظاہر کو بالائے طاق رکھ دیا۔ مذہب کو ایک طرف وہ ہر شخص کا ذاتی فعل سمجھتے ہیں اور دوسری طرف اس کو وہ چیز بتاتے ہیں جو ہر شخص کی سمجھ میں آتی ہے۔ یہ سب باتیں ظاہر کرتی ہیں کہ وہ عام عمل کی درستی کو پہلی چیز سمجھتے ہیں۔ دنیا کے فائدے کو انھوں نے دین کے فائدے سے ملا دیا اور یہ حقیقت ہے کہ اگر یہ دونوں ایک ہی طرح کا فائدہ نہیں پہنچاتے تو دونوں کارآمد نہیں ہیں۔ وہ دین اور دنیا کو الگ ضرور رکھنا چاہتے ہیں مگر اس طرح نہیں کہ ایک کو ترک کر کے دوسرے کو اپنایا جائے۔ واقعیت پسندوں کی طرح وہ ہر کام میں مفید حقیقت کو ڈھونڈھ نکالتے ہیں اسی لیے مسلمانوں کو اسلام پر قائم رہتے ہوئے اقتصادی زندگی کو سدھارنے میں ان کے وعظ بڑی مدد دیتے ہیں۔ ان کے کسی وعظ کو، جو ان کے ناولوں میں آئے ہیں، دیکھ لیجیے ان میں زیادہ تر باتیں ایسی نظر آئیں گی جو ہمیشہ سچی اور بصیرت افروز ہیں۔ وہ گھریلو زندگی کے قصے سناتے ہیں اور خانہ داری پر عموماً زور دیتے ہیں۔ ''رویائے صادقہ'' میں لکھتے ہیں:

> ''میں نے تو اپنے اصول یہ ٹھہرا رکھے ہیں کہ کوئی شخص کتنے ہی سارٹیفکٹ دِکھائے مجھ کو اُس کی نیک چلنی کی طرف سے ایسا اطمینان نہیں ہوتا جیسا صرف ایک اتنی سی بات سے کہ وہ خانہ دار ہے۔ کاہلی کو دور کرنے کو خانہ داری جیسا کوئی کاری تازیانہ نہیں۔'' [۱۴۴]

نذیر احمد خانہ داری کے فلسفی ہیں اور ایڈیسن کی طرح ''خواتین کے فلسفی'' (Ladies Philospher) کہے جا سکتے ہیں۔ گھر کی تاج دار عورت ہے اور اس کے بگڑنے سے سارا گھر بگڑ جاتا ہے۔ نظام زندگی میں خاندانی اکائی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ وہ بڑی سے بڑی بات کو سیدھا کر کے اس طرح بیان کر دیتے ہیں کہ وہ عقل پر زور ڈالے بغیر قابلِ قبول ہو جاتی ہے۔ ان کی عام فہمی (Common Sense) قابلِ تعریف ہے۔ اسلام، جس کے بارے میں انھوں نے بہت کچھ کہا اور لکھا ہے، ''ابن الوقت'' میں یوں سامنے لاتے ہیں:

> ''جس بات نے مجھ کو زیادہ تر مذہبِ اسلام کا گرویدہ کیا یہ ہے کہ اسلام میں تصنع نہیں۔ پیغمبر اسلام نے حد بشریت سے بڑھ چڑھ کر اپنے لیے کسی تقدس یا کسی اختیار یا کسی استحقاق کا دعویٰ کیا ہی نہیں...... پس جب آپؐ سے لوگوں نے معجزات دکھانے کو کہا تو آپ نے صاف انکار کیا کہ یہ میرے اختیار کی بات نہیں......''

وعظوں کے ایسے حصے پڑھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ انسانی علویت، جو پیغمبر کو خود کو کہنے میں مضمر ہے،

بڑے معنی رکھتی ہے مگر نذیر احمد اس کو عام فہمی (Common Sense) کی سطح پر رکھتے اور دیکھتے ہیں۔ مسلمانوں نے مذہب کے سلسلے میں وہ مبالغے کیے ہیں اور توہمات کا وہ طومار باندھا ہے کہ نذیر احمد کی یہ سیدھی سادی باتیں دل میں اُتر جاتی ہیں اور اصلاح کا ذریعہ بنتی ہیں۔ اُن کے وعظ ہمیں زندگی کے وہ پہلو دکھاتے ہیں جو ہم سے قریب ہیں اور ہم انھیں نہیں دیکھتے۔ ان کے ناول پڑھنے سے ہم میں وہ انسانیت پیدا ہوتی ہے جو عمل کی طرف لے جاتی ہے اور ہم مکر و فریب اور توہم وضعیف الاعتقادی سے بچ جاتے ہیں۔ ان کے وعظوں میں عقل کارفرما رہتی ہے۔ ان کے وعظ معقولیت کے دور اور متوسط طبقے کی اخلاقی اصلاح کے دور کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔ اُن کے سامنے متوسط طبقہ ہے جس کا علم بھی اوسط درجے کا ہے اور دین بھی اور جس کی ضروریاتِ زندگی بھی اوسط درجے کی ہیں۔ اسی لیے قوم کے زیادہ تر افراد سرسید احمد کو نہ سمجھ سکے مگر نذیر احمد گھر گھر مقبول ہوئے۔ ''مراۃ العروس'' اکبری اصغری کے قصے کے نام سے ہر گھر میں پڑھی اور پڑھائی جاتی رہی اور عورتیں اس سے سلیقہ شعاری کا سبق سیکھتی رہی ہیں۔ گھر سنبھالنے کی عقل سکھانے کے لیے ''مراۃ العروس'' کی اہمیت دائمی ہے۔ اسی طرح ''توبۃ النصوح'' کو ہر قوم اور ہر مذہب کے لوگوں نے پڑھا اور تربیتِ اولاد کا شعور حاصل کیا۔ انگریزی ملازمت کے تعلق سے حجۃ الاسلام کا رویہ زیادہ تر لوگوں کو بھایا اور ان کی رائے کو عام طور پر اہمیت دی گئی۔ ''رویائے صادقہ'' میں مذہب اور اس کے فرقوں کے بارے میں جو کچھ کہا گیا وہ ہر لڑکی کی سمجھ میں آتا ہے اور اس سے بے جا تعصبات اور جذباتیت کی اصلاح ہوتی ہے۔ نذیر احمد بنیادی باتوں کے معلم ہیں۔ ہم ناک منہ چڑھا کر انھیں سطحی کہہ سکتے ہیں مگر ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ سطح درست ہوئے بغیر گہرائی بھی درست نہیں ہو سکتی۔ اسی لیے نذیر احمد کی ہدایات ایک دوام رکھتی ہیں اور جیسے جیسے تعلیم عام ہوتی جائے گی، عام آدمی کے لیے ان کے یہ ناول، فلسفیوں اور شاعروں کے دواوین سے، زیادہ اہم ہوتے جائیں گے۔ اس کامیابی کی وجہ ان کا وہ طرزِ ادا بھی ہے جو ان کی ہر تحریر میں دلکش رنگ گھولتا ہے۔

نذیر احمد کا طرزِ ادا و اسلوبِ بیان:

نذیر احمد اردو زبان کے نثر نگاروں میں ایک ممتاز مقام رکھتے ہیں۔ ان کی نثر ان کی شخصیت کی آئینہ دار ہے جس کے دو پہلو نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ وہ عربی زبان کے بڑے فاضل، اپنے وقت کے جید عالم اور خاص و عام میں مقبول خطیب ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ اردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔

نذیر احمد کی نثر پر تین اعتراض کیے جاتے ہیں۔ ایک یہ کہ ان کے بیان میں عربی الفاظ و فقرہ اس قدر آتے ہیں کہ عبارت بوجھل ہو جاتی ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ محاورات و امثال کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں اور اکثر اوقات محاوروں کے استعمال میں موقع و محل کا بھی خیال نہیں کرتے۔ تیسرا یہ کہ وہ عمداً انگریزی الفاظ اس طرح استعمال کرتے ہیں جن کو استعمال کیے بغیر بھی بات بہتر طریقے سے کہی جا سکتی ہے۔ جہاں تک

عربی الفاظ اور حوالوں کا تعلق ہے، عربی زبان، قرآن و حدیث کے تعلق سے، ان کا اوڑھنا بچھونا تھی اور اسی وجہ سے وہ از خود ان کی تحریر و تقریر میں در آتی ہے۔ اسی طرح موقع و محل دیکھے بغیر محاورات کا استعمال ان کی مذہبی تصانیف اور واعظانہ تقریروں میں کھٹکتا ہے۔ ایسے موقع پر اعتدال کا دامن اکثر ان کے ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ محاورہ و روزمرہ کی رَو میں وہ بھول جاتے ہیں کہ بے تکلفی سے وہ کون سا محاورہ کس ہستی کے لیے استعمال کررہے ہیں مثلاً آنحضرت ﷺ کی ہجرت کے بارے میں یہ کہنا کہ "رات کے اندھیرے میں موقع پا کر سٹک لیے" اُن لوگوں کو سخت ناگوار گزرے گا جو اُن کے مخاطب ہیں یا ازواجِ مطہرات کے بارے میں یہ کہنا کہ "اُن میں روز تو تو میں میں ہوتی تھی۔" ادب و احترام کے خلاف ہے۔ اسی سے وہ صورتِ حال پیدا ہوئی کہ اہلِ علم و ادب نے اُن کی محاورہ پسندی پر اعتراض کی بوچھاڑ کر دی اور اُن کی وقیع تصنیف "اُمہات الامہ" کو دوبار نذرِ آتش کیا۔ یہ نقائص نذیر احمد کے ہاں خوبیوں سے اس قدر ملے جلے ہیں کہ ان کو الگ کرنا ممکن نہیں ہے۔ عربی عبارت سے پیدا ہونے والا بوجھل پن اور محاورہ و روزمرہ کی کثرت کو سمجھنے کے لیے "امہات الامہ" سے یہ اقتباس پڑھیے جس میں یہ دونوں پہلو موجود ہیں:

> "اُن سے پہلے بھی بہت پیغمبر آئے (یہاں اس کے بعد ۹ الفاظ پر مشتمل عربی عبارت آتی ہے) اور وہ سب صنفِ بشر ہی سے تھے اور سے ضرور یہ کے بدون ترکیبِ عنصری کو باقی نہیں رکھ سکتے تھے (یہاں پھر ۶ الفاظ پر مشتمل عربی عبارت آتی ہے) انھوں نے کیا تصور کیا ہے کہ اس کا عمل میں لانا مستلزم کسرِ شانِ پیغمبری ہو۔ ہاں دواعی نکاح، جو ہم نے اوپر گنوائے ہیں۔ پیغمبر صاحب میں اشاعتِ اسلام کا ایک داعیۂ خاص بھی تھا، تمام دواعی پر غالب۔ وہ دینِ توحید لے کر آئے۔ تمام ادیانِ مروجہ کے مخالف اور لے کر آئے ایسے لوگوں میں جن کو بھلمنساہٹ چھو نہیں گئی تھی۔ وہ چھوٹتے کے ساتھ گالی گلوچ اور مار کٹائی پر اُتر پڑتے۔ صبر و تحمل کی بھی ایک حد ہوتی ہے مگر کرتے کیا۔ ایک طرف خدا کہتا ہے (یہاں ۱۵ الفاظ پر مشتمل عربی اقتباس آتا ہے) اور اسی پر بس نہیں۔ دوسری جگہ فرماتا ہے (۲۰ الفاظ پر مشتمل عربی عبارت آتی ہے) دوسری طرف جو ہے خون کا پیاسا ہے اور اگر (یہاں ۱۷ الفاظ پر مشتمل عربی عبارت آتی ہے) کی تقویت اور حمایت اور حفاظت نہ ہوتی تو رسالت کی بیل ایک گھڑی بھی منڈھے چڑھنے والی نہ تھی مگر صداقت کے بھروسے پر پیغمبر صاحب تیرہ برس دشمنوں کے نرغے میں چھاتی پر پڑے مونگ دلوایا کیے، یہاں تک کہ آخر کو پائے ثبات جگہ سے اُکھڑ گئے اور بھاگ کر مدینے میں جا پناہ لی......" [۱۴۵]

اس اقتباس سے وہ سارے پہلو سامنے آجاتے ہیں جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے یعنی عبارت میں بوجھل پن، محاورات کا بے جا استعمال اور عربی اقتباسات کی کثرت۔ یہی صورت گاہ گاہ انگریزی الفاظ کے بے وجہ

استعمال سے پیدا ہوتی ہے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے :

> ''ایسا پریکٹیکل (Practical)، ایسا سمپل (Simple)، ایسا ریزن ایبل (Reasonable) مذہب، جیسا کہ حقیقت میں اسلام ہے کوئی شخص جس کو خدا نے کومن سینس (Common Sense) دیا ہے، اُن کو ریجکٹ (Reject) نہیں کر سکتا۔''

یہ سب باتیں نذیر احمد کی مذہبی تصنیفات اور خطبات میں تو ملتی ہیں۔ لیکن ان کے ناولوں کا طرزِ ادا ان باتوں سے پاک ہے۔ ان کے ناولوں کی عبارت میں ایک ایسا اعتدال ہے جو نذیر احمد کے ساتھ مخصوص ہے۔ ناولوں میں وہ ایسی عبارت لکھتے ہیں جو موقع و محل کے مطابق روزمرہ بولی جانے والی عام سادہ زبان ہوتی ہے۔ اس عبارت اور طرزِ ادا سے وہ اردو میں ناول کے جدید طرز کی بنیاد ڈالتے ہیں۔ سادگی اس نثر کی عام خصوصیت ہے اور یہاں وہ انگریزی ادب کے جدید رجحان کو اپناتے ہیں۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

> ''انگریزی میں ابتذال اور خوشامد اور مبالغہ اور جھوٹ نہیں ہے...... اب اردو پر انگریزی رنگ آتا چلا ہے۔ زبان مبالغے اور ابتذال کے عیوب سے پاک ہوگئی ہے اور ہوتی جاتی ہے۔ سیدھی اور صاف بات میں لوگوں کو مزہ ملنے لگا ہے۔''[۱۴۶]

ناول لکھتے وقت وہ ایسی ہی نثر لکھتے ہیں مثلاً ''ابن الوقت'' میں غدر کے تعلق سے یہ بیان دیکھیے :

> ''پن چکیوں سے ذرا اُدھر تھے کہ پیچھے سے پیروں کی آہٹ آئی کہ کوئی شخص لپکا ہوا چلا آرہا ہے۔ لاشوں کے دیکھنے سے یہ لوگ کچھ ایسے ہَول زدہ ہوگئے تھے کہ آواز کے ساتھ سب کے دل دھڑکنے شروع ہوئے اور بے اختیار لگے پیچھے مڑ مڑ کر دیکھنے۔ بارے شکر ہے کہ وہ شخص نہتا تھا۔ وہ تو جھپٹا ہوا چلا آ ہی رہا تھا۔ ان کے قدم جو پڑے ڈھیلے، پن چکیوں سے اُترتے اترتے اُس نے آ ہی لیا۔ اس شخص نے دور سے ان شخصوں کی پیٹھیں ہی دیکھ کر پہچان لیا تھا کہ ان میں آقا کون ہے۔ برابر آ کر اس نے ابن الوقت کو مؤدب اور باسلیقہ نوکروں کی طرح سلام کیا۔ ابن الوقت نے آنکھ بھر کر دیکھا تو کوئی اٹھائیس تیس برس کی عمر کا جوان آدمی ہے اور انگریزی خدمت گاروں یا اردلیوں کی سی وضع رکھتا ہے۔''[۱۴۷]

افراد کے بیان میں بھی نذیر احمد ایسی ہی سادہ زبان استعمال کرتے ہیں۔ نپے تلے الفاظ، جماؤ کے ساتھ، جملے کی ساخت میں ایسے پیوست کہ ایک لفظ کو بھی اپنی جگہ سے نہیں ہلایا جا سکتا مثلاً یہ چند سطریں پڑھیے:

> ''دوپٹہ سر سے بندھا ہے اور ٹپکا کمر سے گویا نوکری پر سے چلا آرہا ہے۔ خوف اور رنج و اضطراب ہے کہ چہرے سے ٹپکا پڑتا ہے۔ ہونٹوں پر پپڑیاں بندھ گئی ہیں۔ سانس پیٹ میں نہیں سماتا۔ ابن الوقت سے بات کرنی چاہتا ہے مگر بار بار پھر پھر کر لاشوں کی طرف تاکتا جاتا ہے۔ ہر چند چھوٹا میگزین بیچ میں حائل ہے مگر پھر بھی جی نہیں مانتا اور بے دیکھے رہا نہیں

جاتا۔" [۱۴۸]

ان اقتباسات کو مذہبی تصانیف کی عبارتوں سے ملایئے تو معلوم ہوگا کہ یہ طرز ادا مختلف ہے۔ سادگی لیے ہوئے یہی وہ زبان ہے جو ناول اور فکشن کی زبان بن کر ایک نئے طرز ادا کو جنم دیتی ہے۔ اس طرز ادا کی بہترین مثال "توبۃ النصوح" میں مرزا ظاہردار بیگ کی وضع قطع کے بیان میں نظر آتی ہے۔ [۱۴۹] بیان کی یہی سادگی، لہجہ کا اُتار چڑھاؤ، کم لفظوں میں بات کہنے کا سلیقہ اس جدید طرز ادا کی پہچان ہے۔ بیان کی رنگینی، جو مروجہ قدیم نثر کا عام انداز تھا، نذیر احمد کے ناولوں میں نظر نہیں آتی اور عام بول چال کی بامحاورہ اور ٹکسالی زبان اس کی جگہ لے لیتی ہے۔ اس نثر میں ہمیں وہ سب عناصر ملتے ہیں جو طرز ادا کو، موقع و محل کی مناسبت سے، برتنے کے لیے ضروری ہیں۔ جہاں استدلال کی ضرورت پڑتی ہے وہاں یہی زبان، طرز ادا کی ضرورت کے مطابق، استعمال کی جاتی ہے۔ جہاں وضاحت کی ضرورت ہوتی ہے وہاں توضیحی رنگ استعمال کیا جاتا ہے اور جہاں ضرورت ہوتی ہے وہاں شوخی، شگفتگی اور ظرافت سے حسن، لطف اور دلچسپی پیدا کی جاتی ہے لیکن بیان کی سادگی اور عام بول چال کی زبان کا زور و قوت اسی طرح برقرار رہتے ہیں۔ گویا نذیر احمد کا طرز ادا پانچ باتوں پر منحصر ہے یعنی بول چال کی عام سادہ زبان، استدلال کی زبان، توضیحی رنگ، شوخی و ظرافت اور مکالموں کا انداز۔ یہ سب عناصر مل کر ایک ایسی وحدت کو جنم دیتے ہیں جو نذیر احمد کی پہچان اور ان کے طرز ادا کی انفرادیت ہے۔

استدلال کی زبان:

نذیر احمد ناول نگار ہونے کے ساتھ واعظ بھی ہیں اور معاشرے کی اصلاح اُن کا اولین مقصد ہے، اسی لیے اُن کے ناولوں میں جابجا وعظ آتے ہیں۔ وعظوں میں اُن کی زبان استدلالی رنگ اختیار کر کے سننے والے کو قائل کرنے کا کام کرتی ہے۔ نصوح کے خواب میں، جو ایک طرح سے وعظ ہی ہے، ان کا استدلالی رنگ، سادہ عام بول چال کی زبان سے مل کر ایک پُراثر طرز پیدا کرتا ہے مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

> "اول تو تجھ کو ہماری عبادت کا اتفاق ہی نہیں ہوا لیکن جب کبھی تو لوگوں کے شرم حضور یا دکھاوے یا اتباعِ رسم کی وجہ سے مصروفِ عبادت ہوا بھی تو کس طرح کہ دل کہیں اور تھا اور تو کہیں۔ کوئی نماز بھی تیری سجدۂ سہو سے خالی تھی؟ دنیا کی برسوں کی بھولی بسری باتیں تجھے نماز میں یاد آتی تھیں اور نماز تو کیا پڑھتا تھا، گھاس کاٹتا تھا۔ نہ تعدیلِ ارکان ٹھیک، نہ قومہ درست، نہ قعدہ صحیح۔ برس بھر تو دوزخِ شکم کو اناپ شناپ بھرتا رہتا تھا۔"

یہاں تعدیل، قومہ، قعدہ کی مذہبی اصطلاحات حسب موقع ضرور استعمال ہوئی ہیں۔ لیکن یہ استدلالی رنگ ناول کی زبان سے پوری مطابقت رکھتا ہے اور اس وعظ میں بھی یہی طرز ادا برقرار رہتا ہے۔ ناول کی زبان کے تعلق سے نذیر احمد بالکل بدلے ہوئے ادیب و عالم نظر آتے ہیں اور اردو نثر کو وہ ناول نگاری اور فکشن کے لیے

تیار کر دیتے ہیں۔

توضیحی رنگ:

استدلال کی زبان سے جب وہ توضیح پر آتے ہیں تو یہاں بھی یہ طرز ادا، بنیادی طور پر قائم رہتا ہے۔ بات کی وضاحت اور اچھی طرح سمجھانے کے لیے وہ مثالوں سے اپنے زاویہ نظر کی وضاحت کرتے ہیں مثلاً

''ہم نے درزی کو کپڑے کا ایک تھان دیا کہ اس میں سے جتنے بن سکیں ہمارے کرتے بنا دو تو درزی پہلے آگا پیچھا، کلیاں، چوبغلے، آستین ہر ایک چیز کا اندازہ کر لیتا ہے، جب قطع کرتا ہے۔ لغت کی رُو سے اس کا نام ہے تقدیر۔ معمار تعمیر سے پہلے مکان کا نقشہ بناتا ہے۔ بڑھئی چوکی کے لیے لکڑی کی تراش کا اندازہ کرتا ہے۔ یہ سب تقدیر ہے۔ اسی طرح خدا نے جو چیز بھی پیدا کی ہے، اندازے کے ساتھ پیدا کی ہے۔ یہی اس چیز کی تقدیر ہوئی۔''

اسی طرح سمجھاتے ہوئے وہ ان معنی پر آتے ہیں جو تقدیر کے تعلق سے مسلمانوں میں رائج ہیں:

''جھگڑے کی بات تو یہ ہے کہ انسان اپنی ذات سے کچھ بھی نہیں۔ جو کچھ کرتا ہے خدا کرتا ہے۔ یہی وہ عقیدہ ہے جس میں پانی مرتا ہے۔ اس عقیدے نے مسلمانوں کی دنیا کو تباہ اور برباد کیا۔ ایک وقت تھا کہ مسلمان روئے زمین پر کوسِ لمن الملک الیوم بجاتے تھے اور تہذیب اور شائستگی اور فضائل میں کوئی قوم ان کو لگا نہیں کھاتی تھی یا اب یہ وقت ہے کہ دوسروں کے غلام ہیں اور غلام بھی ہیں تو نکمے نکھٹو۔''

اب یہ دیکھیے کہ استدلال کی منطقی زبان ہو یا کسی مذہبی گرہ کو کھولنے اور بیان کرنے کے لیے توضیحی انداز، ہر جگہ سادہ و عام بول چال کی زبان سے پوری بات بیان کی جا رہی ہے جس میں قوت بھی ہے اور زورِ بیان بھی۔ حسب ضرورت لہجے کا اُتار چڑھاؤ بھی بیان میں زندگی کی روح پھونکتا ہے۔ یہاں ایک عنصر دوسرے عنصر سے مل کر ایک اکائی بن گیا ہے اور یہی وہ طرز ادا ہے جو نذیر احمد کی پہچان ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ نذیر احمد ناول لکھنے کے لیے ہی پیدا ہوئے تھے اور یہ زبان اور طرز ادا بھی ساتھ لائے تھے۔

شوخی اور ظرافت:

نذیر احمد کے استدلال اور وعظوں کی زبان کو جو چیز گراں نہیں ہونے دیتی وہ نہ صرف ان کا طرز ادا ہے بلکہ مزاج کی وہ ظرافت بھی ہے جو محض شگفتگی کے رنگ سے بڑھ کر ذکاوت، طنز اور مزاح کے دائرے میں آ جاتی ہے۔ یہ شوخی و ظرافت اور طنز ان کے مزاج کا حصہ ہے اور نہ صرف ان کی مذہبی تحریروں میں گاہ گاہ اور لیکچروں میں اکثر نظر آتا ہے بلکہ ان کے ناولوں میں یہ رنگ طرز ادا اور کہانی کا حصہ بن کر اُبھرتا ہے اس انداز

بیان میں وہ لہجہ چھپا ہوا ہوتا ہے جس میں مطلوبہ معنی لفظی معنی کی ضد ہوتے ہیں اور تضحیک ومزاح اظہار بیان کے اندر موجود ہوتے ہیں۔ یہ اندازِ بیان جو (Irony) کے ذیل میں آتا ہے ان کے ناولوں خصوصاً توبۃ النصوح میں مرزا ظاہردار بیگ کے کردار کے بیان میں زیادہ واضح ہو کر نمایاں ہوتا ہے۔ اسی طرح ان کے طرز ادا اور انداز بیان میں ذکاوت (Wit) بھی موجود ہے جہاں وہ اپنی حاضر بیانی سے لطیف ومضحک حقائق کی تنظیم کر کے خوب صورت بیان کی شکل دینے کے ملکہ کا اظہار کرتے ہیں۔ مسجد کے بیان میں ذیل کی عبارت بھی ذکاوت ہی کے ذیل میں آتی ہے:

> ''کلیم نے جو مسجد میں آ کر دیکھا تو معلوم ہوا کہ ایک نہایت پرانی چھوٹی سی مسجد ہے۔ وہ بھی مسجد ضرار کی طرح ویران، وحشت ناک۔ نہ کوئی حافظ ہے، نہ ملا، نہ طالب علم، نہ مسافر۔ ہزار ہا چمگادڑیں اس میں رہتی ہیں کہ ان کی تسبیحِ بے ہنگام سے کان کے پردے پھٹے جاتے ہیں۔ فرش پر اس قدر بیٹ پڑی ہے کہ بجائے خود کھر نجے کا فرش بن گیا ہے۔ مرزا کے انتظار میں کلیم کو چار و ناچار اسی مسجد میں ٹھہرنا پڑا......'' [۱۵۰]

اس ساری عبارت میں ذکاوت موجود ہے۔ یہی ذکاوت غصے میں ڈھل کر طنز وہجو (Satire) کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ طنز وہجو بھی ایک اسلوب بیان ہے جس سے برائیوں اور حماقتوں کی تحقیر، تصغیر اور تضحیک کی جاتی ہے۔ نذیر احمد کے ہاں ایسی عبارتیں بھی ملتی ہیں جہاں وہ کھلے کھلے لعن طعن پر آ جاتے ہیں مثلاً ''توبۃ النصوح'' میں نصوح کے اس حکم کا بیان جہاں وہ خلوت خانہ کھولنے کا حکم دیتا ہے اور کتابوں کو آگ لگا دیتا ہے۔ [۱۵۱] یہاں پہنچ کر مجھے محسوس ہوا کہ نصوح نے کتابیں ہی نہیں جلائی ہیں بلکہ مغلیہ تہذیب کے ورثے کو آگ لگا کر بھسم کر دیا ہے۔ شاید اسی لیے یہاں غیر شعوری طور پر ناول نگار کا بیان گہرے طنز کا اظہار کرتا ہے جو اس عبارت کے ایک ایک لفظ سے بھی عیاں ہے۔ اس کے ساتھ ان کے ہاں وہ مزاح بھی نظر آتا ہے جس میں ہمدردی کا اظہار ہوتا ہے مثلاً ''توبۃ النصوح'' میں حضرت بی اور ان کے چار لڑکوں کے بیان کو دیکھیے جسے پڑھ کر ہنسی بھی آتی ہے اور اُن پر رحم بھی آتا ہے جس سے قاری میں ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ وہ مثالی لڑکے ہیں جو نہ کھیل کود میں حصہ لیتے ہیں اور نہ زندگی کی کسی اور سرگرمی میں۔ بیٹا باپ سے کہتا ہے کہ ''آپ نے اکثر چار لڑکوں کو کتابیں بغل میں دابے اندر گلی میں آتے جاتے دیکھا ہوگا۔'' تو باپ پوچھتا ہے ''وہی جو گورے گورے چار لڑکے ایک ساتھ رہتے ہیں۔ پھڈی جوتیاں پہنے، منڈے ہوئے سر، اونچے پائے جامے، نیچی چولیاں۔'' یہ مثالی لڑکے پڑھنے والے کو مضحک نظر آتے ہیں مگر ان کے اس ڈھنگ سے ناول نگار کو جو ہمدردی ہے وہ اس بیان کے ایک ایک لفظ سے عیاں ہے۔ ان لڑکوں کا ذکر پڑھ کر ہم ہمدردی سے مسکراتے ہیں اس لیے یہ بیان بھی لطیف مزاح کے ذیل میں آتا ہے۔ یہ طرز ادا نذیر احمد کے ہاں دوسرے ناولوں میں بھی نظر آتا ہے اور ان کی پہچان ہے۔

نذیر احمد کے یہ ناول ایک ایسے زمانے میں لکھے گئے جب ایک تہذیب کا جنازہ وقت کی قبر میں اُتارا جا رہا تھا اور نئی تہذیب اس کی کوکھ سے پیدا ہونے کے بجائے، انگریزوں کے زیر اقتدار، انگلستان و یورپ سے درآمد کی جا رہی تھی۔ تہذیبی سطح پر یہ ایک نئی صورتِ حال تھی جس میں جدید ذہن بھی گاہ گاہ رجعت پسند ہو جاتا ہے اور اپنی بے جان تہذیب کی حفاظت میں لگ جاتا ہے۔ نذیر احمد فکری سطح پر سرسید کے ساتھ ہونے کے باوجود گاہ گاہ قدیم تہذیب کے پرستار بن جاتے ہیں اور جب اس سے نکل کر باہر آنا چاہتے ہیں تو علماء و عوام مل کر خود نذیر احمد کی امہات الامہ کو آگ لگا دیتے ہیں اور تہذیب کے داخلی ٹکراؤ کا یہ تماشا ہماری نظروں کے سامنے آ جاتا ہے۔

مکالموں کی زبان:

نذیر احمد پہلے شخص ہیں جنھوں نے مکالمہ پر، شعور کے ساتھ، پوری توجہ دی۔ یہ مکالمے اُن کے طرز ادا کا ضروری حصہ ہیں۔ نذیر احمد کے مکالمے نہ صرف رنگا رنگ ہیں بلکہ ڈرامائی انداز اختیار کیے ہوئے ہیں اور یہ مکالمے کئی طرح کے ہیں۔ اول وہ مکالمے جو سنجیدہ افراد کے درمیان ہوتے ہیں جیسے نصوح کی بات چیت اپنے بیوی بچوں سے یا حجتہ الاسلام کی گفتگو ابن الوقت سے۔ یہ مکالمے نذیر احمد کے عام واعظانہ انداز میں سامنے آتے ہیں اور ان میں استدلال اور وضاحت کی وہی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو ان کی تمام نثر میں دکھائی دیتی ہے۔ دوسرے وہ مکالمے ہیں جن میں دو شخص اپنے اپنے انفرادی طرز اور زبان میں بولتے ہیں جیسے کلیم اور مرزا ظاہر دار بیگ کا مکالمہ یا کلیم اور سلیم کا مکالمہ جس میں کلیم کی ذکاوت ہر ہر جملے میں نمایاں ہے۔ تیسرے ہر پیشے کے لوگوں کی بات چیت کا مخصوص انداز۔ یہ لوگ نذیر احمد کے ہاں کم آئے ہیں لیکن جہاں آئے ہیں وہ اپنی ہی مخصوص زبان بولتے ہیں جیسے ''ابن الوقت'' میں جاں نثار اور کلرک وغیرہ کی گفتگو۔ کہیں بنیوں اور کائستوں کی زبان صحت اور دل کشی کے ساتھ رقم ہوئی ہے جیسے:

> ''بنیا بولا: اچھی کہی میاں جی اچھی کہی۔ برسوں کا نانواں اور روج روج کی ٹال مٹول۔
> بھگوان جانے۔ ابھی تو کھان صاحب کی اجّت اتروائے لیتا ہوں۔'' [۱۵۲]

اسی طرح ''فسانہ مبتلا'' میں دہقان کی زبان کے نمونے اور مکالمے ملتے ہیں۔ چوتھے گھریلو عورتوں کی زبان جس میں نذیر احمد کا طرزِ ادا کمال پر نظر آتا ہے اور یہ کم و بیش ''مراۃ العروس'' سے لے کر ''رویائے صادقہ'' تک طرح طرح کی صورتوں میں سامنے آتے ہیں۔ کہیں ساس اور مزاج دار بہو اور میاں اور بیوی کے مکالمے جیسے مراۃ العروس میں ملتے ہیں یا میاں بی بی کے وہ مکالمے جو ''رویائے صادقہ'' میں سامنے آتے ہیں۔ ان مکالموں میں اتنی واقعیت و اصلیت ہے کہ یہ مکالمے منہ سے بول اُٹھتے ہیں۔ معاشرتی اور گھریلو زندگی کے

بیان میں نذیر احمد کا یہ طرز ادا فکشن لکھنے والوں کے لیے مشعلِ راہ ہے۔

عوامی طرز کی تخلیقی قوت:

یوں تو ہر ادیب نے عوام تک پہنچنے کی کوشش کی ہے مگر یہ دشوار کام بہت کم ادیبوں سے آسان ہوسکا۔ سرسید، حالی، شبلی اور آزاد کسی کا طرز بھی عوام سے اتنا قریب نہیں ہے جتنا نذیر احمد کا طرزِ ادا قریب ہے اسی لیے ان کی تصانیف گھر گھر پڑھی جاتی رہی ہیں اور قوم کے لافانی سرمائے کا حصہ بن گئی ہیں۔ ان کے ناولوں کی نثر میں سادگی کے ساتھ ایک پراسرار زور اور جان ہے جو انھیں ممتاز نثر نگاروں کی پہلی صف میں کھڑا کردیتی ہے۔ بعض حصوں میں اتنا زورِ بیان ہے کہ دریا کے بہاؤ کی قوت و زور کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً نصوح کے خواب کی نثر میں یا ''فسانۂ مبتلا'' میں ہریالی کو زہر دینے کے بیان میں یا ''ابن الوقت'' میں مسٹر نوبل کو باغیوں سے بچانے کے بیان میں۔ معلوم ہوتا ہے کہ الفاظ اور محاورات دہلی کے خاص لہجے میں اُمڈے چلے آرہے ہیں۔ سبک روی، لطافت، شائستگی، بے ساختگی اور بے باکی جو اعلیٰ ترین نثر کا طرۂ امتیاز ہے نذیر احمد کے ہاں موجود و نمایاں ہے۔ نذیر احمد پہلے شخص ہیں جنھوں نے اردو فکشن کی معیاری زبان اور طرزِ ادا کے مثالی نمونے اسی طرح پیش کیے ہیں جیسے حالی نے جدید تنقید کی زبان کے اور شبلی نے علمی زبان کے نمونے پیش کیے ہیں۔ ان سب عظیم ہستیوں نے اسی چراغ سے کسبِ نور کیا ہے جسے سرسید نے اپنی تازہ فکر اور سادگی لیے ہوئے عام بول چال کی زبان سے روشن کیا تھا۔

نذیر احمد کی یہ زبان، یہ محاورہ اور یہ لہجہ داستانی نثر سے مختلف ہے۔ اس نثر کے جملے کی ساخت پر عربی فارسی جملے کی ساخت کا اثر اب بالکل زائل ہوچکا ہے اور اردو جملہ اپنی اصل و فطری ساخت سے آملا ہے۔ نذیر احمد کی نثر سرسید، حالی، شبلی کی طرح خالص اردو نثر ہے۔ فکشن میں استعمال ہونے کی وجہ سے نذیر احمد کی نثر اس سطح پر بہت جان دار ہے۔ اس نثر کے بیانیہ انداز میں زندگی اور اس کے مختلف روپ سامنے آتے ہیں جن سے نثر میں تنوع اور رنگا رنگی پیدا ہوگئی ہے جو ان کے معاصرین میں اس طور پر اور اس طرح سے موجود نہیں ہے۔ یہاں نثر میں ایک ایسا اعتدال ہے جو اثر و تاثیر کے ساتھ ٹھنڈک کے احساس کو جنم دیتا ہے۔ یہاں ہر چیز ضرورت کے مطابق استعمال میں آتی ہے۔ مسٹر نوبل کی زبان میں، انگریز ہونے کے ناتے، انگریزی زبان کے الفاظ آتے ہیں۔ علامہ حجت الاسلام کی زبان میں اصطلاحی عربی الفاظ شامل ہیں۔ نعیمہ، فہمیدہ، اکبری اور صادقہ کی ماں کی زبان پر عورتوں کی گھریلو زبان کا ٹکسالی محاورہ اور روزمرہ چڑھا ہوا ہے جسے وہ اپنے کردار کی مناسبت سے بات چیت کے دوران استعمال کرتی ہیں۔ مرزا ظاہر دار بیگ کی زبان ان سب سے الگ ہے۔ اسی طرح ابن الوقت کی بوڑھی ساس کی زبان چلیا نتال کی زبان سے مختلف ہے۔ فسانۂ مبتلا میں

دہقان کی زبان دوسروں کی زبانوں سے قطعی مختلف ہے اور چھلاوا کٹنی کی زبان ان سب سے الگ ہے۔ زبان کا، اظہار کی سطح پر یہ تنوع، اس دور میں کسی دوسرے ادیب یا نثر نگار کے ہاں نظر نہیں آتا جس کی اصل وجہ یہ ہے کہ نثر کا یہ تنوع صرف فکشن ہی میں نظر آ سکتا ہے اور اسی لیے نثر کے تنوع اور رنگا رنگی کے اعتبار سے نذیر احمد اپنے ہم عصروں میں سب سے آگے ہیں اور وہ اپنے روشن طرز ادا سے ادب کے آنگن میں اُجالا کر دیتے ہیں۔

نذیر احمد ساری زندگی کو افادیت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ اُن کے نزدیک ''اسلام کی حقانیت کی سب سے قوی...... دلیل یہی ہے کہ وہ کسی دنیاوی ترقی، دنیاوی بہبود، دنیاوی فلاح کا مانع ہونا کیسا، حارج اور مزاحم بھی تو نہیں۔'' [۱۵۳] ادبی رجحان نذیر احمد میں پیدائشی تھا۔ قوتِ تخئیل انھیں ودیعت ہوئی تھی۔ ان دونوں صلاحیتوں کو بھی انھوں نے اُس کام پر لگایا جو مفید ہو۔ نذیر احمد نے مذہبی کتابیں تصنیف کیں، لیکچر دیے مگر سب سے مفید کام، جس سے زیادہ سے زیادہ لوگوں کو فائدہ ہو اُنھوں نے ناول نویسی کو سمجھا کیوں کہ ناول کے ذریعے وہ مذہب و اخلاق کی مفید باتیں ہر درجے کے لوگوں تک پہنچا سکتے تھے، خاص طور پر اُن کی توجہ اصلاحِ نسواں اور اُن کی تعلیم کی طرف ہوئی جس سے وہ پوری قوم کو سنوار سکتے تھے۔ ''مراۃ العروس'' کا ایک کردار کہتا ہے: ''بس سوائے لکھنے پڑھنے کے اور کیا تدبیر ہے کہ تمھاری عقلوں کو ترقی ہو بلکہ مردوں کی نسبت عورتوں کو پڑھنے کی زیادہ ضرورت ہے۔'' نذیر احمد اپنے ناولوں میں مفید زندگی کے تمثیلی نقشے دکھا کر گھریلو زندگی کو مفید بنانا چاہتے ہیں۔ سگھڑ عورت کے ساتھ وہ پھوہڑ عورت کو پیش کرتے ہیں تاکہ تضاد سے اصلاح کی طرف پوری توجہ دی جا سکے۔ گھریلو زندگی میں وہ مرد کے حصے اور اس کے کام سے بھی خوب واقف ہیں اور بگڑے ہوئے مردوں کی گھریلو زندگی کی اصلاح کی طرف بھی وہ خاص توجہ دیتے ہیں۔ ابن الوقت کو سیاسی یا ملازمتی زندگی سے متعلق کیا جا سکتا ہے مگر یہاں بھی گھر کے اندر کی زندگی کے نقشے سامنے آتے ہیں۔ انگریزی وضع اختیار کرنے سے ابن الوقت کے گھر کا جو نقشہ بدلا ہے اور جس طرح وہ مقروض ہوا ہے، اس کی واضح تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ مسٹر شارپ سے اس کا بگاڑ بھی وضع اور رہن سہن بدلنے کی وجہ ہی سے ہوا غرض کہ نذیر احمد کی تصانیف میں اعتدال کا درس ملتا ہے۔ اعتدال ہی مفید زندگی کا نام ہے۔

تاریخِ ادب میں نذیر احمد کا دائمی مقام اُردو ناول نویسی کے موجد کی حیثیت سے مقرر ہوتا ہے۔ یہ وہ صنفِ ادب ہے جس میں عام آدمی بھی دلچسپی لیتا اور لے سکتا ہے اور جس سے وہ زندگی کو سمجھنے اور برتنے کا شعور بھی حاصل کر سکتا ہے۔ اُن کے ناولوں میں، تمثیل کے باوجود، ایسی واقعیت ہے جو پوری طرح حقیقی زندگی سے جڑی ہوئی ہے۔ اُن کے واقعیاتی قصہ گوئی، رومانی قصہ گوئی سے مختلف اور نئی چیز ہے۔ انھوں نے داستان گوئی سے اخلاقی و واقعیاتی افسانوں تک کا راستہ ایک دم سے طے کر لیا۔ یہ نذیر احمد کا کمال اور ان کی جینیئس کا ثبوت ہے۔ انھوں نے بلاشبہ ڈی فو کے ''فیملی انسٹرکٹر'' کا اثر قبول کیا۔ غالب گمان ہے کہ بنین کے

''پلِ گرمس پرو گریس'' کا اردو ترجمہ مطبوعہ ٹرانسلیشن سوسائٹی دہلی کالج بھی ان کی نظر سے گزرا تھا۔ انھوں نے ہیئت تو انگریزی ادب سے لی مگر کہانی میں کسی کی نقل نہیں بلکہ دلّی کے ماحول، اس میں بسنے والے انسان اور اپنے تجربے سے اپنی کہانیوں کے خدوخال اُجاگر کیے۔ اسی لیے وہ سچے مبصرِ حیات ہیں۔ وہ اخلاقی مقصد کو سامنے رکھ کر واقعات اور کردار جمع کرتے ہیں۔ ضروری تھا کہ ان کرداروں کو مقصد کے تحت لا کر اُن کی تجسیم کی جائے تا کہ اخلاقی مقصد نمایاں ہو۔ اخلاقی عمل کی وہ پے چیدگیاں، جو نفسیات اور افراد میں نفسیاتی فرق سے پیدا ہوتی ہیں اور جن کی بنا پر بہترین ناول جیسے ٹالسٹائی کے ہاں اخلاق اور نفسیات کے زندہ کرشمے سامنے آتے ہیں۔ نذیر احمد اس سطح تک تو نہیں پہنچتے لیکن اپنے دور کے گھر کے اندر کی حقیقی زندگی کی اُلجھی اور سلجھی تصویریں اُبھار کر اپنے تجربوں کو ہمیشہ کے لیے زندہ کر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نذیر احمد کو ناول نگار کے بجائے تمثیل نگار کہتے ہیں جو اس لیے پوری طرح صحیح نہیں ہے کہ وہ تو جدید ناول نویسی کے اولین نمونے پیش کر کے اس کی مضبوط بنیادیں رکھ دیتے ہیں۔ عبدالحلیم شرر، جنھوں نے کم و بیش اسی دور میں متعدد ناول لکھے، نذیر احمد کی واقعیت کو نہیں پہنچتے۔ سرشار بھی نذیر احمد ہی کے راستے سے آگے بڑھتے ہیں۔ پریم چند تک اردو ناول نگاری، حالاں کہ پریم چند ''اخلاقی مقصد'' کے بجائے ''سوشل مقصد'' پر آ جاتے ہیں، نذیر احمد کے بنائے ہوئے دائرے ہی میں رہتی ہے۔ اردو ناول نے نذیر احمد سے لے کر اب تک بہت ترقی کی ہے مگر اردو ناول کی تاریخ کی ابتدا نذیر احمد ہی سے کی جائے گی۔

حواشی:

[۱] حیات النذیر، افتخار عالم مارہروی، ص۲، طبع اول، شمسی پریس دہلی ۱۹۱۲ء
[۲] مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار: افتخار احمد صدیقی، ص۲۱-۲۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء
[۳] حیات النذیر، ص۳، بحولہ بالا
[۴] ایضاً
[۵] ''لیکچروں کا مجموعہ'' (جلد دوم)، نذیر احمد، مرتبہ بشیر الدین احمد، ص۳۱۴، مفید عام پریس، آگرہ ۱۹۱۸ء
[۶] حیات النذیر، ص۱۵، بحولہ بالا
[۷] ''لیکچروں کا مجموعہ'' (جلد دوم)، ص۳۱۷، بحولہ بالا
[۸] ''لیکچروں کا مجموعہ'' (جلد دوم)، ص۳۱۹، بحولہ بالا
[۹] ''لیکچروں کا مجموعہ'' (جلد اول)، ص۲۰۰، دہلی ۱۹۱۸ء
[۱۰] حیات النذیر، حاشیہ، ص۱۸، بحولہ بالا
[۱۱] ایضاً، ص۳۹-۴۷
[۱۲] مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار، افتخار احمد صدیقی، ص۸۶، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۱ء
[۱۳] ایضاً
[۱۴] ایضاً، ص۹۶
[۱۵] ایضاً، ص۹۷
[۱۶] ایضاً، ص۱۲۸-۱۲۹
[۱۷] ایضاً، ص۳۰۷
[۱۸] ضمیمۂ آخر، نوشتہ بشیر الدین احمد خلف نذیر احمد، حیات النذیر، ص۵۷۷-۵۷۹، بحولہ بالا
[۱۹] ایضاً، ص۵۷۹
[۲۰] لیکچروں کا مجموعہ، جلد اول، مرتبہ بشیر الدین احمد، ص۶۰، دہلی ۱۹۱۸ء
[۲۱] الحقوق والفرائض، نذیر احمد، جلد سوم، ص۱۲۴-۱۲۵، جوب برقی پریس دہلی سن ندارد
[۲۲] مولوی نذیر احمد دہلوی احوال و آثار، افتخار احمد صدیقی، ص۱۱۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء
[۲۳] موعظۂ حسنہ، نذیر احمد، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص۱۹۹، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۲۴] مجموعہ لیکچرز محسن الملک، حصہ اول، ص۲۸۷، نول کشور پرنٹنگ ورکس لاہور ۱۸۹۲ء
[۲۵] موعظۂ حسنہ، نذیر احمد، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص۱۸۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء
[۲۶] نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی کچھ اپنی زبانی، مرزا فرحت اللہ بیگ، ص۳۶، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۰ء
[۲۷] حیات النذیر، ص۱۲۲، بحولہ بالا
[۲۸] ایضاً

[۲۹] حیات النذیر، ص ۱۳۲، محولہ بالا

[۳۰] موعظۂ حسنہ، خطوط نذیر احمد، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۱۳۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۳۱] مراۃ العروس، نذیر احمد، ص ۱۰، اٹھارواں ایڈیشن، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۴ء

[۳۲] مولوی نذیر احمد: احوال و آثار، افتخار احمد صدیقی، ص ۲۰۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۳۳] ایضاً، ص ۲۱۸

[۳۴] سن تالیف کی بحث کے لیے دیکھیے مولوی نذیر احمد: احوال و آثار، افتخار احمد صدیقی، ص ۲۲۲-۲۲۹، محولہ بالا

[۳۵] ایضاً، ص ۲۲۸

[۳۶] ایضاً، ص ۲۳۹

[۳۷] ایضاً، ص ۲۳۸-۲۳۹

[۳۸] ایضاً، ص ۲۳۵

[۳۹] مبادی الحکمت، نذیر احمد، ص ۲، مطبع افتخار دہلی ۱۸۹۱ء

[۴۰] ایضاً، ص ۲۷۹

[۴۱] نذیر احمد کی انفرادیت، ڈاکٹر سید محمد عبداللہ، ص ۱۹، مطبوعہ نقوش شمارہ ۵۵-۵۶، لاہور ۱۹۵۶ء

[۴۲] مجموعۂ نظم بے نظیر، نذیر احمد، مرتبہ افتخار عالم مارہروی، ص ۷، کاشن پریس، سنہ ندارد

[۴۳] الطاف حسین حالی اور مولانا شبلی نعمانی

[۴۴] لیکچروں کا مجموعہ، جلد اول، نذیر احمد، ص ۴۷، دہلی ۱۹۱۸ء

[۴۵] ایضاً، ص ۳۷۷

[۴۶] ایضاً، ص ۳۷۹-۳۸۰

[۴۷] ایضاً، ص ۴۱۱

[۴۸] ایضاً، ص ۲۹

[۴۹] نذیر احمد کی انفرادیت، ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۱۹، نقوش شمارہ ۵۵-۵۶، لاہور ۱۹۵۶ء

[۵۰] لیکچروں کا مجموعہ، جلد اول، ص ۵۹، محولہ بالا

[۵۱] ایضاً، ص ۱۲۵

[۵۲] ایضاً، ص ۷۸

[۵۳] ایضاً، ص ۳۸۳

[۵۴] ایضاً، ص ۷۰

[۵۵] ایضاً، ص ۴۱۸-۴۲۱

[۵۶] ایضاً، ص ۷۴-۷۵

[۵۷] ایضاً، ص ۵۹

[۵۸] توبۃ النصوح، نذیر احمد، ص ۱۸۹، مطبوعہ مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۵۹] لیکچروں کا مجموعہ (جلد اول)، ص ۳۷۷، بحولہ بالا

[۶۰] لیکچروں کا مجموعہ (جلد اول)، ص ۱۱۶، بحولہ بالا

[۶۱] ایضاً، ص ۱۸۹

[۶۲] ایضاً، ص ۷۷

[۶۳] ایضاً، ص ۱۸

[۶۴] ایضاً، ص ۷۹

[۶۵] ایضاً، ص ۸۱

[۶۶] ایضاً، ص ۸۱-۸۲

[۶۷] ایضاً، ص ۲۸۳

[۶۸] ایضاً، ص ۳۷۳

[۶۹] ایضاً، ص ۲۸۳

[۷۰] ایضاً، ص ۲۹۶

[۷۱] ایضاً، ص ۲۸۶

[۷۲] الحقوق والفرائض، نذیر احمد، جلد دوم، ص ۳۴۲، دہلی، سن ندارد

[۷۳] ایضاً، ص ۱۹۷

[۷۴] ایضاً جلد اول، ص ۱۶۹-۱۷۰

[۷۵] ایضاً جلد اول، ص ۱۶۹-۱۷۰

[۷۶] ایضاً، ص ۶۰

[۷۷] لیکچروں کا مجموعہ، نذیر احمد، مرتبہ بشیر الدین احمد، جلد دوم، ص ۱۵۴، دہلی ۱۹۱۸ء

[۷۸] مراۃ العروس، نذیر احمد، ص ۱۰، مطبع نول کشور لکھنؤ، اٹھارویں بار، ۱۹۴۴ء

[۷۹] حیات النذیر، افتخار عالم مارہروی، ص ۳۵۷، بحولہ بالا

[۸۰] مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار، افتخار احمد صدیقی، ص ۲۷۲، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء

[۸۱] قرآن مجید کا اردو ترجمہ، نذیر احمد، ص ۱، دارالطبع سرکار جاورہ، ۱۹۲۶ء

[۸۲] لیکچروں کا مجموعہ، جلد اول، ص ۶۸، دہلی ۱۹۱۸ء، بحولہ بالا

[۸۳] لیکچروں کا مجموعہ (جلد اول)، ص ۱۶۷، بحولہ بالا

[۸۴] ایضاً، ص ۱۰۲

[۸۵] ایضاً، ص ۳۸۵

[۸۶] ایضاً، ص ۳۴۵

[۸۷] ایضاً، ص ۶۵

[۸۸] مولوی نذیر احمد کے لیکچر از ڈاکٹر محمد عزیز، ص ۳۳، مضمون مطبوعہ فکر و نظر، جلد ۱، شمارہ ۴، اکتوبر ۱۹۶۰ء

[۸۹] صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات، جلد اول، عتیق صدیقی، ص ۱۵۶-۱۵۷
[۹۰] مولوی نذیر احمد دہلوی، افتخار احمد صدیقی، ص ۳۱۹، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۱ء
[۹۱] ایضاً
[۹۲] ایضاً، ص ۳۱۹-۳۲۰
[۹۳] خط تقدیر مولوی کریم الدین، مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی لکھنؤ ۱۹۶۵ء
[۹۴] ایضاً
[۹۵] ایضاً، ص ۳۲۱
[۹۶] ایضاً، ص ۳۲۳-۳۲۶
[۹۷] ایضاً، ص ۳۲۶ اور ص ۲۲۰-۲۲۳
[۹۸] ایضاً، حاشیہ ص ۳۲۶
[۹۹] مراۃ العروس، نذیر احمد، ص ۲-۳، نول کشور پریس (اٹھارویں بار) لکھنؤ ۱۹۴۴ء
[۱۰۰] مراۃ العروس، نذیر احمد، ص ۴-۹ بحوالہ بالا
[۱۰۱] ایضاً، ص ۱۰
[۱۰۲] ایضاً، ص ۲۹-۳۰
[۱۰۳] ''مولوی نذیر احمد کے تمثیلی فسانے'' مضمون ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۹۶، مطبوعہ ''اردو ادب'' جولائی ۱۹۵۰ء علی گڑھ
[۱۰۴] اصلاح النساء از رشید النساء، ص ۱۸۲، کراچی ۲۰۰۰ء
[۱۰۵] بنات النعش، نذیر احمد، ص ۵، کتب خانہ علم و ادب، دہلی ۱۹۴۶ء
[۱۰۶] ایضاً، ص ۴
[۱۰۷] ایضاً، ص ۲۲۳
[۱۰۸] ایضاً، ص ۴
[۱۰۹] توبۃ النصوح، نذیر احمد، مرتبہ مجلس ادارت، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۹۱ء
[۱۱۰] ایضاً، ص ۲۱-۲۲
[۱۱۱] ایضاً، ص ۲۳
[۱۱۲] مولوی نذیر احمد دہلوی: احوال و آثار، ص ۳۵۶، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۱ء
[۱۱۳] ایضاً، ص ۳۵۹
[۱۱۴] ایضاً، ص ۳۶۰
[۱۱۵] فسانہ مبتلا، نذیر احمد، مرتبہ صدیق الرحمٰن قدوائی، ص ۱۲۸، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۸۳ء
[۱۱۶] ایضاً، ص ۲۱۵
[۱۱۷] ابن الوقت، نذیر احمد، ص ۱، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۱ء
[۱۱۸] ایضاً، ص ۳۵۰

[۱۱۹] ایضاً، ص ۱۴۴

[۱۲۰] ایامیٰ، نذیر احمد، ص ۱، دہلی ۱۸۹۱ء

[۱۲۱] ایضاً، ص ۲-۳

[۱۲۲] ایضاً، ص ۴

[۱۲۳] ایضاً، ص ۵

[۱۲۴] ایضاً، ص ۸-۹

[۱۲۵] ایضاً، ص ۲

[۱۲۶] ایضاً، ص ۱۹۲

[۱۲۷] رویائے صادقہ، نذیر احمد، ناشر منذر احمد، دہلی ۱۹۳۰ء

[۱۲۸] لیکچروں کا مجموعہ، نذیر احمد مرتبہ بشیر الدین احمد، ص ۵۷۳، مفید عام اسٹیم پریس آگرہ ۱۹۱۸ء

[۱۲۹] رویائے صادقہ، بحولہ بالا، ص ۲۶۹

[۱۳۰] رویائے صادقہ، ص ۷، بحولہ بالا

[۱۳۱] ایضاً، ص ۷۰

[۱۳۲] ایضاً، ص ۹۴

[۱۳۳] ایضاً، ص ۱۱۷

[۱۳۴] ایضاً، ص ۲۴۴

[۱۳۵] ایضاً، ص ۸۹

[۱۳۶] ایضاً، ص ۹۰

[۱۳۷] توبۃ النصوح، نذیر احمد، ص ۲۰۲-۲۰۳، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۱۳۸] ایضاً، ص ۲۰۴

[۱۳۹] ایضاً، ص ۲۰۴

[۱۴۰] ایضاً، ص ۲۰۵

[۱۴۱] ایضاً، ص ۱۱۹

[۱۴۲] ایضاً

[۱۴۳] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، محمد احسن فاروقی، ص ۲۹-۳۷، سندھ ساگر اکادمی لاہور ۱۹۶۸ء

[۱۴۴] رویائے صادقہ، نذیر احمد، ص ۲۶۲، دہلی ۱۹۳۰ء

[۱۴۵] امہات الامہ، نذیر احمد، ص ۲۷-۲۸، (طبع ثانی) دہلی ۱۹۳۵ء

[۱۴۶] موعظۂ حسنہ، نذیر احمد، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ص ۲۱۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۳ء

[۱۴۷] ابن الوقت، نذیر احمد، مقدمہ ڈاکٹر صدیق جاوید، ص ۲۷-۲۸، الفیصل لاہور ۱۹۹۵ء

[۱۴۸] ابن الوقت، نذیر احمد، ص ۹، مطبع انصاری دہلی ۱۳۰۲ھ

[۱۴۹] توبۃ النصوح، نذیر احمد، ص ۲۰۰-۲۰۲، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۹۱ء

[۱۵۰] ایضاً، ص ۲۰۳

[۱۵۱] ایضاً، ص ۱۸۹

[۱۵۲] ایضاً، ص ۱۱۰

[۱۵۳] لیکچروں کا مجموعہ، جلد اول، نذیر احمد، ص ۲۸۳، اسٹیم پریس آگرہ ۱۹۱۸ء

روایتِ شاعری کا فروغ

پہلا باب

پرانی روایت میں نئے رجحانات کے واضح اثرات، روایتی شاعری کا آخری دور

ممتاز شعرا:

سید اسمٰعیل حسین منیر شکوہ آبادی

منیر شکوہ آبادی ناسخ کے شاگرد تھے اور ناسخ اس دور میں ایک ایسا رجحان ساز شاعر تھا جس نے کم و بیش اس دور کے تمام اردو شعرا کو اپنی طرف متوجہ اور متاثر کیا تھا۔ آج ناسخ کی شاعری کو دیکھ کر ہمیں ذرا دیر کو حیرت ہوتی ہے کہ ناسخ اتنا بڑا ''اثر'' بن کر کیسے سارے ادبی منظر پر چھا گیا؟ اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ اس ٹوٹتی پھوٹتی تہذیب کے طبقۂ خواص کی خواہشات اور اس طبقے کی بے عملی خواب بن کر ناسخ کی شاعری میں در آئی تھی۔ یہ تہذیب اور اس کا طبقۂ خواص حقیقت سے آنکھیں چرانا چاہتا تھا اور تخیل سے دور دراز کی ایسی دنیا آباد کرنا چاہتا تھا جہاں وہ حقیقت سے منھ موڑ کر پناہ لے سکے۔ ناسخ کی شاعری کی تجریدیت اور دور دراز کی مناسبتوں سے، پیدا ہونے والا خیال ایک ایسی فضا میں لے گیا تھا جہاں انھیں سکون و پناہ کا احساس ہو رہا تھا۔ انیسویں صدی میں اردو داستانوں کی مقبولیت کا بھی یہی سبب تھا۔ منیر شکوہ آبادی نے اپنے استاد امام بخش ناسخ کو اسی لیے ''مجتہد الشعرا'' [۱] کے خطاب سے یاد کیا ہے۔

منیر شکوہ آبادی (۱۲۲۹ھ-۱۲۹۷ھ/۱۸۱۴ء-۱۸۸۰ء)، جن کا نام سید اسمٰعیل حسین اور تخلص منیؔر تھا، منشی سید احمد حسین شاؔد شکوہ آبادی کے بیٹے تھے۔ ۹، ذالحجہ ۱۲۲۹ھ کو پیدا ہوئے۔ اپنی مثنوی ''معراج المضامین'' میں انھوں نے بتایا ہے کہ ع...... نویں تاریخ ذالحجہ کی جو ہے/ اسی دن مجھ کو دنیا میں اتارا [۲] اسی مہینے کی مناسبت سے ان کا نام اسمٰعیل رکھا گیا: ع...... اسی سے نام اسمٰعیل رکھا۔ اس میں سنہ نہیں دیا ہے لیکن اپنے دیوان ''منتخب العالم'' (۱۲۶۴ھ) میں لکھا ہے کہ:

> ''بالجملہ تمامی اشعار ایں دیوان از قصائد و قطعات و عرایض منظومہ و غزلیات و رباعیات و تاریخہا از پنج ہزار و نہ صد متجاوز ست و حال آنکہ سمندِ عمرم تا حال سی و پنج

مرحلہ از مراحل زندگی طے کردہ کہ توفیق اتمام ایں دو دیوان دست دادہ۔'' [۳]

اس حساب سے اگر ہم ۱۲۶۴ھ میں سے ۳۵ گھٹا دیں تو منیرؔ کا سال ولادت ۱۲۲۹ھ برآمد ہو جاتا ہے اور منیر کی تاریخ وسال پیدائش ۹، ذی الحجہ ۱۲۲۹ھ مطابق ۲۳، نومبر ۱۸۱۴ء متعین ہو جاتا ہے۔ منیر شکوہ آبادی منشی سید احمد حسین شاد (م ۱۲۵۰ھ) [۴] کی دوسری بیوی (م ۱۲۴۰ھ) [۵] کی اولاد تھے۔ والدہ اور والد دونوں کی وفات کے بعد ۱۲۵۱ھ میں ان کی شادی ہوئی۔ [۶]

منیر کے والد شاعر تھے اور صاحب علم بھی۔ ان کے بڑے بھائی اولاد حسین (م ۱۲۵۶ھ) [۷] بھی کلکتہ کے مدرسے میں استاد تھے اور دینی علوم پر اچھی نظر رکھتے تھے۔ منیرؔ نے اسی ماحول میں رہ کر فارسی و عربی کے ساتھ علوم متداولہ کی تعلیم حاصل کی اور ذوقِ مطالعہ سے اپنے علم کو بڑھایا سنوارا۔ دینی علوم پر خود منیر کی بھی اچھی نظر تھی جس کا اندازہ ان تصنیفات سے ہوتا ہے جو انھوں نے لکھیں اور جو ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں ضائع ہو گئیں:

میری تصنیف سے تھے جتنے رسالے نایاب
ان کے گم ہونے سے ہے لذتِ ہستی میں خلل

ان کے قصائد سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ مختلف علوم پر نظر رکھتے تھے۔ فارسی زبان پر عبور کا اندازہ ان کے فارسی خطوط اور شاعری سے بھی ہوتا ہے۔

منیر شکوہ آبادی نوکر پیشہ تھے اور اس دور میں شاعر کو باعزت ملازمت کسی دربار سے وابستہ ہو کر ہی ملتی تھی۔ منیرؔ ساری عمر کسی نہ کسی دربار سے وابستہ رہے۔ آگرہ کے ایک مشاعرے میں نوجوان منیرؔ کی غزل سن کر نواب معتمد الدولہ کے منجھلے بیٹے نواب نظام الدولہ نے انھیں ساتھ چلنے کے لیے کہا تو وہ ان کے ساتھ کان پور آ گئے۔ اسی زمانے میں، اودھ میں سیاسی تبدیلیوں کی وجہ سے، ناسخؔ ترکِ وطن کر کے کان پور پہنچے اور نواب امین الدولہ کے ہاں قیام کیا۔ یہاں منیرؔ ان کے شاگرد ہوئے اور جب تک ناسخؔ کان پور میں رہے وہ ناسخ سے استفادہ کرتے رہے:

حضرت ناسخؔ کی اصلاح اس غزل پر ہے منیرؔ
آج رُتبہ تیری فکرِ پست کا بالا ہوا

حالات کی تبدیلی کے بعد جب ناسخ لکھنؤ واپس ہوئے تو منیرؔ کو اپنے شاگردِ رشید علی اوسط رشکؔ کے سپرد کر گئے:

فخر جنابِ شیخ ہوئے رشکؔ اے منیرؔ — ترجیح ہو سکی مرے استاد پر کسے
رشک کے فیضِ تلمذ سے منیر — شاعروں میں تو بھی یکتا ہو گیا

استادی شاگردی کا یہ سلسلہ زندگی بھر جاری رہا۔ ناسخ و رشک دونوں منیرؔ کی تخلیقی قوت اور فطری صلاحیت کو

دیکھ کر انھیں عزیز رکھتے تھے۔ منیر نے بھی بار بار اپنے دونوں استادوں کو خراج تحسین ادا کیا ہے۔ ایک مسلسل غزل میں، جس کی ردیف ہی جنابِ رشک ہے، منیر نے اپنے دلی جذبات کا اظہار کیا ہے۔ یہ غزل ناسخ کی وفات (۱۲۵۴ھ) کے بعد لکھی گئی:

سوئے بہشت حضرتِ ناسخ رواں ہوئے
جب ہو چکے افادہ کے قابل جنابِ رشک
ناسخ تھے آفتاب سپہر کمال کے
برج علوم کے مہِ کامل جنابِ رشک

مرثیے میں منیر مرزا سلامت علی دبیر کے شاگرد تھے:

عطا کی مرثیے میں اس کی اصلاح　　　کہ جس کی بزم ہے خورشید مصباح

منیر نے دبیر کی وفات پر تیرہ قطعات تاریخ وفات لکھے جن کے عنوان ''تاریخ ہائے رحلت حضرت استادی مرزا دبیر صاحب طاب ثراہ'' سے بھی استادی شاگردی کا یہ رشتہ واضح ہوتا ہے اور جن سے ۱۲۹۲ھ/ ۱۸۷۵ء برآمد ہوتے ہیں [۸]۔ ''جناب دبیر'' کی ردیف میں جو مسلسل غزل کلیاتِ منیر میں ملتی ہے اس میں بھی مرزا دبیر کے علم وفضل اور ان کی مرثیہ گوئی کو خراجِ تحسین پیش کر کے اظہارِ عقیدت کیا ہے:

ہر ایک مرثیہ عرش الکمال مضموں ہے　　　سخن وری میں ہیں معجز نما جناب دبیر

منیر کے دیوان اول: ''منتخب العالم'' کے قطعات تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۲۵۶ھ تک نواب نظام الدولہ سے وابستہ رہے۔ ۱۲۵۷ھ میں وہ لکھنؤ آ گئے اور یہاں آ کر ایسے خوش ومطمئن ہوئے کہ ایک قطعہ لکھنؤ آمد کی تاریخ کا لکھا:

اس شہر کو میں کیوں نہ کہوں جنت نہم　　　اس کا نظیر دہر میں عنقا ہے، دیکھ لو
تاریخ میرے آنے کی ہاتف نے یہ کہی　　　''زندہ منیر خلد میں پہنچا ہے، دیکھ لو
(۱۲۵۷ھ)

لکھنؤ آ کر وہ یہاں کی سیاسی صورت حال کی وجہ سے پریشان و بے روزگار رہے اور دیوان اول کے دیباچے میں اس شعر سے اپنے حالات کی ترجمانی کی ہے:

اندراں بلدۂ معمور زدل تنگی خویش　　　حسرت آگیں چو گنہگار بہ زنداں رفتم

اور لکھا ہے کہ برسوں بعد ظفر الدولہ علی اصغر خان بہادر کی اعانت سے ''اطمینانِ معاش'' حاصل ہوا لیکن ابھی کچھ ہی عرصہ گزرا تھا کہ اودھ کی سیاسی اکھاڑ پچھاڑ سے وہ پھر بے روزگار ومقروض ہو گئے۔ اس بار نواب معین الدولہ سید باقر علی بہادر ظفر جنگ نے ان کا قرضہ ادا کیا اور انھیں اپنے پاس کان پور بلا

لیا۔[۹] لیکن یہاں بھی وہ زیادہ عرصہ نباہ نہ کرسکے اور نواب احمد حسن بہادر عروج سے وابستہ ہوگئے۔[۱۰] کچھ عرصے بعد اسد الدولہ رستم الملک سید محمد زکی خان بہادر فیل جنگ عرف نواب بہادر متخلص بہ زکی کے متوسل ہوگئے جہاں منیرؔ کو اپنے کلام کی اصلاح کے لیے انھوں نے ملازم رکھ لیا اور وہ لکھنؤ آگئے۔ نواب زکی کے دربار میں دو سال گزرے تھے کہ نواب نصیر الدولہ معین الملک تجمل حسین خاں بہادر ظفر جنگ معروف بہ حشمت جنگ فرمانِ فرمائے ریاست فرخ آباد نے انھیں فرخ آباد بلا لیا جہاں انھوں نے آرام کی زندگی گزاری لیکن بدقسمتی سے عین جوانی میں تجمل حسین خان ۱۲۶۲ھ میں وفات پاگئے اور ان کے بعد ان کے بیٹے نواب تفضل حسین خاں سے ان کی نبھ نہ سکی۔ اسی اثنا میں نواب رام پور نے منیرؔ کو بلانا چاہا مگر وہ فرخ آباد سے نہ گئے۔ راجا الور اور راجا دھول پور نے اپنے ہاں بلانا چاہا لیکن وہ وہاں بھی نہ گئے۔ ان کے شاگرد لالہ مادھو رام جوہرؔ نے انھیں فرخ آباد ہی میں قیام کی ترغیب دی۔ فرخ آباد نہ چھوڑنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس زمانے میں وہ ایک رقاصہ کے عشق میں گرفتار تھے جس کا پتا اس قطعۂ تاریخ سے بھی چلتا ہے جو منیرؔ نے اس کے مرنے پر کہا تھا اور جس کے آخری مصرع: ''زہرۂ مہر لقا لیلیٰ ثانی ہے ہے'' سے ۱۲۶۴ھ نکلتے ہیں۔ جب نواب ذوالفقار علی خاں کے بیٹے نواب علی بہادر نے انھیں باندہ آنے کی دعوت دی اور اپنے کلام کی اصلاح کے لیے فرمایا تو وہ باندہ آگئے۔ منیرؔ نے اپنا پہلا دیوان ''منتخب العالم'' یہیں مرتب کیا جس سے ۱۲۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ نام نواب علی بہادر نے تجویز کیا تھا۔[۱۱] منیر نے اپنا دوسرا دیوان ''تنویر الاشعار'' (۱۲۶۹ھ) بھی یہیں مرتب کیا۔ نواب علی بہادر کی سفارش پر منیر کو واجد علی شاہ کے دربار میں قصیدہ پیش کرنے کا موقع بھی اسی زمانے میں ملا۔ یہ قصیدہ ایسی سنگلاخ زمین میں ہے کہ بامعنی شعر نکالنا نہایت مشکل کام تھا لیکن منیرؔ نے نہ صرف پُرمغز شعر کہے بلکہ قصیدہ کو صنائع بدائع اور فنِ شاعری سے ایسا سنوارا کہ یہ قصیدہ آج بھی تاریخ قصیدہ میں اہمیت کا حامل ہے:

واجد علی شہنشہِ بحر و بر جہاں　　نوشیرواں ہے بر میں تو اسکندر آب میں
دریا دل و فرشتہ خصال و محیط فیض　　خشکی میں ابرِ جود، کرم گستر آب میں

۱۸۵۶ء میں واجد علی شاہ معزول کر دیے گئے اور سلطنتِ اودھ کی بساط لپٹ گئی۔ ۱۸۵۷ء میں جب بغاوت کی آگ بھڑکی تو منیرؔ نے نواب باندہ اور نواب فرخ آباد کو انگریزوں کے خلاف علم بغاوت بلند کرنے کا مشورہ دیا۔ نواب باندہ اور نواب فرخ آباد نے مقابلہ کیا۔ ایک قطعۂ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ نواب باندہ نے قلعۂ راج گڑھ فتح کر لیا تھا:

چنیں گفت تاریخ نصرت منیرؔ　　''خدا فتح عالی بہ نواب داد''
(۱۲۷۴ھ)

لیکن ۱۸۵۸ء میں جب انگریزوں نے نواب باندہ اور نواب فرخ آباد کو شکست دے کر گرفتار کرلیا تو منیرؔ، منشی ولایت حسین وزیر باندہ کے ہمراہ، جان بچانے کے لیے وہاں سے نکلے تو راستے ہی میں دونوں گرفتار کرلیے گئے۔ منیر کے خلاف تو بغاوت کے شواہد نہ مل سکے اور وہ چھوڑ دیے گئے لیکن جلد ہی نواب جان طوائف کے مقدمۂ قتل میں انھیں ایسا پھنسایا کہ وہ اپنی جان بچانے کے لیے روپوش ہو گئے۔ ''کلیاتِ منیر'' میں یہ دو شعر اس بات کا پتا دیتے ہیں کہ مصطفیٰ بیگ نامی شخص نے انھیں اس مقدمہ میں پھنسوایا تھا:

مصطفیٰ بیگ ایک صاحب ان میں ہیں — کج روی میں بڑھ کے چرخِ پیر سے
کر کے خونِ ناحقِ نواب جان — مجھ کو بھی پھنسوا دیا تزویر سے

روپوش ہونے پر انگریزوں نے انھیں اشتہاری مجرم قرار دے دیا۔ دو سال تک وہ بھیس بدل بدل کر مارے مارے پھرتے رہے۔ اس عرصے میں انھوں نے متعدد قطعاتِ تاریخ اس دور میں شہادت پانے والوں کے لکھے اور وہ معرکتہ الارا قصیدہ بھی کہا جس کا مطلع اور چند شعر یہ ہیں:

نورِ خورشید جو ہو صاعقۂ طور حمل — موسِیِ روز کرے عصرِ دلِ شب میں عمل
اس زمانے میں کہا ہے یہ قصیدہ میں نے — کہ مصائب میں گرفتار ہیں اعلیٰ اسفل
روز ہوتا ہوں نئے شخص کے گھر میں روپوش — آج پھانسی کی خبر ہے تو اسیری کی کل

مال و سرمایہ و اسباب ہوا سب برباد
پر کتابوں کے تلف ہونے سے ہے کربِ اجل
میری تصنیف سے تھے جتنے رسالے نایاب
ان کے گم ہونے سے ہے لذتِ ہستی میں خلل

کچھ عرصے بعد وہ گرفتار کر لیے گئے اور دو سال تک مقدمہ و قید کی صعوبتیں اٹھانے کے بعد انھیں عبور دریائے شور (کالے پانی) میں آٹھ سال قید کی سزا دی گئی۔ وہ فرخ آباد سے الہ آباد لائے گئے اور وہاں سے پا بجولاں (پیدل) براہِ بنارس کلکتہ بھیج دیے گئے۔ بنارس پہنچے تو وہاں مشاعرہ تھا۔ لوگوں کو معلوم ہوا کہ منیرؔ قید ہو کر آئے ہیں تو کچھ لوگوں نے انگریز سپاہیوں سے کہہ سن کر اس کی اجازت لے لی کہ منیر شریکِ مشاعرہ ہوں۔ رات کو منیرؔ ہاتھوں میں ہتھکڑیاں، پاؤں میں بیڑیاں ڈالے مشاعرہ میں پہنچے تو انھوں نے وہ غزل پڑھی جس کا مطلع، ایک شعر اور مقطع یہ ہیں: [۱۲]

پاؤں کو دیتی ہیں رنگِ خونِ جاری بیڑیاں
جنگلوں میں کر رہی ہیں لالہ کاری بیڑیاں
ہم ہیں پیدل راہ طولانی سفر ہے دور کا

دیکھیے منزل ہے بھاری یا ہیں بھاری بیڑیاں
قطع زنجیر ستم کی ہے یہ تاریخ اے منیر
کٹ گئیں کیا لطف سے آپ ہی ہماری بیڑیاں

ایک قطعہ بعنوان ''قطعہ تاریخ مصایب قید و حالات زنداں از باندا و الہ آباد تا کلکتہ'' میں بھی قید و سفر کی صعوبتوں کا حال لکھا ہے۔ بتایا ہے کہ قید کی وجہ سے یارانِ شفیق چھوٹ گئے۔ ذلت و تحقیر مقدر ہوئی۔ قید خانے میں بول و غایط بستر سے لگے ہوئے تھے اور یہ جگہ خانۂ خنزیر سے زیادہ نجس تھی۔ یہاں جو سختی ان پر کی جا رہی تھی وہ یہودی و مجوسی کے نزع سے زیادہ سخت تھی۔ انگریزی جیل کا یہ نقشہ منیر نے بیان کیا ہے:

گالیاں تھیں کھانے کو یا زخم و داغ　　تھا یہ حاصل مطبخ تقدیر سے
روٹیاں گوبر کی گویا ملتی تھیں　　نانِ گندم تھی سوا اکسیر سے
گھاس ترکاری کے بدلے تھی نصیب　　خشک تر تھی سبزۂ شمشیر سے
بھینس کی سانی سے بدتر دال تھی　　سخت دانہ دانۂ زنجیر سے
کرکری، بدبو، ثقیل و بے نمک　　سرد تر وہ بھی مزاجِ پیر سے
تھا بچھونا ٹاٹ، کمبل اوڑھنا　　گرم تر پشمینۂ کشمیر سے
کوٹھری گرمی میں دوزخ سے فزوں　　دست و پا بدتر تھے آتش گیر سے
کانپتے تھے موسمِ سرما میں یوں　　جیسے عریاں سردیٔ کشمیر سے

پولیس والوں کے بارے میں لکھا ہے:

قاتلِ اشراف و اہلِ علم تھے　　رنج پہنچاتے تھے ہر تدبیر سے
بے مروت، بے حیا، اہلِ دغا　　کج طبیعت ہر جوان و پیر سے
ان کے ہونٹوں نے خلش کے واسطے　　باتیں سیکھی تھیں زبانِ تیر سے
جعل میں ٹھگ، بدیا میں بے بدل　　نقدِ جاں تک چھین لیں تزویر سے

اسی قطعہ میں یہ بھی لکھا ہے کہ پھر ظلم و تبلیس سے انھیں الہ آباد بھجوا دیا گیا جہاں ایسے ظلم و ستم گزرے جو تقریر و تحریر سے فزوں ہیں۔ وہاں سے ہتھکڑیوں اور بیڑیوں کے ساتھ پیدل کلکتہ بھیجا گیا:

سوئے کلکتہ الہ آباد سے پیدل چلے　　چوب مورِ لنگ پر ~~سیکھیں~~ [illegible] بیڑیاں

گرتے پڑتے کلکتہ پہنچے جہاں ان کے خدوخال کا نقشہ بنوایا گیا اور پھر وہاں سے کالے پانی بھیج دیا گیا۔ وہاں پہنچے تو بیڑیاں و ہتھکڑیاں دور کر دی گئیں اور انھیں یوں محسوس ہوا کہ جیسے آج وہ قید سے آزاد ہو گئے ہیں۔ اس قطعہ کے آخری شعر کے مصرع ثانی سے اس واقعہ کی تاریخ برآمد ہوتی ہے:

یہ کہی تاریخ ہم نے اے منیر　　　"صاف نکلے خانۂ زنجیر سے"

(۱۲۷۷ھ)

بیڑیوں اور ہتھکڑیوں کے ساتھ الہ آباد سے کلکتہ تک پیدل سفر کتنا اذیت ناک ہوگا اس کا اندازہ چشم تصور سے آج بھی کیا جاسکتا ہے۔ منیر کے تیسرے دیوان کے قطعات و رباعیات میں بھی اس ناانصافی اور ظلم و جبر کا ذکر ملتا ہے جس سے وہ ۱۸۵۷ء کے بعد دوچار ہوئے تھے۔ قطعات سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کالے پانی میں منیر کو قیدیوں کی آمد و رہائی کا حساب رکھنے کا کام چھ روپے ماہوار تنخواہ پر مل گیا جو بعد میں بڑھ کر آٹھ اور پھر دس روپے ماہوار ہوگئی تھی:

پہلے ہوئی چھ روپے ہماری تنخواہ　　　پھر آٹھ سے دس ہوئے خدا ہے آگاہ

ننانوے کا پھیر رہا قید میں بھی　　　لاحول ولا قوۃ الا باللہ

حقہ، افیم اور پان منیر کی عادت میں شامل تھے جو یہاں میسر نہ تھے اور اگر تھے بھی تو منیر کے پاس اتنے پیسے نہیں تھے کہ اس عادت کو آسودہ کرسکیں۔ کپڑے جو جسم پر تھے وہ پھٹ کر لیر لیر ہوگئے تھے۔ مرزا ولایت حسین بھی، جن کے ساتھ منیر باندا سے فرخ آباد کے لیے چھپتے چھپاتے نکلے تھے، کالے پانی کی سزا کاٹ رہے تھے۔ انھوں نے منیر کو کپڑے دیے جو کسی نے چرا لیے:

کفن کو پارچہ یا صاحب الزماں بھیجو　　　فقیر کو کوئی ٹکڑا خدا کی راہ ملے

منیر کے قطعات سے جو کچھ کالے پانی کی قید میں اُن پر گزرا، واضح ہو کر سامنے آجاتا ہے۔ قطعاتِ تاریخ کا مطالعہ ہمارے ہاں اب تک نہیں ہوا ہے۔ صحیح تاریخ نویسی کے لیے ان کا مطالعہ وقت کی ضرورت ہے۔ کالے پانی کی قید میں بھی منیر شعر گوئی کرتے اور بُرے وقت سے پیدا ہونے والے غم و کرب کا تزکیہ کرتے رہے۔ ایک قصیدے میں کالے پانی کے حالات بیان کیے ہیں جن سے ان کے باغیانہ خیالات اور انگریزوں سے نفرت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے:

نکل کر ہند سے آنا ہوا جب اس جزیرے میں
اسیروں کی سیہ بختی سے کالا ہو گیا پانی
اگر اشیا میسر ہیں تو خود محتاج ہیں قیدی
بڑی قسمت جو روٹی دال مل جائے بہ آسانی
اُبالی دال کو کتے کی قے فاقہ سمجھتا ہے
کھے چاولوں کو جانتا ہے بھینس کی سانی
سمجھ کر شورِ محشر اس کو مُردے چونک پڑتے ہیں
یہ دریا شور کرتا ہے کہ ہوتا ہے جگر پانی

وہ گرمی ہے یہاں جو ہند میں موسم ہے سردی کا
حرارت دھوپ کی ہے دوزخِ اجسامِ انسانی
گئی گرمی تو پھر برسات ٹھہری نو مہینے تک
اسی برسات سے ہے ہم بغل فصلِ زمستانی
یہاں بیماریاں دیکھیں زیادہ ساری دنیا سے
بنا ہے کیسہ امراض گویا جسم انسانی
خبر بھی آ نہیں سکتی شفا کی اس جزیرہ میں
کیا ہے امتِ عیسیٰ نے کیا اس کو بھی زندانی
گلستانِ ارم میں دھوم ہے مرگھٹ کی دعوت کی
تکلف سے ہے قیصر باغ میں گھورے کی مہمانی
بنائیں بیڑیاں تلواروں کی تڑوا کے گردوں نے
کیا اربابِ جوہر کو ہر اک حیلہ سے زندانی

یہاں منیر جس شخص کو بھی شعر و ادب سے دل چسپی ہوتی اُس سے رسم و راہ بڑھا لیتے خوشی رام (م۱۲۹۳ھ) نامی شخص نے ''تاریخ انڈمان'' لکھی تو منیر نے چار قطعاتِ تاریخ کہے جن سے ۱۲۷۷ھ اور ۱۸۶۱ء برآمد ہوتے ہیں۔[۱۳] یہیں ایک پارسی سے ملاقات ہوئی جس نے ان کا تلمذ اختیار کرلیا۔ اس شاگرد نے ان کی یہاں مدد بھی کی۔ قطعاتِ تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۷۹ھ میں ان کی بڑی بہن اور اسی سال ان کی بیوی منیر کی اسیری کے غم میں مرگئیں۔[۱۴] یہیں ان کی ملاقات مولوی فضل حق خیر آبادی (م۱۹، اگست ۱۸۶۱ء)[۱۵] سے ہوئی جو یہاں بغاوت ۱۸۵۷ء کی پاداش میں کالے پانی کی سزا کاٹ رہے تھے۔ یہیں ان کا انتقال ہوا۔ مولوی فضل حق خیر آبادی، علمائے عصر کے سرخیل، صاحبِ علم اور ادب و شعر کا اعلیٰ مذاق رکھتے تھے۔ کالے پانی میں اُن سے ملاقات کا منیر پر بہت اچھا اثر پڑا اور اُن کا اندازِ فکر تاریخ سے دور ہو کر زندگی سے قریب ہوگیا۔ کالے پانی کی قید میں منیر نے جو کچھ کہا قیاس کیا جاسکتا ہے کہ اُسے یقیناً مولوی فضل حق خیر آبادی کو ضرور سنایا ہوگا اور شاعری کے موضوع پر ان سے تبادلۂ خیال بھی کیا ہوگا۔ منیر کے دیوانِ سوم کے مزاج پر یہ بدلا ہوا رنگ نمایاں ہے۔

منیر کے کالے پانی پہنچنے کے بعد تقریباً دو سال کے اندر مولوی فضل حق خیر آبادی وفات پا گئے۔ نواب یوسف علی خاں والی رام پور کی سفارش، خود منیر کے چال چلن اور کمشنر انڈیمان کے دفتر میں ملازم ہونے کے باعث دو سال کی سزا کم ہوگئی:

الٰہی اپنے رسول کریم کا صدقہ　　بندِ غم سے رہائی کی جلد راہ ملے

ایک سال باندہ جیل میں اور پانچ سال کالے پانی میں قید کی وہ سزا کاٹ چکے تھے۔ ۱۵، صفر ۱۲۸۲ھ (مطابق ۱۸۶۵ـ۱۸۶۶ء) کو بروز شنبہ نیمۂ ماہ وہ رہا ہوئے۔ ایک قطعہ ''تاریخ رہائی خود'' دیوان سوم میں ملتا ہے:

آج میں نے قید سے پائی رہائی اے منیر　　　　فضلِ حق سے یہ خوشی کی دوپہر مسعود ہو
آج کے دن کی ہے یہ تاریخ صوری معنوی　　　　روز شنبہ نیمۂ ماہ صفر مسعود ہو (۱۲۸۲ھ)

ایک اور قطعہ تاریخ ''رسیدن خود در ہندوستان'' ملتا ہے جن کے ان شعروں سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کو دو سال انعام میں معاف ہوئے تھے اور وہ کمشنر کے دفتر میں منشی تھے:

تھے قید ہم جزیرۂ دریائے شور میں　　　　نیرنگ ِ گردشِ فلک نیلہ رنگ سے
منشی تھے محکمہ میں کمشنر کے ہم وہاں　　　　محفوظ تھے مشقت ِ بیل و کلنگ سے
انعام میں معاف ہوئے ہم کو دو برس　　　　شکر خدا رہا ہوئے کام نہنگ سے
فضل ِ خدا سے سالِ رہائی کہو منیر　　　　''اب ہم گھر آئے چھوٹ کے قیدِ فرنگ سے''
(۱۲۸۲ھ)

کالے پانی سے جہاز میں بیٹھ کر وہ کلکتہ آئے اور وہاں سے اسی سال الہ آباد آ گئے اور اپنے شاگرد منشی غلام عباس (م ۱۲۹۱ھ) [۱۶] کے ہاں قیام کیا۔ یہاں وہ شدید بیمار ہو گئے اور حکیم خلیل الدین کے علاج سے شفایاب ہوئے۔ ایک قطعہ ''تاریخ غسلِ صحت خود وسپاس منشی غلام عباس صاحب'' کلیاتِ منیر میں موجود ہے۔ شفایابی کے بعد اسی سال ۱۲۸۲ھ میں وہ الہ آباد سے اپنے شاگرد مولانا احمد حسن خاں عروج سے ملاقات کے لیے کانپور جاتے ہوئے لکھنؤ گئے۔ لکھنؤ میں دوست احباب سے ملے اور پھر وہاں سے کان پور چلے گئے:

مشتاق ہیں عروج کے جاتے ہیں کان پور　　　　دل اس خیال سے نہیں خالی ہے آن بھر
لکھنؤ میں بھی نہیں بھولتی ہے یادِ عروج　　　　جی لگے خاک منیر آہ سخن دانوں میں

لیکن کانپور سے جلد ہی مایوس ہو کر الہ آباد واپس آ گئے۔ اُس وقت وہ پریشاں حال اور مالی اعتبار سے بالکل ٹوٹے ہوئے تھے۔ اسی اثنا میں ان کے قدردان نواب یوسف علی خان والی رام پور بھی وفات پا گئے۔ ۱۲۸۲ھ میں ''تاریخ جلوس فرماں روائے رام پور'' کے عنوان سے صنعتِ غیر منقوط میں ایک قطعہ کہا۔ اس تمام عرصے میں توسل کے لیے اپنے مختلف قدردانوں سے خط و کتابت کرتے رہے لیکن ساری کوششیں بے نتیجہ رہیں۔ ۱۲۸۳ھ میں نواب باندا علی بہادر نے دوشالہ تحفے میں بھجوایا۔ قطعۂ تاریخ کلیات میں موجود ہے۔ اسی سال انھوں نے اپنی مثنوی ''معراج المضامین'' شروع کی۔ ۱۲۸۷ھ تک وہ الہ آباد میں رہے۔ ۱۲۸۷ھ میں ہی نواب کلب علی خان کے ولی عہد کا عقد ہوا۔ منیر نے ایک مدحیہ قطعہ

فارسی میں، چار قطعات اردو میں جن میں سے ایک ذو بحرین میں، ایک غیر منقوط اور ایک میں مصرعۂ واحد سے ہجری وعیسوی تاریخ کہی ہے، نواب رام پور کی نذر کیے اور اشارے کنایے میں اپنی بدحالی کا بھی ذکر کیا:

دور کر میری سیہ روزی بھی اے نورِ خدا جلوہ گر ظلمت کدہ پر ہو بسانِ آفتاب

۱۲۸۷ھ ہی میں وہ نواب کلب علی خاں کی دعوت پر رام پور آ گئے اور دربار سے وابستہ ہو گئے۔ ۱۲۸۸ھ میں ہودجِ زریں، تعمیر عمارت جدید، جلوخانہ، تعمیر درِ دولت، گورنر نے گھوڑا تحفے میں بھجوایا، نواب کے آم بھجوانے پر، تعمیر مدفن عفیفۂ دوراں وغیرہ کے موضوعات پر قطعاتِ تاریخ لکھے۔ اسی طرح ۱۲۸۹ھ، ۱۲۹۰ھ، ۱۲۹۱ھ اور ۱۲۹۲ھ کے چند اور واقعات کے قطعاتِ تاریخ بھی ''کلیاتِ منیر'' میں ملتے ہیں۔ ۱۲۹۲ھ میں نواب رام پور کو ''اسٹار اوف انڈیا'' کا تمغہ ملا، ۱۲۹۳ھ میں دیوان کلب علی خاں مرتب وطبع ہوا۔ اس کے قطعات بھی منیؔر نے لکھے۔ ۱۲۸۷ھ سے وفات ۱۲۹۷ھ تک منیر شکوہ آبادی دربارِ رام پور سے وابستہ رہے۔ سو روپے ماہوار مشاہرہ مقرر تھا۔ امیر، داغ، جلال، بحر، اسیر، عبدالرحیم حیا اور تسلیم وغیرہ شعرا دربارِ رامپور سے پہلے ہی وابستہ تھے۔ خوش گو و منفرد شعرا کی یک جائی کا یہ منظر اس سے پہلے اور اس کے بعد رام پور نے نہیں دیکھا۔ ۱۲۹۶ھ میں، جیسا کہ ''غزلِ خاتمہ'' میں لکھا ہے، خواجہ قلق کی توجہ سے ''کلیاتِ منیر'' شائع ہوا اور ۱۲۹۷ھ/۱۸۸۰ء میں وہیں رام پور میں منیر وفات پا گئے۔ عیسوی لحاظ سے اس وقت ان کی عمر ۶۶ برس تھی۔ ان کے شاگرد بزم آفندی کے قطعۂ تاریخ کے اس مصرع سے ''چراغ شاعری گل ہو گیا اب'' سے ۱۸۸۰ء اور ''انتقال منیر عالی قدر'' سے ہجری سال ۱۲۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ [۱۷] رام پور ہی میں مقبرہ لاڈلی جان متصل کوچۂ چماراں میں دفن ہوئے۔ [۱۸]

منیر شکوہ آبادی پیدائشی شاعر تھے۔ انھوں نے اس دور میں سخن وری کی جب شاعری اس تہذیب اور طبقۂ خواص کی زندگی کا جزوِ اعظم تھی۔ اس دور میں اتنے بڑے شاعر موجود تھے کہ کسی نئے یا اوسط درجے کے شاعر کے لیے اپنی جگہ بنانا دشوار کام تھا۔ منیؔر نے فنِ شاعری کو اچھی طرح حاصل کیا اور حصولِ علم و مطالعہ سے اسے جلا دی جس کا اظہار ان کی شاعری خصوصاً ان کے قصائد و قطعات سے بھی ہوتا ہے۔ وہ شکوہ آباد کے ایک معروف خاندان کے چشم و چراغ اور مہذب انسان تھے۔ شایستہ، ملنسار، خوش خلق اور وضع دار۔ ۱۸۵۷ء ان کی زندگی کا وہ خط فاصل تھا جہاں سے ان کی زندگی میں پریشاں حالی، درماندگی اور قید و اسیری کا آغاز ہوا اور جس کے اثرات ان کے مزاج وشخصیت پر پڑے۔ ان اثرات نے ان کے رنگِ سخن کو بدل دیا اور گداختگی سے اس میں ایک نئی زندگی پیدا کر دی۔ اب تک وہ ناسخ کی شاعری کے اسیر تھے لیکن اب ان کی شاعری زندگی سے قریب آ گئی تھی۔ اس تبدیلی میں ا... بے بدل کا ذکر ضروری ہے جو خود بغاوت ۱۸۵۷ء کی پاداش میں کالے پانی میں حبسِ دوام کی سزا کاٹ

رہا تھا اور جسے اہلِ علم و ادب مولوی فضل حق خیر آبادی کے نام سے جانتے ہیں۔ منیر شکوہ آبادی نے اپنے ''قصیدہ در منقبت امام حسن'' میں ان کا ذکر کیا ہے۔ اس وقت دونوں ایک ہی جگہ قید تھے:

قید میں میں اور وہ رہتے تھے اکی جگہ — عین سمندر میں تھے غرقۂ بحرِ محن
مخزنِ فضل و کمال عالمِ عالی مقام — ناقدِ تازی زبان نبض شناسِ سخن
مولوی بے نظیر فضل حق اسم شریف — دہلی سے تالکھنؤ مشتہر و موتمن

ایک دن مولوی فضل حق خیر آبادی نے کہا کہ اس کی کیا وجہ ہے کہ اردو زبان کے شاعر، خواہ وہ نئے ہوں یا پرانے، مصطلحاتِ عجم اور کنایاتِ فرس اپنی شاعری میں استعمال نہیں کرتے۔ اس کی وجہ یا تو یہ ہے کہ اردو زبان اس لہجے کی متحمل نہیں ہوسکتی یا پھر ہمارا کوئی شاعر اس لائق نہیں ہے کہ انھیں استعمال کر سکے۔ غزل میں نہ سہی کم از کم ان کو قصیدے میں تو استعمال کیا جا سکتا ہے۔ حضرت سودا بھی اپنے قصائد میں اس راستے پر نہیں چلے۔ ان کے بعد ہمارے شعرا صرف غزل کے ہو کر رہ گئے۔ منیر نے کہا کہ آپ جو فرماتے ہیں وہ صحیح ہے لیکن اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ یہ مصطلحات غریب ہیں اور معروف نہیں ہیں۔ اس لیے اردو شاعر انھیں کیسے نظم کر سکتا ہے؟ اس وقت تو یہ صورت ہے کہ اگر معروف اصطلحات بھی شاعر استعمال کرے تو سب اس پر طعنہ زن ہوتے ہیں۔ اس پر انھوں نے کہا کہ آپ کی یہ دلیل بے مغز و مہمل ہے۔ ہمارے شاعر جہل کا شکار ہیں اور بے سواد ہیں۔ وہ بار بار یہ کہتے تھے کہ ہندیوں سے رمز و کنایات میں دقت و لطفِ سخن محال ہے۔ منیر یہ سن کر خاموش ہو گئے اور اس بات نے ان کے طرزِ فکر کو متاثر کیا اور وہ نئے راستے پر چلنے لگے اور اعتراف کیا کہ پھر:

ع ...... کوچۂ نَو میں چلا قاصدِ مشقِ کہن

منیر کا یہ قصیدہ اسی نئے رنگ کی ترجمانی کرتا ہے۔ ابھی منیر نے نصف قصیدہ ہی لکھا تھا کہ مولوی فضل حق خیر آبادی قیدِ فرنگ کے آزار سے آزاد ہو گئے اور ان کی وفات کے برسوں بعد ۱۲۸۹ھ میں یہ قصیدہ مکمل ہوا۔ مولوی فضل حق کا یہ اثر منیر کی مثنوی ''معراج المضامین'' پر واضح اور گہرا ہے۔ یہی وہ اثر ہے جو ایک طرف مرزا غالب نے قبول کیا اور دوسری طرف منیر شکوہ آبادی کے دل میں اترا۔ یہی وجہ ہے کہ منیر کا دیوان سوم ''نظمِ منیر'' ان کے دونوں دواوین کے مزاج سے مختلف ہے اور مثنوی ''حجاب زنان'' ''معراج المضامین'' سے مختلف ہے۔ ذاکر حسین فاروقی نے لکھا ہے کہ ''اگر اردو کی کسی مثنوی کو ایران کے نازک خیالوں یا عجم کے سخن آفرینوں کے مقابلے میں پیش کیا جا سکتا ہے تو وہ نہ ''سحر البیان'' ہے، نہ ''گلزارِ نسیم'' بلکہ صرف ''معراج المضامین' ہے۔[۱۹]

منیر مرنجاں مرنج انسان تھے۔ ساری عمر کسی نہ کسی دربار سے وابستہ رہے۔ انکسار اور ادب آداب کے ساتھ زندگی گزاری۔ اسی بدلتی اور مٹتی تہذیب سے ان کا مزاج بنا تھا۔ شاعری ان کی گھٹی میں

پڑی تھی جسے انھوں نے اپنی ذات اور اپنی فکر کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ وہ قدیم اور جدید کی سرحد پر کھڑے تھے اور ان کا تخلیقی سفر قدیم سے جدید کی طرف تھا۔ یہی ان کی شاعری کا مزاج ہے۔ ان کے قصائد، ان کے قطعات اور ان کی غزلیات اسی لیے بیک وقت قدیم و جدید کی ترجمانی کرتی ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے انقلاب اور اس کے اثرات نے ان کی سوچ اور انداز نظر کو بدل دیا۔ دیوان سوم کی غزلوں میں بھی یہ بدلی ہوئی صورت طرح طرح سے اور بار بار سامنے آتی ہے۔ انھوں نے جو کچھ اب تک اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا کالے پانی سے رہائی کے بعد واپسی پر اب وہاں کچھ بھی باقی نہیں رہا تھا۔ اس بدلے ہوئے منظر نے ان کی روح کو مضطرب کر دیا تھا:

میں ہوں مفلس کا دن بے خواب کی شب		سحر پروانہ کی، سرخاب کی شب
مدارِ گردشِ چرخِ کہن ہوں		بلائے ناگہانی کا وطن ہوں

یہ سب اثرات ان کی شاعری میں ایک نیا رنگ بھرتے ہیں۔

منیر شکوہ آبادی پرگو اور قادر الکلام شاعر تھے۔ کلیاتِ منیر کے دیباچے میں خود لکھا ہے کہ اگر میری وہ سب تخلیقات، جو تلف ہو گئیں، محفوظ رہتیں تو یقیناً چھ سات دیوان سرانجام پاتے۔ [۲۰] اردو فارسی زبان اور نظم و نثر پر انھیں قدرت حاصل تھی۔ ان کے درج ذیل صرف تین دیوان شائع ہوئے:

(۱) ''منتخب العالم'': منیر کا پہلا دیوان ہے جو قیام باندا کے زمانے میں مرتب ہوا۔ دیوان کا یہ نام باندا کے نواب علی بہادر کا رکھا ہوا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ [۲۱] اس وقت منیر کی عمر ۳۵ سال تھی [۲۲] اسی دیوان میں اشعار کی تعداد ۵۹۰۰ سے متجاوز ہے۔ اس دیوان میں کچھ کلام ۱۲۶۴ھ کے بعد کا بھی اشاعت و ترتیب کے وقت شامل کر دیا گیا ہے۔ اس میں دیباچے کے بعد دو مناجات بھی شامل ہیں جن میں ایک جگہ وہ اپنے کلام کی مقبولیت کی دعا مانگتے ہیں:

مرا کلام ہو مقبولِ اہلِ دل یارب		ترے کرم سے بس اتنا امیدوار ہوں میں

اس میں ایک قطعہ ''در نیرنگیِ روزگارِ ناپائدار'' ہے اور ایک قطعہ ''التماس بخدمتِ محققانِ سخن بھی شامل ہے جس میں بتایا ہے کہ یہ مختصر دیوان ''حاصل دقتِ نظر'' اور ''سرمایۂ کاوشِ جگر'' ہے۔ اس میں وہ قطعہ بھی شامل ہے جس میں نواب یوسف علی خاں کی وہ رقم لوٹانے کا ذکر ہے جو انھوں نے سفر خرچ کے طور پر منیر کو رام پور بلانے کے لیے بھیجی تھی۔ اس میں واجد علی شاہ کی مدح میں وہ قصیدہ بھی شامل ہے جس کو پیش کرنے کی اجازت نواب باندا کی سفارش پر منیر کو ملی تھی۔ ''کلیاتِ منیر'' میں یہ سارا دیوان حاشیے پر شائع ہوا ہے۔

(۲) ''تنویر الاشعار'' منیر شکوہ آبادی کے دوسرے دیوان کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۶۹ھ برآمد ہوتے ہیں ؎ ...... کہا دل نے کہو ''تنویر الاشعار'' [۲۳] اس دیوان میں بھی، پہلے دیوان کی طرح، کچھ

کلام ۱۲۶۹ھ کے بعد کا بھی شامل ہے۔ اس میں صرف ایک قصیدہ شامل ہے جو امام مہدی کی مدح میں کہا گیا ہے اور یہ قصیدہ بھی ۱۲۷۴ھ میں لکھا گیا تھا۔ ع..... ''قائم ہے وصفِ پاک شہِ بے مثال کا'' سے ۱۲۷۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک غزل حضرت علیؓ کے تولد کے موضوع پر لکھی گئی ہے۔ اس دیوان میں غزلیات کے بعد مخمس، رباعیات، قطعات وغیرہ شامل ہیں۔ یہ دیوان پہلے اور تیسرے دیوان سے کم ضخیم ہے۔ اس دیوان کا پہلا مسودہ بھی قیام باندا کے زمانے میں تیار ہو گیا تھا۔

(۳) ''منتخبِ منیر'' تیسرے دیوان کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ دیوان ''کلیاتِ منیر'' کے حوض میں شائع ہوا ہے۔ اس لحاظ سے منیر نے اسے سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ دیباچے کے بعد ''فریادِ زندانی'' کے عنوان سے وہ نعتیہ قصیدہ درج کیا ہے جس میں کالے پانی میں اپنی قید کے مصائب بیان کیے گئے ہیں۔ دوسرا نعتیہ قصیدہ بھی موضوعاتی ہے جس میں ہستی و مرگ کے مابین مناظرہ کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ منقبتی قصاید کے بعد وہ قصاید آتے ہیں جو نوابین و اُمراء کی مدح میں کہے گئے ہیں اور جن میں سب سے زیادہ تعداد ان قصاید و قطعات کی ہے جس کے مخاطب و ممدوح رام پور کے نواب کلب علی خاں ہیں۔ مثنوی ''حجاب زناں'' اور نثری خطوط بھی اسی دیوان میں شامل ہیں۔ اس دیوان کا رنگ و مزاج پہلے اور دوسرے دواوین سے مختلف ہے۔ یہ تینوں دیوان مع مثنوی و نثر ''کلیاتِ منیر'' مطبوعہ ۱۸۷۹ء میں شامل ہیں۔

مثنوی ''حجاب زناں'' کے علاوہ ایک اور مثنوی ''معراج المضامین'' (۱۲۸۶ھ) بھی منیر نے لکھی جو بارہ ہزار اشعار پر مشتمل ہے اور کالے پانی سے رہائی (۱۲۸۲ء) کے بعد قیام الٰہ آباد کے زمانے میں لکھی گئی۔ اس مثنوی کا موضوع رسولِ اکرمﷺ اور ائمہ کرام کے فضائل و معجزات ہیں۔ ۱۲۸۷ھ میں وہ دربار رام پور سے وابستہ ہو گئے اور وہیں ۱۲۹۷ھ میں وفات پائی۔ امیر مینائی نے لکھا ہے کہ منیر نے انھیں بتایا کہ ''ان کے مجموع نتائج افکار از روئے شمار تیس ہزار ابیات ہیں۔'' [۲۴]

ان کے علاوہ منیر شکوہ آبادی نے اردو نثر میں ایک رسالہ ''سنانِ دل خراش'' (۱۲۹۶ھ) کے نام سے لکھا جس میں منیر نے عبدالغفور خاں نساخ کے رسالے ''انتخابِ نقص'' کے ان اعتراضات کا جواب دیا ہے جو انھوں نے مرزا دبیر، میر انیس اور شیخ امام بخش ناسخ کی زبان و بیان پر کیے تھے۔

منیر نے اردو نثر میں ''طلسم گوہر بار'' کے نام سے ایک داستان سید کاظم حسین وکیل جج آگرہ اور مرزا حامد حسین رئیس آگرہ کی فرمائش پر تحریر کی جو ۱۸۸۷ء میں مطبع اعجاز محمدی آگرہ سے طبع ہوئی۔ [۲۵] اس وقت منیر کی وفات (۱۸۸۰ء) کو سات سال ہو چکے تھے۔ یہ ایک دلچسپ اور مختصر داستان ہے جس میں وہ ساری خصوصیات موجود ہیں جو ایک داستان میں ہوتی ہیں اور جس کے زبان و بیان اور جملے کی ساخت پر اردو ترکیب نحوی کا اثر نمایاں ہے۔ یہ آج بھی ایک ناول کے طور پر دلچسپی

سے پڑھی اور سنی جاسکتی ہے۔ یہ داستان نویسی کا ایک ایسا نمونہ ہے جسے داستانوں کی تفہیم و تعلیم کے لیے ایم اے کے نصاب میں شامل کیا جانا چاہیے۔

ان علمی وادبی تصانیف کے علاوہ منیر نے چند مذہبی رسالے بھی لکھے جن کا ذکر دیوانِ اول کے دیباچے میں کیا ہے اور بتایا ہے کہ ۱۸۵۷ء اور اس کے بعد جو بپتا ان پر پڑی تو یہ تصانیف دوسرے مال و اسباب کے ساتھ ضائع ہوگئیں۔ اس دیباچے میں ان گم شدہ کتابوں کے نام رسالہ ''اعلان الحق''، ''سراج المنیر''، ''رسالہ تنبیہہ انشاء تین بفضائل الثقلین'' اور ''کتاب امان المومنین عن مکائد الشیاطین'' دیے ہیں۔

منیر شکوہ آبادی کے تینوں دواوین میں کم و بیش پانچ سو غزلیں ہیں اور ان میں سے اکثر اتنی طویل ہیں کہ ایک غزل ہی دیوان کے کئی کئی صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ پانچ سات شعر کی شاید ہی کوئی غزل نکلے۔ اکثر غزلیں تیس چالیس اشعار سے لے کر ڈیڑھ سو اشعار تک چلتی ہیں جن میں عام طور پر دو سے لے کر آٹھ مطلعے شامل ہوتے ہیں مثلاً ''دیوان سوم'' میں ایک دوغزلہ ۱۵۴ شعروں پر مشتمل ہے، جس میں دس مطلعے ہیں، ایک غزل ۱۲۰ شعر کی ہے جس میں آٹھ مطلعے ہیں، ایک غزل ۱۱۳ شعروں کی ہے جس میں چھ مطلعے ہیں، ایک ۷۷ شعر کی غزل ہے جس میں چھ مطلعے ہیں۔ اس دور میں طویل غزل شاعر کی استادی اور قادر الکلامی کا ثبوت تھی اور یہ روایت جعفر علی حسرت سے لے کر ناسخ تک اور ناسخ سے لے کر منیر شکوہ آبادی تک لکھنوی مزاج و پسند کا جزو رہی ہے۔ طویل غزل میں منیر ہر اس قافیے کو غزل میں باندھ دیتے ہیں جو سوچا اور تلاش کیا جاسکتا ہے۔ منیر اکثر ایک ہی قافیے کو طرح طرح سے باندھ کر اپنی قادر الکلامی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ نواب کلب علی خاں نے ناسخ کے اس مصرع ''طلوعِ صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا'' کی طرح مقرر کی اور شعرائے کرام سے ''گریباں'' کے قافیے کو خاص طور پر سامنے رکھنے کے لیے کہا۔ استاد ناسخ نے مصرع طرح والی غزل کے بعد یہ اصول بنایا تھا کہ اگر لفظ کا آخری حرف نون ہے تو عطف و اضافت کے ساتھ اعلانِ نون نہ کیا جائے اور جب یہی لفظ بغیر عطف و اضافت کے مفرد استعمال ہو تو اعلانِ نون لازمی ہے۔ منیر اپنے استاد علی اوسط رشک کی طرح اس اصول کی پوری طرح پابندی کرتے تھے۔ منیر نے نواب کی فرمائش کی تعمیل کی اور صرف ''گریبان'' قافیے میں ۷۳ شعروں کی ایک غزل کہی اور ہر شعر میں عطف یا اضافت کے ساتھ اسے باندھا تاکہ اصول برقرار رہے اور آخری دو شعروں میں کہا:

خداوندِ نعم کے حکم سے چارہ نہ تھا ورنہ　　　نہ کہتا یہ غزل ہی ذکر کیا جیب و گریباں کا
منیر افسردہ ہوں پابندی عطف و اضافت سے　　　نہیں تو لطف دکھلاتا مضامینِ گریباں کا

منیر اس اصول کی اتنی پابندی کرتے تھے کہ ایک غزل میں انھوں نے جب یہ شعر کہا:

گنبدِ قبر عاشقاں ٹوٹے اے زمیں تجھ پر آسماں ٹوٹے

تو یہاں ''آسماں'' بغیر اعلانِ نون کے بندھ گیا تھا، اسے بدل دیا اور کہا:

روز دلہائے مے کشاں ٹوٹے اے خدا جامِ آسماں ٹوٹے

پہلے شعر میں جو لطف ہے وہ دوسرے میں نہیں ہے لیکن اس دور میں خود ساختہ اصولوں کی پابندی اتنی کی جاتی تھی کہ لطفِ شعر بھی قربان کر دیا جاتا تھا۔ اس دور میں شعریت کی جگہ ''اصول'' نے اور تغزل کی جگہ قادر الکلامی کے اظہار نے لے لی تھی۔ منیر اپنی غزل میں اسی قادر الکلامی اور انھیں پابندیوں کے اظہار کے شاعر ہیں۔

ناسخ اور ان کا رنگِ سخن (طرزِ جدید) اس دور پر چھایا ہوا ہے۔ اپنے دیوانِ اول (منتخب العالم) میں منیر بھی اپنے استاد ناسخ کی پوری طرح پیروی کرتے ہیں اور اس رنگ سے اس طرح مل جاتے ہیں کہ اگر ان کا کلام ناسخ کے دیوانِ اول میں ملا دیا جائے تو اسے پہچاننا مشکل ہوگا مثلاً یہ چند اشعار دیکھیے:

نحافت زا ہوا سودا یہ کس کی زلفِ شب گوں کا
مری زنجیر میں عالم ہے نبضِ دستِ مجنوں کا
عمل ہے قاف سے تا قاف دیوانوں کے افسوں کا
اُڑائے تخت پریوں کے جو ہم نے پڑھ کے کچھ پھونکا
اُڑی شکل تمہاری کٹ گیا دل ربع مسکوں کا
پڑا ہے ڈور کے مانجھے میں شاید شیشہ گردوں کا
ہوا جوشِ جنوں میں اس برس جوشِ نمو ایسا
کہ بیلیں چڑھ گئیں زنجیر کی دیوار زنداں پر
سبزہ رنگوں کے خط سبز میں چھرے مارے
بو دیے آپ نے لوہے کے چنے دھاتوں میں

منیر خود اس بات کا اظہار و اعتراف کرتے ہیں کہ ''ایں دیوانِ اولین ست کہ اکثر غزلیاتش بطرز استعلات و کنایات بقالب نظم در آمدہ الا باشند''۔[۲۶] منیر اسی لیے اپنے دیوانِ اول کو فارسی زبان کے خیال بند شاعر شوکت کے کلام کے برابر کہتے ہیں۔ خیال بندی کا یہی وہ راستہ تھا جو خود ناسخ نے بھی اختیار کیا تھا۔ منیر کہتے ہیں:

دیوانِ نخستیں میں تعلّی تری دیکھی تجدیدِ مضامیں میں ہے شوکت کے برابر
رنگِ شوکت سے شفق گوں ہے مئے فکرِ منیر لکھنؤ میخانۂ ایجاد مضموں ہوگیا

دوسرے دیوان (تنویر الاشعار) میں رنگِ ناسخ ہلکا پڑ جاتا ہے۔ رعایتِ لفظی، طویل غزلیں، تراکیب و بندش اور اصول و قواعد اسی طرح باقی رہتے ہیں لیکن اب ''خیال بندی'' کی جگہ ''مضمون آفرینی'' لے لیتی ہے ع...... دیوان دوم نعمتِ معنی سے ہے لبریز۔ اس تبدیلی کا خود منیر کو احساس ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ''ازاں طرز بر کرانہ و معہذا از نزاکت معنی بیگانہ نیست'' اور پہلے دیوان کے رنگ کو بدلنے کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ ''باعثِ ترکِ طریقۂ استعارات و ابہامات جز ایں نیست کہ اکثر ابنائے زماں بالخصوص شعرا بیشتر از حلیۂ علم و فضل عاری ہستند'' [۲۷] منیر اس تبدیلی کی وجہ شعرا کی بے علمی بتاتے ہیں لیکن دراصل یہ بدلتے زمانے کا اثر ہے۔ اب شعرا ناسخ کے رنگ سے تھک کر اُکتا سے گئے ہیں اور تبدیلی چاہتے ہیں۔ اس تبدیلی کا احساس لاشعوری طور پر ہر شاعر کے ہاں موجود ہے۔ منیر اس تبدیلی کو پوری طرح محسوس کیے بغیر، مشاعروں میں ایسے غیر ناسخی رنگ کے اشعار پر داد ملنے کے باعث اس رنگ کو اختیار کرتے ہیں۔ ناسخ جیسا شعر کہنا بہت محنت کا طالب ہے۔ منیر نے بہت توجہ و محنت سے رنگِ ناسخ میں شعر کہا مگر اس پر جب داد نہ ملی:

شرمندہ ہوں میں اپنے کمالوں کے سامنے میرے ہنر کا کوئی نہیں قدرداں منیر

ہے اہلِ علم کو ترے طرزِ بیاں پسند بے علم شاعروں کا گلہ کیا ہے اے منیر

تو منیر نے اسے شعرا کے علم و فضل سے عاری ہونا سمجھا حالاں کہ تہذیب کے مزاج میں جو تبدیلی آئی تھی اسی کے ساتھ ناسخ کا رنگ واثر پھیکا پڑ کر تاریخ کی جھولی میں گر رہا تھا۔

''دیوان دوم'' میں بھی ناسخ و رشک کا اثر موجود ضرور ہے لیکن یہ بہت ہلکا پڑ گیا ہے۔ اس دیوان میں رعایتِ لفظی کا استعمال بڑھ گیا ہے، زبان کا چٹخارا اور محاورہ پر زور بھی زیادہ ہو گیا ہے اور کنگھی چوٹی کی شاعری بھی رنگ جما رہی ہے۔ خود منیر کے استاد اور ناسخ کے شاگرد رشید علی اوسط رشک کے ہاں بھی یہی صورت پیدا ہوئی ہے اور ان کے ہاں بھی خیال بندی کی جگہ معنی آفرینی اور روزمرہ و محاورہ کا استعمال بڑھ گیا ہے۔ یہی رنگ و مزاج منیر کے دیوان دوم (تنویر الاشعار) میں اُبھرتا ہے۔ اب منیر پوری طرح استاد رشک کے زیر اثر آ جاتے ہیں۔ اس دور کی ساری شاعری ''عشق'' کی شاعری نہیں ہے بلکہ ''حسن'' کی شاعری ہے جس میں معاملہ بندی اور سراپا پر زور ہے۔ جسم کے ان حصوں کو خاص طور پر موضوعِ شعر بنایا جاتا ہے جن سے جنسی جذبات میں ہیجان پیدا ہوتا ہے۔ پوری صورتِ حال کو سامنے رکھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ تہذیب موت سے پہلے، عالمِ نشاط میں، زور زور سے قہقہے لگا رہی ہے جس سے ساری فضا میں ایک جھوٹا نشاطیہ رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ شاعری اسی کھوکھلی تہذیب کی ترجمانی کر رہی ہے اور اسی لیے یہ شاعری عشق سے دور اور جذبہ و احساس سے عاری ہے:

بوسۂ لب غیر کو دیتے ہو تم

منھ مرا میٹھا کیا جاتا نہیں

نیل گوں کردیں گی مل کر چھاتیاں اے رشکِ مہر
تیری انگیا کی کٹوری ہوگی جستی ایک دن

وصفِ پستاں کررہا ہے وہ پریزادان دنوں
گول باتوں پر ہمارا دل ہے لٹو ان دنوں

ہم سیہ بختوں کو حیرت تم کو ہر ہفتہ یہ شغل
کنگھی چوٹی سرمہ کاجل مسی منجن آئینہ

چٹکی انگیا میں تم نہ ٹکواؤ
گورے سینے میں نیل پڑتا ہے

پوچھا جو میں نے چوڑیوں کا حال رک گئے
اک بات کے بتانے پر اتنے کڑے ہوئے

نہیں دبنے کا جوانی سے لڑکپن ان کا
چھاتی پر چڑھ کے دبایا کرے جوبن ان کا

ان اشعار کو پڑھیے تو اس میں دو پہلو نمایاں ہیں۔ ایک رعایت لفظی و ایہام اور دوسرا جنس سے پیدا ہونے والا مزہ اور جسم کو چھونے کی خواہش۔ اس دور میں اس رنگ کی شاعری کی مقبولیت کا یہی راز تھا۔ بے عمل معاشرہ رعایت و ایہام کے مزے، زبان و محاورہ کے چٹخارے اور خواہشِ جنس کے لبادے میں چھپ کر حقائق سے آنکھیں چرانا چاہتا تھا اور یہ شاعری اس خواہش کو عملی جامہ پہنانے کے لیے اسے سہارا دے رہی تھی۔ مذہبی رسوم اور مجلسوں کی کثرت بھی حقائق سے فرار کا راستہ تھا جس میں ادائیگی رسوم بے عمل معاشرے کی خواہشات کو آسودہ کرنے کا ذریعہ تھی۔ قوتِ عمل اور جدوجہد سے جو خواہش پوری کی جاسکتی تھی شاعری اور مذہبی رسوم اسے پورا کرنے کا وسیلہ بن گئی تھیں۔ مذہب اور شاعری دونوں اعلیٰ انسانی و اخلاقی اقدار سے دور ہو گئے تھے۔

دیوان دوم میں رعایت لفظی و معنی آفرینی کے ساتھ زبان کا رُخ سادگی کی طرف ہوجاتا ہے۔ شوخ معاملہ بندی بڑھ جاتی ہے لیکن طویل غزل کہنے کا رجحان، دیوان اول کی طرح، اب بھی برقرار ہے۔ نئے نئے قافیے بھی اسی طرح استعمال کیے جارہے ہیں اور ان سب کی یہ صورت بن گئی ہے:

چھانٹا تمھیں حسینوں میں اہلِ نگاہ نے　　صدقہ اُتاریے اُمرِ امتیاز کا
گالیاں دیں تو مبارک ہو مگر صاف کہو　　تم نے کس واسطے جھاڑا مجھے کوڑا جانا
گھر سے جو آئے جانبِ مسجد تو کیا ملا　　اللہ کے بھی گھر میں ہمیں بوریا ملا

بلائے زلف سے بچتے تو رت جگا کرتے　　چراغ گھی کے جلاتے جو دن گذر جاتا
جب کہتے ہیں ہم کاٹ کے رکھ دیں گے سر اپنا　　منہ پھیر کے فرماتے ہیں اتنا نہیں کوئی
میں نے کہا خیال مرا کچھ تو چاہیے　　بولے کہ ہاں درست بجا کچھ تو چاہیے
پایا کفن تو جانبِ ملکِ عدم چلے　　کپڑے بدل کے یاروں سے ملنے کو ہم چلے
نکلا کوئی حسین کہ آنسو نکل پڑے　　چکنے کسی کے گال ہوئے ہم پھسل پڑے
خلوت ہے کھل کے بیٹھیے پوشاک اُتاریے　　نازک بدن حضور ہیں بھاری لباس ہے
خوب شہرت ہے دہان و کمرِ جاناں کی　　بے نشانوں کی بڑی نام وری ہوتی ہے
ہوتی ہے صبح دیکھیے تھوڑی سی رات ہے　　کروٹ ادھر کو لیجیے یہ کون بات ہے

دیوان سوم میں شاعری کے بدلتے ہوئے رجحانات اور نمایاں ہوتے ہیں۔ پے چیدہ اور دور از کار خیالات کم ہو جاتے ہیں لیکن مضمون آفرینی، جس نے خیال بندی کی جگہ لے لی تھی، اسی طرح برقرار رہتی ہے۔ مضمون آفرینی کے اس عمل میں محاورہ اور شوخیِ اظہار بڑھ جاتا ہے۔ طویل غزل کہنے کا رجحان پہلے دو دواوین کی طرح تیسرے دیوان (نظمِ منیر) میں بھی اسی طرح برقرار رہتا ہے۔ ۶۵، ۷۰، ۸۳، ۸۸، ۱۱۱، اشعار پر مشتمل غزلیں، جن میں پانچ پانچ، چھ چھ، آٹھ آٹھ مطلعے بھی شامل ہیں، سارے دیوان میں موجود ہیں۔ اتنی تعداد میں اتنی طویل غزلیں شاید ہی کسی دوسرے شاعر کے دیوان میں ملیں گی۔ ''تاریخ گوئی'' بھی منیر کا محبوب مشغلہ تھا اور اس پر انھیں ایسی قدرت حاصل تھی کہ بہت سی غزلوں کے مقطعوں میں بھی غزل کہنے کے سال کا اہتمام کیا ہے جس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

تاریخ ان کے وصف کی سن کے منیر سے　　''کافی ہے زادِ راہِ خدا لنگ و بوریا''
(۱۲۷۴ھ)

ہے اس غزل کا مصرعۂ تاریخ اے منیر　　''زیبا عجب کلام ہے کیا خوب بات ہے''
(۱۲۵۸ھ)

قطع زنجیر ستم کی ہے یہ تاریخ اے منیر
''کٹ گئیں کیا لطف سے آہنی ہماری بیڑیاں''
(۱۲۷۷ھ)

زنداں میں اس کے سال مسیحی کہو منیر　　''مالِ ردی ہے نظم یہ ماہِ اگست کی''
(۱۸۶۲ء)

''دیوان سوم'' میں دور از کار خیالات کو ترک کرنے کی وجہ سے زبان صاف، سادہ و با محاورہ ہو گئی ہے۔ حالاتِ زمانہ، آپ بیتی، قید و زندان، ۱۸۵۷ء کی بپتا کے زیر اثر نشاطیہ لہجہ کی جگہ المیہ لہجہ نمایاں ہوا ہے۔

اس دیوان میں منیر کی غزل زندگی سے قریب تر ہو جاتی ہے اور اکثر غزلیں مسلسل غزلیں بن جاتی ہیں جن پر اگر عنوان قائم کر دیا جائے تو وہ ''نظم'' بن جاتی ہے۔ مثلاً ۴۹ شعروں کی وہ غزل دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے اور جسے ''حسبِ حالِ دہر'' کا عنوان دیا جا سکتا ہے:

دل تو پژمردہ ہے داغِ غم گلستاں ہوں تو کیا
آنکھیں روتی ہیں دہانِ زخم خنداں ہوں تو کیا [۲۸]

مسلسل غزل کا یہ رجحان اس دور میں منیر شکوہ آبادی کی انفرادیت ہے۔ یہ وہی رجحان ہے جو آنے والے دور میں ''نظم گوئی'' کی صورت میں نمایاں ہوتا ہے مثلاً ۲۹ شعر کا وہ دوغزلہ دیکھیے جس میں بتایا ہے کہ حالِ دہر بدلنے اور انگریزی اقتدار و حکومت سے ہر قدر زیر و زبر ہو گئی ہے اور جس کے چند شعر یہ ہیں: [۲۹]

شاعر کی قدر شعر کی خاک آبرو نہیں　　جب سے وہ سلطنت نہیں وہ لکھنؤ نہیں
اردو زبان ہو گئی ہندوستاں میں مسخ　　وہ بات وہ محاورہ وہ گفتگو نہیں
متروک لہجۂ فصحا و ثقات ہے　　معنی وہ ہیں کہ جن میں نزاکت کی بو نہیں
مجبور شعر کہنے کی عادت سی ہو گئی　　اس قسم اس مذاق کی گو آبرو نہیں
اب چند شعر پڑھیے نئے رنگ کے منیر　　مطبوعِ طبع یاروں کو یہ گفتگو نہیں

اس دیوان سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ مٹتی ہوئی تہذیب اور زبان کی بربادی آشوب بن کر منیر کے وجود پر چھا گئی ہے۔ نیا رنگ وہ ہے جس میں تہذیب کی بربادی کا ذکر نہ کیا گیا ہو بلکہ شوخی، ایہام و رعایت لفظی سے ایہام پیدا کیا گیا ہو تا کہ اس غم کو بھول کر راہِ فرار اختیار کی جا سکے۔ اگر اس دیوان کے مجموعی لہجے کو دیکھا جائے خصوصاً اس حصے میں جہاں وہ حقایقِ زندگی بیان کرتے ہیں تو اس کے باطن میں غم والم کا رنگ چھپا ہوا ملے گا۔ تیسرے دیوان میں شوخی، زبان و بیان کا چٹخارا اور محاورے سے پیدا ہونے والی چلبلاہٹ بھی بڑھ گئی ہے لیکن ساتھ ہی منیر کو یہ بھی احساس ہے کہ یہ وہ رنگِ سخن نہیں ہے جو انھیں مرغوب ہے۔ بدلے ہوئے زمانے نے جہاں اقدار کو زیر و بر کر دیا ہے وہاں مذاقِ سخن کو بھی متاثر کیا ہے:

خالی ہے حسنِ بندش و مضموں سے یک قلم　　ہر ایک بیت کوٹھری مفلس کے گھر کی ہے
مرغوب ہے محاورہ اربابِ شوق کا　　ہاں کس مپرس جنس کمال و ہنر کی ہے
موتی کے مول قطرۂ بے مایہ بکتے ہیں　　مٹی خراب آج کل آبِ گہر کی ہے

حسنِ بندش، مضمون آفرینی اور ناسخ والی خیال بندی منیر شکوہ آبادی کا پہلا رنگِ سخن تھا۔ حالاتِ دہر، بغاوت ۱۸۵۷ء قید و بند کے آزار کا اظہار ان کا دوسرا رنگِ سخن تھا اور اربابِ شوق کا محاورہ ان کا تیسرا رنگِ سخن تھا جس سے اب مشاعرے جیتے جا سکتے تھے جس کے ابھرتے ہوئے نمائندے حضرت داغ

دہلوی تھے۔ اس تیسرے رنگ میں منیر مضمون آفرینی شامل کر کے قافیہ پیمائی سے اپنے ہنر کو نمایاں کرتے ہیں لیکن طویل غزلیں، سنگلاخ زمینوں میں ہر قافیے کا استعمال ہر دور میں ان کا پسندیدہ رنگِ سخن رہتا ہے۔ ان کا تیسرا دیوان (نظم منیر ۱۲۹۰ھ) ان سارے رنگوں کا گل دستہ ہے جس میں مشق نے زورِ بیان کو جنم دیا ہے۔ روانی ان کے کلام کی ایسی خصوصیت ہے جو دیوانِ اول سے دیوانِ سوم تک نہ صرف قائم رہتی ہے بلکہ مشق کے ساتھ بڑھتی جاتی ہے۔ ان کے طرزِ ادا میں بہتے دریا کی سی روانی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے کلام میں جہاں باطن کی آواز سنائی دیتی ہے، وہاں کلام میں گداز پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ ان کے اپنے زمانے کا اثر ہے جس میں ان کی اپنی تہذیب کی گرتی ہوئی دیواروں کا منظر شامل ہے۔ مضمون آفرینی، روانی اور زورِ کلام سے ایک ایسا اندازِ بیان ابھرتا ہے جس میں انفرادیت کے خدوخال نمایاں ہیں اور جس کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

ایک ہفتہ دوست کی ہے شکایت حضور سے　　سن لیجیے یہ مرثیہ ہے سات بند کا
بخشا شکستہ حالوں کو اللہ نے کمال　　ٹوٹے گھڑوں میں دیکھیے شربت ہے قند کا
فراقِ یار میں ہر طرح دن گزر جاتا　　قضا جو رحم نہ کھاتی تو کیا میں مر جاتا
یہاں تو موت کو بھی راستا نہیں ملتا　　اندھیری رات میں کیوں کر ترا خیال آیا
جلوہ دیکھنے والے ہر طرف ہزاروں ہیں　　منہ کدھر کو پھیریں گے ایک سے خفا ہو کر
یاد آئے مجھے یارب کیوں بھولے ہوئے ارماں　　کیا طاقِ تغافل سے اس بت نے اتارا خط
جامعِ اضداد ٹھہرا عشق میں اے یار دل　　موم دل، فولاد دل، دیوانہ دل، ہشیار دل
قبر میں سونے دے اے شورِ قیامت ہم کو　　ایک مدت کے تھکے ماندے ہیں دم لیتے ہیں
کب ترے ہجر میں آرام سے دم لیتے ہیں　　سانس لیتے ہیں تو دل تھام کے ہم لیتے ہیں
موسیٰ سے کیا سفارشِ دیدار کو کہوں　　لکنت ہے قسمتوں سے زبانِ وکیل میں
وصل کی رات طبیعت میں پڑا بل کیوں کر　　اے پری نام شکن کا تیرے بستر میں نہیں
کیا ہاتھ مرے پہنچیں گے دامانِ بتاں تک　　اپنے ہی گریبان سے فرصت نہیں ملتی
اللہ اے زورِ قلمِ صانعِ قدرت　　تصویر سے تصویر کی صورت نہیں ملتی
دم بھر کی زندگی میں بکھیڑے ہوئے ہزار　　افسانہائے خواب سے تعبیر بڑھ گئی
پائمالیٔ تمنا میں پڑے ہیں جب سے　　ایک ٹھوکر تو کبھی راہِ خدا ہم کو بھی
بیڑیاں اپنی زلف کی بھیجو　　میری عمر گریزپا کے لیے

اس طرزِ ادا میں ناسخ کی ''آواز'' شامل ہے لیکن یہ آواز اس طرح حاوی نہیں ہے جیسی دیوانِ اول میں محسوس ہوتی ہے۔ اب یہ آواز منیر کی اپنی آواز کا جزو بن گئی ہے جس نے ایک الگ سے لہجے کو ابھارا

ہے۔ منیرؔ لاپرواشاعر نہیں ہیں بلکہ ہر مصرع کو بنا سنوار کر، صحتِ زبان کے ساتھ اور مضمون کو روانی، زورو صفائی کے ساتھ، بیان کرتے ہیں۔ منیر شکوہ آبادی نے اپنے اور زمانے کے حالات کو جس طرح موضوعِ سخن بنایا ہے اس میں وہ منفرد ہیں۔ یہ پہلو ان کی غزل میں بھی نمایاں ہے اور قصیدوں میں بھی۔ عریضوں میں بھی اور قطعات میں بھی۔ اسی لیے منیرؔ کے قصیدے اس دور کے قصیدوں سے الگ ہیں اور اہمیت کے حامل ہیں۔

ان میں کئی قصیدے ایسے ہیں جن میں مختلف موضوعات کو پیش کیا گیا ہے اور روایتی معنی میں وہ مدحیہ قصیدے نہیں ہیں۔ یہ وہ روایتِ قصیدہ ہے جس کے سرے فارسی روایت سے نہیں بلکہ عربی زبان کی روایتِ قصیدہ سے ملتے ہیں جہاں موضوعات پر قصیدہ لکھا جاتا ہے۔ دیوانِ اول (منتخب العالم) میں پانچ قصیدے ہیں۔ ایک امام مہدی کی منقبت میں، ایک مجتہد العصر سید محمد کی مدح میں اور ایک ایک واجد علی شاہ، نواب ذوالفقار علی بہادر اور نواب تجمل حسین خاں کی شان میں۔ دیوانِ دوم (تنویر الاشعار) میں صرف ایک قصیدہ ہے جو بارھویں امام کی منقبت میں ہے۔ دیوان سوم (نظم منیر) میں بائیس (۲۲) قصیدے شامل ہیں۔ آٹھ نعتیہ و منقبتی قصیدے ہیں۔ ایک مولوی منشی احمد حسن خاں عروج کی مدح میں ہے اور تیرہ نواب کلب علی خاں کی مدح میں ہیں۔ اس طرح منیر شکوہ آبادی کے قصیدوں کی تعداد ۲۸ ہو جاتی ہے۔

منیرؔ کے قصائد فنِ قصدہ کے معیار پر پورے اترتے ہیں۔ تشبیب، گریز، مدح، مدعا، خاتمہ اور دعا ترتیب سے موجود ہیں اور بیان میں وہ شان و شکوہ بھی ہے جس سے قصیدے کا درجہ متعین ہوتا ہے۔ مضمون آفرینی، جو غزل میں منیر کی نمایاں صفت رہی ہے، ان کے قصیدوں میں بھی رنگ بھرتی ہے۔ منیرؔ نے اپنے بعض قصیدوں میں اپنے اور زمانۂ موجود کے حالات کو جس طرح بیان کیا ہے وہ ان کے قصیدے کی انفرادیت ہے مثلاً قصیدہ ''فریادِ زندانی'' نعتیہ قصیدہ ہے اور اس میں ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں، نواب باندا کی شکست کے بعد وہاں سے فرار ہوتے ہوئے گرفتار ہونے اور پھر نواب جان کے قتل میں ملوث کر کے کالے پانی کی سزا ملنے پر اپنی بپتا اور دکھ درد کو بیان کیا ہے۔ اس قصیدے میں ان کا دل شامل ہے اور اسی لیے ایک ایسی گداختگی پیدا ہوگئی ہے جو دل پر اثر کرتی ہے۔ اس طویل قصیدے کے یہ چند شعر دیکھیے جن سے نہ صرف اس وقت کی صورت حال واضح ہوتی ہے بلکہ ان کی قوت بیان اور شاعری کا شکوہ بھی سامنے آجاتا ہے۔ اس قصیدے میں شہر آشوب کا مزاج بھی شامل ہے۔

پھنسا ہے موذیوں کے قبضے میں حسن جہاں آرا
قمر در عقرب ان روزوں بنا ہے ماہِ کنعانی
چنے کھانے کو ترسیں صاحبانِ گوہر عالی

صدف کو دے نوالہ موتیوں کا ابر نیسانی
بچھونا ٹاٹ، کمل اوڑھنا ٹھہرا ہے ان روزوں
کوئی اوڑھے بچھائے لے کے ایسا رحم سلطانی
ہوئے فرمانروا خود مدعی ماخوذ فرماں بر
تامل کی نظر سے اس کو دیکھیں اُنسی وجانی
کہ جو ہے مدعی، قاضی وہی، مفتی وہی شاہد
اگر ہو غیر ثالث تو عدالت کی ہو آسانی
کرے جو استغاثہ خدمتِ حکام اعلیٰ میں
بحالی حکمِ اول کی سنائیں قاضی و دانی

اور لکھا ہے کہ اس کی مثال ایسی ہے کہ جیسے کوئی بہت بیمار ہو، اس کی طاقت مسلسل گھٹ رہی ہو اور ساتھ ہی امراضِ جسمانی بڑھ رہے ہوں۔ وہ حاذق طبیبوں کی نہایت منت وزاری کرے تو بھی وہ اس کی بات نہ سنیں اور اگر سنیں بھی تو کہیں کہ تو بے فائدہ کیوں غل مچاتا ہے۔ تیرے لیے وہی پہلا نسخہ کافی ہے۔ پھر کہتے ہیں کہ ظالموں کو جو سزا دی گئی وہ حق تھی لیکن مجھ سے غریب اور بے گناہ کو یہ سزا خانہ ویرانی کا باعث ہے۔ اس وقت اہل علم وفضل بھی یہاں قید ہیں۔ شاہی کا نام ہند سے اس درجہ اُٹھ گیا ہے کہ اب بانات بھی سلطانی نہیں کہلاتی۔ جو کل مزدور تھے، اب راج کے مالک ہو گئے ہیں اور مہترانی مہارانی بن گئی ہے۔ جب سے ہتھیار رکھنے پر پابندی لگی ہے تو گجراتی والیمانی گھر چھوڑ کر جنگل کو چلے گئے ہیں۔ اب تلواروں کو توڑ کر ان کی بیڑیاں بنادی گئی ہیں۔ لوگ بے کفن دفن کیے جا رہے ہیں۔ بادشاہوں کے سر ٹھوکروں میں پڑے ہیں۔ ایسے میں تاجِ سلطانی کس کا سر پکڑ کر روئے؟

عدالت سے ملی ہے چغد و بوم وزاغ کو ڈگری
ہوئی ہے ضبط ملک بلبل و طاؤس بستانی
قضا جتنی معلق تھی وہ مبرم ہوگئی اب کے
لٹک کر پھانسی میں جاتی رہی بنیادِ انسانی
کئی سرخی سڑک پر جانتے ہیں دیکھنے والے
ہوا ہے خونِ ناحق سے یہ فرشِ خاک افشانی
کہاں کا دانۂ گندم نہ پائی جو کی بھوسی تک
خواتینِ عظیمہ نے اگرچہ خاک بھی چھانی
لڑے ہیں گورے کالے ہند میں باہم غضب آیا

غراب البین کے سایے سے پہلے ہے یہ ویرانی
جہاں دیکھو سپاہی مست ہیں حکام مجنوں ہیں
اب اس کو فوج داری کوئی سمجھے خواہ دیوانی

پھر بیان کرتے ہیں کہ:

نکل کر ہند سے آنا ہوا جب اس جزیرے میں
اسیروں کی سیہ بختی سے کالا ہوگیا پانی
پھنسا ہے اس طرح مجھ سا مفیدِ خلق محبس میں
کہ علم کیمیا جیسے دلِ قاروں میں زندانی
ابالی دال کو کتے کی قے فاقہ سمجھتا ہے
نکھے چاولوں کو جانتا ہے بھینس کی سانی
وہ گرمی ہے یہاں جو ہند میں موسم ہے سردی کا
حرارت دھوپ کی ہے دوزخِ اجسام انسانی
اگر بگلے کے انڈے تم بٹھادو اس جزیرے میں
عجب کیا ہے جو پیدا اس سے ہوں زاغ بیابانی
دوا کا قحط ہے امراض بے مانگے میسر ہیں
گرانی ہوشیاری کی ہے بے ہوشی کی ارزانی
اجل جس دن سے غوطے کھا کے پہنچی اس جزیرہ میں
نکلتی ہی نہیں ایسی ڈری ہے دیکھ کر پانی

اس صورت حال سے منیر کے اندر ایسی تلخی پیدا ہوتی ہے کہ جب وہ رحمۃ اللعالمین سے رجوع کرتے ہیں تو یہ تلخی وہاں بھی برقرار رہتی ہے:

نہیں سنتا جو اب فریاد اپنے کلمہ گویوں کی
مگر مصروفِ خواب عیش ہے وہ نورِ یزدانی
لپٹ کر اپنے نانا کے گلے سے جلد چونکا دیں
سفارش میری فرمائیں کہ ہو مشکل کی آسانی
یہ قسمیں دے کے کہتا ہوں کہ جلدی رحم فرماؤ
رہائی قید سے بخشو کہ ہو مشکل کی آسانی
ملا دو جلد احباب و عیال و اقربا سے اب

دکھادو جلد تر مجھ کو وطن کی صبح نورانی

یہ قصیدہ اپنی نوعیت، رنگ و مزاج کے اعتبار سے یقیناً منفرد ہے۔

منیر نے اپنے ایک اور نعتیہ قصیدے کا عنوان ''مطلع الانوار'' قائم کیا ہے جس میں ہستی و موت کے درمیان مناظرہ دکھایا ہے۔ یہ بھی موضوعاتی قصیدہ ہے جس میں مابعد الطبیعیاتی مسائل کو پر شکوہ انداز میں اظہار کی صفائی و تاثیر کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس قصیدے پر بھی فضل حق خیر آبادی کا زاویہ نظر واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ وہ قصیدہ جو مولوی فضلِ حق خیر آبادی کے بتانے پر منیر نے لکھا ہے، دیوان سوم کا چھٹا قصیدہ ہے اور حضرت امام حسن کی منقبت میں ہے۔ اس قصیدے میں منیر نے مولوی فضل حق خیر آبادی کے بتانے پر کہ اردو شاعر مصطلحات عجم اور کنایاتِ فرس کیوں نظم نہیں کرتے لکھا ہے کہ مولوی فضل حق بھی کہتے رہے کہ اس کی وجہ یہ ہے کہ شعرائے اردو بے سواد ہیں۔ منیر نے یہ جانتے ہوئے بھی کہ لہجۂ اردو میں یہ طرز پسندیدہ نہیں ہے، اس پر طبع آزمائی کی اور کوچۂ نو میں قدم رکھا۔ ع...... ''کوچۂ نو میں چلا قاصدِ مشقِ کہن۔ اس قصیدے میں منیر نے فارسی قصیدہ گویوں کی اصطلاحات و کنایات و رمزیات کو اس طرح باندھا ہے کہ اسے اپنی نوعیت کا، فنی اعتبار سے، منفرد و اکلوتا قصیدہ کہا جاسکتا ہے۔ اس میں استعارات و کنایات سے نئے نئے معنی پیدا کیے گئے ہیں۔ میں یہاں چند مثالیں درج کرتا ہوں جن سے معلوم ہوگا کہ یہ کتنا مشکل کام تھا اور اردو میں یہ انداز کیوں مقبول نہ ہوسکا۔ مثلاً ''اشک زلیخا'' کہہ کر اس سے ''کواکب'' مراد لیے گئے ہیں۔ ''یوسفِ گل پیرہن'' اور ''آبلۂ روز'' سے ''آفتاب''۔ ''تازہ حنا'' سے ''شفق'' ''ابرو زال'' سے ''ہلال'' ''چاہِ سیہ'' سے ''ظلمات'' ''دیوِ سیہ'' اور ''زاغِ سیہ'' سے ''رات''۔ ''خیمۂ زرباف'' اور ''زینتِ فانوس'' سے ''آسمان''۔ ''تختِ سلیماں'' سے ''بنات النعش''۔ ''لولئ الماس پوش'' سے ''زہرہ''۔ ''آبلۂ پنج پا'' سے ''برجِ حمل''۔ ''شاخِ سرگاؤ'' سے ''برج ثور''۔ ''کمرباغ'' سے ''آسمان'' اور ''منطقۂ گوہرین'' سے ''کہکشاں''۔ ''آخر ابجد کا حرف'' سے مراد ''غ'' ہے جو کنایہ ہے ''ہزار ائے بلبل'' کا۔ ''طفل جہل'' سے ''آدم''۔ ''برجِ ثریا'' سے ''دہانِ معشوق''۔ ''معجز زرمان'' سے ''حضرت ابراہیم''۔ ''پیشۂ آتش'' سے ''کارہائے شیطانی''۔ ''سنبلۂ زر'' سے ''اخگرِ آتش'' مراد ہے۔ دیکھا جائے تو ان کنایات کی طرف ذہن بہت مشکل سے پہنچتا ہے اور اسی لیے منیر نے اس قصیدے میں خود ان کنایات اور استعاروں کی وضاحت کردی ہے۔ یہ اردو میں اپنے رنگ کا پہلا اور شاید واحد قصیدہ ہے جس کا ذکر منیر نے اس قصیدے کے اِن شعروں میں بھی کیا ہے:

اب یہ سنیں التماس نکتہ رسانِ فہیم — شاعر اردو زباں واقفِ رازِ کہن

عذر صحیح و قوی پھر میں کروں گا مگر — میری خطا بخش دیں پہلے سب اہلِ سخن

شاعروں میں بے مثال سحر بیاں فاخری — مادحِ سلجوقیاں نامیِ عہدِ کہن

پہلے قصیدہ کہا اس نے ہے اس طرز میں — پھر ہوئے صرفِ جواب بعض سرانِ سخن
ہندیوں نے اس طرف اپنی توجہ نہ کی — ہو گئے از طرز میں پہلے ہمیں حرف زن
لہجۂ اردو میں یہ طرز نہیں ہے پسند — جبر سے اس کوچے میں بندہ ہوا گام زن

ایسا قصیدہ لکھنے کا مشورہ مولوی فضل حق خیر آبادی نے منیر کو دیا تھا جس کا ذکر تفصیل سے انھوں نے خود اس قصیدے میں کیا ہے اور جس کا ذکر ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔

سلطان عالم واجد علی شاہ کی مدح میں، جو قصیدہ منیر نے لکھا ہے اس کی زمین بڑی سنگلاخ ہے۔ گوہر، اسکندر، جوہر، اختر قافیہ ہے اور ''آب میں'' ردیف ہے۔ اس زمین میں مربوط و بامعنی شعر نکالنا اور دربار میں پیش کرنا جان جوکھوں کا کام تھا لیکن منیر نے اپنی قادر الکلامی سے اس منزل کو سر کیا۔ یہ سارا قصیدہ حسنِ بیان، معنی آفرینی اور قدرتِ اظہار کا نمونہ ہے۔ منیر کے زیادہ تر قصیدے ایسی ہی مشکل زمینوں میں کہے گئے ہیں مثلاً وہ قصیدہ جس کا مطلع یہ ہے:

مجھے یہ فکر ہے اے چرخ کچھ تو منہ سے بول
کہ پھر رہا ہے زمانہ میں کیوں تو ڈانواں ڈول

اس زمین میں سودؔا کا قصیدہ بھی موجود ہے۔ منیر نے اس طویل قصیدے میں چوبیس (۲۴) اشعار کا ایک قطعہ شامل کیا ہے اور اس کا عنوان ''قطعہ در قوافیِ مشکلہ'' دیا ہے۔ اس میں قافیوں کو جس ہنر مندی اور سلیقے سے باندھا گیا ہے وہ قادر الکلامی کا کمال ہے۔ خود بھی ان قافیوں کے باندھنے پر اظہارِ افتخار کیا ہے:

جو ایسے قافیوں میں کوئی ایسے شعر کہے — تو دوں میں حلقہ بگوشی کا اس کی طبع کو قول
یہ شعر دیکھ کے یا سن کے جو کرے منظوم — تو اس میں اپنی ہی تقلید کا میں سمجھوں ڈول

ایک اور قصیدہ جو نواب کلب علی خاں کی مدح میں لکھا گیا ہے اس میں رام پور کی تہذیبی تاریخ کو، روایتِ قصیدہ کے دائرے میں رہتے ہوئے، بیان کیا ہے۔ اس میں نہ صرف خسرو باغ، باغِ بے نظیر، تعریف شہر، عمارتِ خاصہ، دیوان خانہ، ذخیرۂ تصویرات، مچھی بھون وغیرہ کو بلکہ ان علمائے کرام، اطباء، شعرائے کرام، خوش نویسان اور حفاظ وغیرہ کو بھی موضوعِ سخن بنایا ہے جو اس دور میں رام پور میں موجود تھے۔ تشبیب میں رام پور کی برسات کا ایسا نقشہ کھینچا ہے کہ برسات کی پوری تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔

منیر شکوہ آبادی کے قصائد کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ وہ اردو زبان کے ایک بڑے اور صفِ اول کے قصیدہ گو ہیں۔ ان کے قصیدوں میں، زبان و بیان کی سطح پر، سودا سے بھی زیادہ روانی ہے اور اس کی وجہ، قادر الکلامی کے ساتھ، یہ بھی ہے کہ سودؔا سے لے کر اب تک زبان منجھ سنور کر اتنی

صاف ہوگئی ہے کہ اس میں پے چیدہ سے پے چیدہ خیال کو روانی سے بیان کرنا ممکن ہوگیا ہے۔ الفاظ کے جماؤ سے پیدا ہونے والا شکوہ، مختلف رنگا رنگ مناظر، تصویری بیان، زورِ کلام، جودتِ طبع، تخیّل کی علویت، قدرتِ زبان، مبالغے کا شاعرانہ استعمال جس سے قصیدہ سننے یا پڑھنے والے کو لطف و سرور حاصل ہو، ایک شعر کا دوسرے سے گہرا ربط، موقع و محل کے مطابق تشبیب، بے ساختہ گریز، مشکل زمین میں بامعنی و پر اثر شعر نکالنا، وہ خصوصیات ہیں جو منیر کے قصیدوں میں حسن و جمال کے ایسے روپ ابھارتی ہیں کہ ان کے قصیدے آج بھی بامعنی اور دلچسپ ہیں۔ ان کے قصائد اور مسلسل غزلوں سے جدید نظم نگاری کا وہ امکان بھی ابھرتا ہے جو آئندہ دور میں نظم گو شاعروں کے کام آتا ہے۔ وہ ایک پختہ گو، باشعور اور فنِ شعر پر گہری نظر رکھنے والے قادر الکلام شاعر تھے۔ مثنوی ''معراج المضامین'' میں خود لکھتے ہیں:

سخن دانانِ اردو کو ہے معلوم — کہ بعدِ حضرت سودائے مرحوم
قصائد بے نظیر ایسے ابھی تک — نہیں موزوں ہوئے اس میں نہیں شک
کرو اب مثنوی میں صرف ہمت — کہ ہیں مشتاق اربابِ متانت

اس دور میں پورا شاعر وہ سمجھا جاتا تھا جو غزل کے ساتھ قصیدہ و مثنوی پر بھی قدرت رکھتا ہو۔ منیر نے بھی دو مثنویاں لکھی ہیں۔ ایک مثنوی ''حجابِ زناں'' ہے جس کے آخری شعر میں اس کا نام دیا ہے:

ہوئی یہ نظم جب تمام یہاں — نام رکھا گیا حجابِ زناں

''حجاب زناں'' ۷۳۳ اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ پہلی بار ''کلیاتِ منیر'' مطبوعہ ۱۸۷۹ء/ ۱۲۹۶ھ میں شائع ہوئی۔ اس مثنوی میں منیر شکوہ آبادی نے زبان و بیان کی وہ قیدیں نظر انداز کر دی ہیں۔ جنھیں وہ غزل اور قصیدہ میں پوری طرح پیش نظر رکھتے تھے۔ مثنوی ''حجابِ زناں'' عام و سادہ زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس مثنوی کو لکھنے کا مقصد یہ تھا کہ کس طرح ایک سگھڑ لڑکی، گھر کے بگڑے ہوئے ماحول کو سنوار کر، چین کی زندگی بسر کرنے لگتی ہے۔ اس کا موضوع نذیر احمد کی ''مراۃ العروس'' (قصہ اصغری اکبری کا) سے ملتا جلتا ہے۔ اس کا مقصد معاشرے کی اصلاح ہے تاکہ خاندانی اکائی مضبوط ہو کر زندگی کی خوشیوں کو برقرار رکھ سکے۔ اس مثنوی کا مرکزی کردار ایک مثالی سگھڑ لڑکی ''ہرمزی خانم'' ہے جس کی کہانی ایک نانی اپنی نواسی کو سناتی ہیں اور اسے سلیقہ و سگھڑ پن کے ساتھ اچھی زندگی گزارنے کے گر بتاتی ہیں۔ منیر نے، جیسا کہ مثنوی کے آغاز میں کہا ہے، یہ مثنوی گرستوں کی فرمائش پر لکھی ہے اور اسی لیے:

اس میں اکثر نہیں ہیں وہ قیدیں — جو ہیں میرے قصیدے غزلوں میں
اپنے لہجہ میں یہ کلام نہیں — جب تو اس میں وہ التزام نہیں
سیدھی سیدھی زبان ہے اس میں — سادہ سادہ بیان ہے اس میں

منیر نے اس مثنوی میں ایک نصیحت آمیز کہانی بیان کی ہے جس سے اصلاحِ معاشرہ اور تربیتِ نسواں کا

کام لیا جاسکتا ہے۔ یہی اس مثنوی کا مقصد ہے۔ اس کے مطالعے سے ایک طرف اس دور کی تہذیب و معاشرت کی جھلکیاں سامنے آتی ہیں اور ساتھ ہی عورتوں کی زبان اور محاورے بھی ہنرمندی کے ساتھ استعمال کیے گئے ہیں جن سے مثنوی میں تاثیر کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے:

نوج ایسی کسی کی ہو سسرال	نہیں اشراف زادیوں کی یہ چال
کہو کیوں کر منڈھے چڑھے یہ بیل	کردیا سب جہیز ملیا میل
لاڈلی کو مری ہلاک کیا	لاکھ کا گھر غضب ہے خاک کیا
ہائے لوگو ہوا یہ کیسا بیاہ	گھر ہوا دو ہی دن میں خاک سیاہ
چونی بھوسی سے پیٹ بھرتی تھی	کوڑی کوڑی میں جمع کرتی تھی
کام کرتی رہی یہ آٹھ پہر	آنکھیں پھوڑی ہیں رات دن سی کر
اس طرح سے جو مال جمع کیا	سب یہی تھا جہیز میں جو دیا
کس غضب کا یہ شہدا پن ہے ہائے	پایجامہ ڈوپٹے تک بکوائے
اور ہوتی تو کیا مچاتی نہ غل	میری بچی نموہی تھی بالکل

اسی طرح اچھے مرزا کے سفر کے مصائب، جنگل اور گرمی کا موسم اور شاہی محل کا حال بیان کے اعتبار سے دلچسپ ہے جس میں زبان کا استعمال نہایت موزوں و برمحل ہے۔ یہ مثنوی اصلاحی قصے اور زبان و محاورہ کی گھلاوٹ کے لحاظ سے بھی دلچسپ مثنوی ہے۔ اس مثنوی میں اس دور کے منفی تہذیبی رویے، عورتوں اور مردوں کی معاشرتی برائیاں، ان کی آوارگیاں اور بے حیائیاں، رسوم و رواج کی جکڑ بندیاں، دل میں اتر جانے والے طرز ادا کے ساتھ، بیان میں آتی ہیں۔ جزئیات نگاری نے بھی فنی اثر کو اور بڑھا دیا ہے۔

منیر شکوہ آبادی کی دوسری مثنوی ''معراج المضامین'' (۱۲۸۶ھ) ہے۔ یہ مثنوی کالے پانی کی قید سے رہائی پا کر جب منیر الہ آباد میں مقیم اور تلاشِ معاش میں سرگرداں تھے، دوست احباب اور خصوصاً الطاف حسین غازی پوری کی فرمائش پر فضائل ائمہ کو مثنوی کی ہیئت میں لکھنے کا ارادہ کیا۔ جیسا کہ مثنوی میں بیان کیا ہے کہ ربیع الاول ۱۲۸۵ھ میں اسے لکھنا شروع کیا اور سات ماہ میں اسے مکمل کر لیا گویا شوال ۱۲۸۵ھ میں یہ مکمل ہوگئی۔ پھر اس پر نظر ثانی کی، ۱۲۸۶ھ میں اسے پوری طرح مکمل کیا اور اس کے تین تاریخی نام نکالے۔ ایک ''نظم منور'' دوسرا ''اخبار امامت'' اور تیسرا ''معراج المضامین''۔ مثنوی میں خود کہتے ہیں:

ہے ان میں ایک تو نظمِ منور	پھر اخبار امامت اس سے بہتر
کہا ہاتف نے اب یوں بعدِ تحسیں	کہ نام اس کا ہے معراج المضامیں

یہ مثنوی ۵۲۷ ۱۱ اشعار پر مشتمل ہے [۳۰]۔ ایک مدحیہ قطعہ میں منیر نے خود بھی یہی بتایا ہے:

کہی ہے مثنوی اعجازِ مشحون　　ہوئی بارہ ہزار ابیات موزوں

پہلی بار یہ مثنوی ۹، ذی الحجہ ۱۲۹۱ھ کو شائع ہوئی۔ [۳۱] جس میں اغلاط بہت زیادہ تھیں اور جن کی طرف خود منیر نے ان دو قطعات میں اشارہ کیا ہے جو انھوں نے اپنے مربیوں کو مثنوی کا مطبوعہ نسخہ بھیجتے ہوئے لکھے تھے:

پر ستم ہے کہ چھپی ہے یہ غلط　　ہیں خس و خار محیطِ بستاں

اور ایک قطعہ میں جو ۲۳، ربیع الاول ۱۲۹۲ھ کو کسی نواب کو ''معراج المضامین'' کے ایک نسخے کے ساتھ بھجوایا گیا تھا، اس مثنوی کے موضوع پر روشنی ڈالی ہے:

نبی اور آلِ نبی کے ہیں معجزات اس میں　　مقابلہ نہ کرے اس سے نظمِ ہفت اورنگ

مناقب اور فضائل، حدیث اور آیات　　جو اس میں دیکھے تو کھل جائے غنچۂ دل تنگ

''معراج المضامین'' میں منیر نے بتایا ہے کہ انھوں نے واقعات و روایات کے لیے ریاض شہادت، تحفۂ مجالس، خلاصۂ احکام شرع وغیرہ سے بھی استفادہ کیا ہے۔

اس طویل مثنوی میں منیر نے اپنے اور خاندان کے حالات بھی درج کیے ہیں جن سے ان کی سوانح مرتب کرنے میں مدد ملتی ہے۔ خود شاعر کا مقصد یہ ہے کہ وہ یہ مثنوی عقبیٰ سنوارنے کے لیے لکھ رہے ہیں:

نہیں اس نظم سے دنیا کا مطلب　　فقط ہے خوبیِ عقبیٰ کا مطلب

لیکن اس کے باوجود انھوں نے دنیاوی فائدہ حاصل کرنے کے لیے مختلف نوابین و امراء کو مدحیہ قطعہ کے ساتھ اس کے نسخے بھجوائے تا کہ وہ انعام و اکرام سے نوازیں۔ یہ اس وقت ان کی شدید و فوری ضرورت بھی تھی۔

منیر قادر الکلام شاعر تھے جس کی جھلک مثنوی میں ضرور نظر آتی ہے لیکن موضوع کے اعتبار سے ان مافوق الفطرت واقعات میں آج کے قاری کے لیے کوئی خاص دلچسپی نہیں ہے۔ اس مثنوی میں کئی طرز ادا نظر آتے ہیں جو ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ مختلف اماموں کے فضائل و معجزات بھی مختلف رنگ رکھتے ہیں۔ یہ ایک بکھری بکھری سی طویل مثنوی ہے جس کے بے جا پھیلاؤ نے اسے بے اثر بنا دیا ہے۔ اس مثنوی میں، وہ اپنی غزل اور قصیدہ کے برخلاف، فن شعر کے اصولوں اور زبان و بیان کے استعمال میں بھی محتاط نہیں ہیں۔ یہاں وہ ناسخ اور علی اوسط رشک کے مذہب زبان کو ترک کر دیتے ہیں۔ اس مثنوی میں وہ ''اگر'' کی جگہ ''گر'' باندھ دیتے ہیں۔ کہیں مفرد لفظ میں اعلانِ نون نہیں کرتے۔ یہاں تک کہ قافیے کے عیوب کی بھی پروا نہیں کرتے۔ خود منیر کو اس بات کا احساس ہے کہ اس مثنوی میں وہ ''قیدوں'' سے آزاد ہو گئے ہیں اور اس کا جواز یہ دیتے ہیں:

اگر کی جا کہیں ہے گر بھی موزوں — کہیں مفرد ہے مخفی لفظ میں نون
اگر دانستہ ہو شاعر سے کچھ کام — تو پھر اس پر نہیں ہے کوئی الزام
کہ جو ہیں قافیے سے عیب منسوب — وہ کم ہیں مثنوی گوئی میں معیوب
خصوصاً قیدِ اوزان و قوافی — معاذیر صحیفہ کو ہے کافی
مطابق ترجمہ کے کیا ہو صورت — کمی بیشی ہوئی حسبِ ضرورت

ساتھ ہی عقیدے کے مابعد الطبیعیاتی پہلو کی وجہ سے بھی اس مثنوی میں وہ رنگ پیدا ہو گیا ہے جسے ڈاکٹر گیان چند ''ناسخیت کا غلو، بوجھل زبان، ثقیل و دقیق عربی الفاظ، چیستان جیسے استعارے، تخئیل کی دقت آفرینی'' [۳۲] سمجھتے ہیں۔ یہ موضوع کی مابعد الطبیعیاتی اور مافوق الفطرت معجزات کے بیان کی وجہ سے منیر کی مجبوری تھی جسے منیر نے سنبھالنے اور سمیٹنے کے بجائے بے طرح پھیلا کر مثنوی کے فنی اثر کو کمزور کر دیا ہے۔ یہی اس کی کمزوری ہے۔

منیر کا ذخیرۂ الفاظ، مختلف لہجوں پر قدرت، موقع و محل کے مطابق الفاظ کا استعمال، ہر طرح کے روزمرہ و محاورہ پر عبور، فارسی و عربی سے اچھی واقفیت یقیناً قابلِ رشک ہے۔ زبان و بیان کی سطح پر وہ اپنے دور کی پیداوار ہیں۔ انھوں نے اپنے کلام سے زبان و بیان کو مانجھ کر اسے آنے والے دور سے ملا دیا ہے۔ ان کی زبان کو سودا و میر سے ملایئے تو واضح فرق سامنے آئے گا۔ منیر کے ہاں سوائے چند الفاظ کے، جو بولنے میں گاہ گاہ آج بھی سننے میں آتے ہیں، زبان کا وہی روپ اور ڈھنگ ہے جو آج کی معیاری زبان کا ہے۔ وہ چند الفاظ یہ ہیں:

کہوایئے : للہ نہ کہوایئے افسانہ کسی کا
جائیو : ساقی مئے دیدار دیے جائیو لیکن
بچائیو : زلفوں کے موذیوں سے الٰہی بچائیو
باندھنوں : کیا باندھنوں باندھتا کوئی رنگ۔ اسیر لکھنوی نے بھی اپنے ایک شعر میں اسے باندھا ہے:

گل رعنا کوئی، کوئی گل صد برگ کہتا ہے/ ہزاروں باندھنو بندھے ہیں اس دستارِ رنگیں پر

پرچھاواں : یاالٰہی کون سے لاغر کا پرچھاواں پڑا
لنبیاں : خامہ لکھے تو وصفِ زلف دراز/ لنبیاں لے کے چال بونے کی
جاتیاں : آتیاں جاتیاں داغ دہلوی کے ہاں بھی ملتے ہیں۔ منیر نے مثنوی ''حجابِ زناں'' میں بھی استعمال کیا ہے: ع...... میلے ٹھیلے میں جاتیاں ہیں جو

منیؔر کے ہاں بعض انگریزی زبان کے الفاظ بھی اپنی اصل یا بدلی ہوئی شکل میں استعمال ہوئے ہیں۔ مثلاً
''ڈگری'' (Decree) ع...... عدالت سے ملی ہے چغد و بوم و زاغ کو ڈگری

حواشی:

[۱] کلیاتِ منیر شکوہ آبادی، دیوانِ اول ''منتخب العالم''، ص ۹، مطبع ثمر ہند لکھنؤ
[۲] مثنوی معراج المضامین، منیر شکوہ آبادی، ص ۶، مطبع گلشن باقری لکھنؤ ۱۳۱۲ھ
[۳] کلیات منیر شکوہ آبادی، ص ۸ حاشیہ، مطبع ثمر ہند لکھنؤ ۱۸۷۹ء
[۴] کلیات منیر، قطعہ تاریخ وفات، ص ۳۱۰، مطبع ثمر ہند لکھنؤ ۱۲۹۶ھ/ ۱۸۷۹ء
[۵] ایضاً، ص ۳۱۱
[۶] ایضاً، ص ۳۱۱
[۷] ایضاً، ص ۳۱۲-۳۱۳
[۸] ایضاً، ص ۵۴۵-۵۴۷، نیز ص ۵۱۶
[۹] دیوانِ اول منتخب العالم، حاشیہ ص ۴، محولہ بالا
[۱۰] ایضاً، ص ۴
[۱۱] ایضاً، ص ۹ (حاشیہ دیباچہ)
[۱۲] منیر شکوہ آبادی، از ذاکر حسین فاروقی، ص ۵۵، سہ ماہی نوائے ادب، بمبئی، اپریل ۱۹۶۹ء
[۱۳] کلیات منیر، ص ۴۹۸-۴۹۹، مطبع ثمر ہند، لکھنؤ، ۱۸۷۹ء
[۱۴] ایضاً، ص ۵۰۲
[۱۵] دیوان غالب (کامل) مرتبہ کالی داس گپتا رضا، ص ۱۲۰، ساکار پبلشرز پرائیویٹ لمیٹڈ، بمبئی، ۱۹۹۵ء
[۱۶] کلیات منیر، ص ۵۴۴، محولہ بالا
[۱۷] منیر شکوہ آبادی، ڈاکٹر زہرہ بیگم یاسمین، ص ۹۴-۹۵، لکھنؤ ۱۹۷۰ء اور منیر شکوہ آبادی مضمون ذاکر حسین فاروقی، ص ۵۳، مطبوعہ ''نوائے ادب'' بمبئی، اکتوبر ۱۹۶۹ء
[۱۸] منیر شکوہ آبادی، ڈاکٹر زہرہ بیگم یاسمین، ص ۹۶، محولہ بالا
[۱۹] منیر شکوہ آبادی، مضمون ذاکر حسین فاروقی، نوائے ادب، ص ۷۵، بمبئی جولائی ۱۹۶۹ء
[۲۰] کلیاتِ منیر، ص ۶، محولہ بالا
[۲۱] ایضاً، حاشیہ ص ۷۹
[۲۲] ایضاً، ص ۸
[۲۳] ایضاً، حاشیہ صفحہ ۲۰۰
[۲۴] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۳۵۵، لکھنؤ ۱۹۸۲ء
[۲۵] طلسم گوہر بار، منیر شکوہ آبادی، تدوین محمد سلیم الرحمٰن، ص ۱۹، بک مارک لمیٹڈ، لاہور ۱۹۹۶ء
[۲۶] کلیات منیر، حاشیہ ص ۶، مطبع ثمر ہند ۱۸۷۹ء
[۲۷] ایضاً، ص ۶

[۲۸] کلیاتِ منیر دیوان سوم، ص ۱۸۰-۱۸۲، بحولہ بالا
[۲۹] ایضاً، ص ۳۰۲-۳۰۳
[۳۰] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۶۰۹، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ء
[۳۱] منیر شکوہ آبادی، ڈاکٹر زہرہ بیگم یاسمین، ص ۱۹۶، لکھنؤ ۱۹۷۰ء
[۳۲] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ص ۶۰۹، بحولہ بالا

دوسرا باب

سید مظفر علی اسیر لکھنوی

[۱] اسیر مصحفی کی زندگی کے آخری دور کے شاگرد تھے۔ سید مظفر علی نام، اسیر تخلص (۱۲۲۰ھ-۱۲۹۹ھ مطابق ۱۸۰۵ء-۱۸۸۲ء)، سید مدد علی کے بیٹے مضافات لکھنؤ کے ایک قصبے اُمیٹھی، پرگنہ گوشائیں گنج میں پیدا ہوئے۔ افسر صدیقی نے تاریخ پیدائش ۴، ذالحجہ ۱۲۲۲ھ دی ہے مگر کوئی حوالہ نہیں دیا۔ [۲] ڈاکٹر سید سلیمان حسین نے لکھا ہے کہ لفظ ''مظفر'' ان کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۲۰ھ برآمد ہوتے ہیں [۳] وفات ۱۸۸۲ء میں ہوئی جیسا کہ سید مظہر علی سندیلوی کے ''روزنامچہ'' میں بھی درج ہے۔ [۴] بارہ تیرہ برس کی عمر میں شیخ زادگان لکھنؤ میں شادی ہوئی۔ شادی کے بعد وہ لکھنؤ آ گئے اور پھر ساری عمر یہیں بسر کی۔ علم و فضل ان کے خاندان کا زیور تھا۔ روایتِ خاندان کے مطابق مظفر علی نے تحصیل علم کیا۔ اپنے والد سید مدد علی سے فارسی اور کتبِ درسیہ وغیر درسیہ پڑھیں۔ اپنے چچا سید علی سے عربی زبان، صرف و نحو اور منطق و فلسفہ کی تعلیم حاصل کی۔ علم معانی و بیان اور ریاضی علمائے فرنگی محل سے حاصل کیے۔ [۵] شوقِ علم نے ذوقِ مطالعہ سے مزید جلا پائی۔ علم حاصل کرنے کے بعد پانچ سال تک طالبانِ علم کو درس دیا۔ [۶]

اسیر صاحب علم شاعر تھے اور فنِ شعر پر پوری قدرت رکھتے تھے۔ یہی خصوصیت ان کے استاد مصحفی کی تھی۔ اپنی غزل میں کئی جگہ خود کو استاد کہہ کر اپنے استاد کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

کس کے شاگرد جہاں میں ہوئے استاد اسیر　　مصحفی سا نہ جہاں میں کوئی استاد ہوا
مصحفی جب سے گیا عالمِ فانی سے اسیر　　ایک استاد نہیں کہنے کو استاد ہیں سب

اسیر کا کلامِ شعرا کا مطالعہ بھی وسیع تھا اور اشعار بھی کثرت سے یاد تھے۔ ایک شعر میں اس طرف بھی اشارہ کیا ہے:

کیا خوب توارد ہے اسیرِ سخن آرا　　ہے مجھ کو دمِ فکر کلام شعرا یاد

فن شعر پر قدرت اور پُر گوئی کے باعث خود کو بڑے اور مشہور زمانہ شعرا میں شمار کرتے تھے:

مصحفی و میر و سودا سب زمانے سے گئے　　اے اسیر ان شاعروں میں اب فقط تو رہ گیا
خلاقِ سخن ہوں میں اسیرِ سخن آرا　　آوازہ مرا ہند سے ہے ملکِ عجم تک

نصیر الدین حیدر شاہ کے دورِ سلطنت میں آٹھ سال تک محکمہ صدر امانت کے امین رہے [۷] امجد علی شاہ

کے زمانے میں نواب امین الدولہ کا عروج ہوا اور وہ نائب سلطنت بنے تو اسیر کو سلطنت اودھ کا میر منشی مقرر کردیا گیا جس پر وہ ساڑھے چار برس فائز رہے۔[۸] ۱۸۴۷ء میں جب واجد علی شاہ تختِ سلطنت پر متمکن ہوئے تو ان کا مرتبہ اور بلند ہوا۔ واجد علی شاہ نے انھیں خطاب عطا کیا اور اپنی تصنیف ''بنی'' میں لکھا کہ ''تدبیر الدولہ منشی مظفر علی خان بہادر جنگ اسیر کا خطاب فقیر ہی کا عنایت کیا ہوا ہے۔''[۹] اور یہ بھی لکھا کہ یہ شخص دس پندرہ برس کے سن میں راقم کا ہم پیالہ اور ہم نوالہ رہا اور صحبت مشاعرہ کوئی ایسی نہ ہوتی تھی جس میں اس کی اور میری ہمراہی نہ ہو، دمِ محبت بھرتا تھا اور خود کو عاشقوں میں گنتا تھا، میرے عہدِ ولی عہدی میں عاشق اور میرے زمانِ سلطنت میں مصاحب اور داروغۂ کُل زندان خانہ سرکار اودھ کا اور خلاصہ نویس تمام کچہریات سلطانی کا رہا اور یہاں تک میرے مزاج میں دخیل تھا کہ شبانہ روز حاضر خدمت رہتا تھا۔ پینسٹھ برس کے سن میں عقد کیا۔ زوجہ سے نہایت مانوس رہا کرتا تھا۔''[۱۰] لیکن جب سلطنت اودھ کو انگریزوں نے ختم کردیا اور واجد علی شاہ پریشاں حال کلکتہ کو روانہ ہوئے تو اسیر گھر میں چھپ گئے۔ واجد علی شاہ نے ''بنی'' میں لکھا ہے کہ ''میں مایوس جانب کلکتہ چلا...... حق نمک مالک یک قلم فراموش کر کے گھر میں جا چھپا...... بیس برس سے مجھ سے اس سے فراق ہے۔ طرفہ یہ کہ اب والی رامپور کو اپنا بادشاہ بنا کر یہ سید بنی فاطمہ ان کا نمک کھاتا ہے۔ **فاعتبروا یا اولی الابصار**۔ یہ مطلع اسی شخص نمک فراموش کا ہے۔''[۱۱] جس قربت کا ذکر واجد علی شاہ نے کیا ہے اس کی تصدیق آغا حجو شرف کے افسانۂ لکھنؤ سے بھی ہوتی ہے:[۱۲]

یہ تدبیر الدولہ جو ہیں نیک نام	اطاعت ہی سے ہے ہمیشہ سے کام
لقب تو ہے سید مظفر علی	جہاں میں ہیں مشہور مردِ ولی
نہیں شعر گوئی میں ان کا نظیر	یہ استاد ہیں، ہے تخلص اسیر
یہ حضرت کے پروانے کہلاتے ہیں	کہ قدموں سے لپٹے ہوئے جاتے ہیں

یہ بات واضح کرنا ضروری ہے کہ نائب سلطنت امین الدولہ کے زوال کے بعد اسیر گرفتار نہیں ہوئے جیسا کہ بعض مورخوں نے لکھا ہے بلکہ کسی جرم کی پاداش میں ان کے بھائی سجاد علی گرفتار ہوئے تھے۔[۱۳]

سلطنت اودھ کے خاتمے ۱۸۵۶ء اور ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے سبب اسیؔر بھی طرح طرح کی ذاتی و مالی پریشانیوں میں مبتلا ہوئے۔ اس ہنگامے میں ان کا کلام بھی ضائع ہوا۔ بغاوت فرو ہونے کے بعد رام پور کے نواب محمد سعید خاں نے، جو بغاوت کے بعد لکھنؤ آگئے تھے، اسیر کو اپنے بیٹوں کا اتالیق مقرر کردیا۔[۱۴] نواب کلب علی خاں جب مسند نشین ہوئے تو امیر مینائی کی تحریک پر اسیؔر دربار رام پور سے دوبارہ وابستہ ہوئے۔ چھ ماہ رام پور میں رہنے پر دو سو روپے ماہوار اور چھ ماہ لکھنؤ یا کہیں اور رہنے پر سو روپے ماہوار مشاہرہ مقرر رہا۔[۱۵] اس سے پہلے نواب یوسف علی خاں کے دور میں وہ سو روپے ماہوار پر ملازم

ہوئے تھے۔[۱۶] رام پور کے زمانہ ملازمت میں جب وہ لکھنؤ میں مقیم تھے تو اسہال کبد کے مرض میں مبتلا ہو کر ۱۷، ربیع الاول ۱۲۹۹ھ مطابق ۷، فروری ۱۸۸۲ء کو منگل کے روز، دو بجے دن میں انتقال ہوا۔ امیر مینائی کے قطعۂ تاریخ وفات کے مقطع کے آخری مصرع ''سلطانِ سخن، امام فن، قبلۂ من'' سے سال وفات ۱۲۹۹ھ برآمد ہوتا ہے۔ یہی تاریخ وفات ''ایک نادر روزنامچہ'' از سید مظہر علی سندیلوی میں درج ہے۔

اسیر کے شاگردوں کی تعداد بھی کثیر تھی۔ امیر مینائی نے لکھا ہے کہ ان کے ''اتنے تلامذہ صاحبِ دیوان ہیں کہ شمار میں نہیں آتے۔'' [۱۷] ڈاکٹر سلیمان حسین نے ان کے ۶۶ شاگردوں کے نام دیے ہیں جن میں امیر مینائی، ریاض خیر آبادی، پنڈت رتن ناتھ سرشار، احمد علی شوق قدوائی، طوطا رام شایاں وغیرہ شامل ہیں۔[۱۸]

اسیر لکھنوی صاحبِ علم شاعر تھے۔ فن شعر پر انھیں غیر معمولی قدرت حاصل تھی اور علم عروض و قافیہ پر ان کی نظر گہری تھی۔ اس موضوع پر انھوں نے فارسی و اردو میں رسائل لکھے اور محقق طوسی کی کتاب ''معیار الاشعار'' کا اردو ترجمہ ''زر کامل عیار'' کے نام سے کیا۔ جب تک اودھ کی سلطنت قائم رہی وہ اس کے ملازم رہے۔ واجد علی شاہ کے عاشق و پروانے کہلاتے تھے لیکن جب واجد علی کلکتہ جانے لگے تو اسیر نے بے وفائی کی اور ان کے ساتھ نہیں گئے۔ واجد علی شاہ نے اسی لیے انھیں ''نمک فراموش'' کہا ہے۔

بعض صاحبانِ علم نے اس شعر کی بنیاد پر لکھا ہے کہ اسیر کے ہندی (اردو) میں آٹھ دیوان تھے۔

ہندی میں آٹھ دیواں لکھے اسیرؔ کیسے　　　ہے روزۂ مثمن کیا خوب مصحفی کا

اس شعر کو غور سے پڑھیے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ یہاں اسیر نے اپنے آٹھ اردو دواوین کا ذکر نہیں کیا ہے بلکہ اپنے استاد مصحفی کے آٹھ اردو دواوین کا ذکر کیا ہے۔ اردو میں آٹھ دیوان اسیر کے نہ اس وقت تھے جب تذکرہ ''انتخاب یادگار'' (خاتمہ ۱۲۹۰ھ) لکھا گیا تھا اور نہ اس کے بعد وفات تک آٹھ دواوین ہوئے۔ اسیر کے اردو و فارسی دواوین یہ ہیں:

(۱) ''گلستانِ سخن'' دیوان اول کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۲) ''ریاضِ مصنف'' دیوان دوم کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۳) ''گلدستۂ امامت'' یہ سارا مجموعہ اول سے آخر تک منقبت میں ہے۔ اس کے دو قلمی نسخے (مسودہ و مبیضہ) پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور میں محفوظ ہیں جن پر مصنف کی اپنے ہاتھ کی اصلاحیں موجود ہیں۔ یہ دیوان ۱۲۸۳ھ میں شائع ہوا۔ اس کا قطعہ تاریخ طبع ''دیوانِ اسیر'' میں موجود ہے جس کے آخری مصرع ''گلدستۂ امامت مطبوع طبع پاکاں'' سے ۱۲۸۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۴) ''دیوانِ اسیر'' ۵۰۶ صفحات پر مشتمل یہ دیوان مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۲۸۶ھ/۱۸۷۰ء میں شائع ہوا۔ صفحہ ۴۷۳ تک غزلیں ہیں۔ اگلے دو صفحوں پر آتش کی غزل پر اسیر کا مخمس ہے۔ اس کے بعد کے دو صفحوں پر رباعیات ہیں اور اس کے بعد صفحہ ۴۷۸ تا ۴۸۶ قطعات، مثنوی اور تاریخ صحت درج ہیں اس کے بعد ایک فارسی مثنوی تقریظ بیاض، اردو مثنوی در جواب شقہ کلب علی خان بہادر وغیرہ درج ہیں۔ صفحہ ۴۹۸ سے ۵۰۲ تک سید فضل رسول خاں واسطی کی تعارفی تقریظ ہے جس میں حالات زندگی اور تصانیف کی تفصیل دی گئی ہے۔ پھر قطعات تاریخ آتے ہیں جن میں قطعات تاریخ میر ضمیر (۱۲۷۲ھ)، تاریخ رہائی واجد علی شاہ از قلعۂ کلکتہ در بینہ (۱۲۷۵ھ) تاریخ طبع ''سراپا سخن'' از میر محسن لکھنوی (۱۲۷۷ھ)، وفات مجتہد العصر سید محمد صاحب (۱۲۸۴ھ) اور وفات علی اوسط رشک (۱۲۸۴ھ) وغیرہ شامل ہیں۔

(۵) ''مجمع البحرین ذولسانین'' قصائد حمد ونعت ومنقبت کا یہ مجموعہ دو جلدوں میں ۱۳۲۴ھ مطابق ۱۹۰۶ء میں نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ جلد اول میں کل ۶۱ قصیدے ہیں جن میں حمد، نعت اور منقبت کے ۴۹ اور غیر منقبتی قصیدے ۱۲ ہیں۔ آخر میں ۱۹ اشعروں پر مشتمل اور بلا عنوان ایک بے نقط مثنوی ہے۔

(۶) ''مجمع البحرین ذولسانین'' جلد دوم (صفحات ۱۴۸) اردو قصائد کا مجموعہ ہے جن کی کل تعداد ۳۶ ہے۔ قصائد اردو کا یہ مجموعہ بھی ۱۳۲۴ھ/۱۹۰۶ء میں نول کشور لکھنؤ سے جلد اول کے ساتھ ہی شائع ہوا۔

(۷) ''گلشنِ تعشق'': یہ اسیر کا فارسی دیوان ہے۔ جو ۲۱۷ صفحات پر مشتمل ہے اور ۱۲۷۰ھ میں سلطان المطابع سے طبع ہوا۔ فارسی غزلیں ۱۶۸ صفحات پر مشتمل ہیں اور متفرقات میں مثلث، مسبع، متسع، معشر کے علاوہ قطعہ در تعریف حضرت سلطان عالم اور ایک قطعہ کوتوال وتھانے دار کے ظلم وناانصافی کی شکایت میں بھی شامل ہے۔ آخر میں قطعاتِ تاریخ شامل ہیں تاریخ جلوس حضرت واجد علی شاہ (۱۲۶۳ھ)، سات قطعات تاریخ وفات خواجہ حیدر علی آتش (۱۲۶۳ھ) اسیر کی زوجہ کی وفات (۱۲۶۴ھ)، تاریخ عقد حضرت سلطان عالم بادختر وزیر اعظم مدار الدولہ بہادر (۱۲۶۷ھ)، تاریخ رسالۂ عروض از واجد علی شاہ (۱۲۶۷ھ) وغیرہ کے قطعات تاریخ بھی شامل ہیں جن سے اس دور کے حالات وواقعات پر روشنی پڑتی ہے۔

ان کے علاوہ اسیر لکھنوی نے کئی مثنویاں بھی لکھیں:

(۱) مثنوی معارج الفضائل: یہ مثنوی جو کم وبیش چھ ہزار اشعار پر مشتمل ہے، ۱۲۶۶ھ میں تصنیف ہوئی اور ۱۳۱۳ھ/۱۸۹۵ء میں شائع ہوئی۔ اس کا موضوع معجزات چہاردہ معصومین ہے۔

(۲) ریاض المسلمین۔ یہ ''حق الیقین'' کا ترجمہ ہے جسے ۱۲۷۲ھ میں اسیر نے مکمل کیا۔ یہ مثنوی تقریباً ۹ ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔

(۳) خلاصۃ التقویٰ: اسیر نے یہ مثنوی ۱۲۷۳ھ میں تصنیف کی اور ۱۲۸۶ھ میں شائع ہوئی۔ اس میں

۳۳۰۰ سے زیادہ اشعار ہیں۔ ان تینوں مثنویوں کے نام تاریخی ہیں لیکن خلاصۃ التقویٰ میں ت کے بجائے ہ شمار کرنے سے صحیح عدد نکلتے ہیں۔[۱۹]

ان کے علاوہ مثنوی معاد نامہ، مثنوی کربلائے معلّٰی، مثنوی چراغ اعجاز کا ذکر بھی ملتا ہے۔[۲۰]

(۴) اسیر نے ایک اور مثنوی بدمعاشوں کے ہاتھوں امین الدولہ کے زخمی ہونے پر لکھی تھی۔ یہ بھی چھپ چکی ہے جس کی اطلاع ''دیوانِ اسیر'' کے آخر میں لکھے ہوئے ''تعارف'' میں سید فضل رسول خان بہادر شاگرد اسیر نے دی ہے کہ ''مثنوی حال زخمی ہونے نواب وزیر الممالک نواب امین الدولہ بہادر مرحوم طبع ہو چکی ہے۔''[۲۱] اسیر کے فارسی دیوان ''گلشنِ تعشق'' میں ایک قطعۂ تاریخ غسل صحت نواب امین الدولہ ملتا ہے جس کے اس مصرع: بگفتا ہمایوں بنواب غسل'' سے ۱۲۶۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔ غالب گمان یہ ہے کہ یہ مثنوی بھی ۱۲۶۳ھ میں لکھی گئی ہوگی اسی سال واجد علی شاہ نے جلوس کیا تھا جس کا قطعۂ تاریخ (۱۲۶۳ھ) ''گلشنِ تعشق'' میں ص ۲۱۳ کے حاشیے میں درج ہے اور اس کے کچھ عرصے بعد امین الدولہ کو واجد علی شاہ نے معزول کر کے گرفتار کر لیا۔ امین الدولہ نے ۱۲۷۳ھ میں وفات پائی جس کا قطعہ تاریخ وفات بھی ''دیوانِ اسیر'' میں موجود ہے۔ یہی تاریخ ان کی قبر پر کندہ کرائی گئی جس کے آخری مصرع: ''خواب گاہِ وزیر عالی قدر'' سے ۱۲۷۳ھ برآمد ہوتے ہیں۔

(۵) مثنوی ''درۃ التاج'' اسیر کی غیر مذہبی عشقیہ مثنوی ہے جس میں واجد علی شاہ سے اپنے عشق کا حال بیان کیا گیا ہے۔ یہ مثنوی جو تقریباً ۲۸۰۰ اشعار پر مشتمل ہے۔ ۱۲۶۸ھ میں لکھی گئی جیسا کہ اس کے آخری شعر کے دوسرے مصرع ''خامشی اے اسیر زیبا'' سے نکلتی ہے۔ یہ مثنوی ۱۲۷۰ھ میں مقبول الدولہ کے زیر اہتمام مطبع سلطانی سے شائع ہوئی۔

بعض حضرات نے لکھا ہے کہ واجد علی شاہ کی مثنوی ''عشق نامہ'' اسیر کی تصنیف ہے۔ یہ بات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ''عشق نامہ'' درۃ التاج ہی کا ایک حوالہ ہے جس کا ذکر اس مثنوی میں آیا ہے اور جس پر سجاد علی میرزا نے مفصل و مفید بحث کی ہے۔[۲۲] وہ شعر جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ''عشق نامہ'' ''درۃ التاج'' ہی کا نام ہے، یہ ہے:

لکھتا ہوں یہاں سے عشق نامہ پھرتی ہے عنانِ اسپ خامہ

اور ایک شعر میں اس کا معروف نام بھی دیا ہے:

یہ وصف جو ہے سخن کو معراج زیبندہ ہے نام دُرالتاج

اس مثنوی کے بیانِ معراج کے ایک شعر میں بھی ''درالتاج'' آیا ہے:

نقشِ کفِ پامیانِ معراج بہر سر عرش درۃ التاج

''عشق نامہ'' مثنوی کے موضوع کی طرف اشارہ ہے اور ''درۃ التاج'' مثنوی کا نام ہے جو

سرورق پر بھی شائع ہوا ہے۔ ''عشق نامہ'' واجد علی شاہ ایک الگ مثنوی ہے۔ اس کا اسیر کے عشق نامہ (درۃ التاج) سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

مثنوی ''درۃ التاج'' مثنوی کی روایتی ہیئت کے مطابق لکھی گئی ہے۔ حمد، نعت، معراج پیغمبر، منقبت حضرت علیؓ سے شروع ہوتی ہے۔ اس کے بعد سلطان عالم واجد علی شاہ کی تعریف و مدح آتی ہے۔ پھر یہ بیان کیا جاتا ہے کہ عشق جوانی کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ پھر شاعر کو یہ خیال آتا ہے کہ دوسروں کے قصے بیان کرنے سے کیا حاصل۔ اپنا ہی فسانۂ عشق کیوں نہ سنایا جائے ع...... گذری ہوئی اپنی کیوں نہ کہیے۔ اس مثنوی میں وہ واجد علی شاہ سے اپنے عشق کا حال بیان کرتے ہیں۔ خود واجد علی شاہ نے ''بنی'' میں لکھا ہے کہ ''یہ شخص (اسیر لکھنوی) دس پندرہ برس کے سن میں راقم کا ہم پیالہ اور ہم نوالہ رہا، دمِ محبت بھرتا تھا اور خود کو عاشقوں میں گنتا تھا۔'' [۲۳] مثنوی میں نہ صرف عشق و فراق کی کیفیات بیان کی گئی ہیں بلکہ محبوب سے اپنی پہلی ملاقات کا دل پذیر نقشہ بھی کھینچا ہے۔ عاشق محبوب سے اپنا کلام سنانے کی فرمائش کرتا ہے جس کی عاشق تعریف کرتا ہے۔ جب عاشق نے سراپا سنا تو پوچھا کہ تمھارا محبوب کون ہے اور کہاں ہے۔ عاشق اُٹھا اور آئینہ کو ان کے چہرے کے سامنے کر دیا:

کی عرض وہ سیم بر یہی ہے　　لو دیکھو اسے کہ گھر یہی ہے

''سراپا'' سن کر فرمایا:

کہہ لائے ہو وصفِ حسنِ صورت　　کچھ چاہیے مدح جاہ و حشمت

عاشق نے عرض کیا کہ اب کی بار آؤں گا تو پیشِ خدمت کروں گا۔ دوسری بار جب طلب کیا گیا تو عاشق نے تلوار، گھوڑا اور فیل کی مدح میں متعدد اشعار پیش کیے۔ اس کے بعد تیسری ملاقات بیان میں آتی ہے اور محبوب اختر کی شاعری و موسیقی کی تعریف میں اشعار آتے ہیں۔ پھر تخت و تاج، مکانات اور قیصر باغ کا بیان آتا ہے۔ عاشق کی محبوب سے قربت کے سبب رقابت کی آگ ندیموں میں بھڑک اٹھتی ہے اور وہ عاشق کو قید کر دیتے ہیں لیکن اس قید سے وہ کسی فقیر کی دی ہوئی پڑیا کو مَل کر نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور بچ کر نکل بھاگتا ہے۔ عاشق پھر اس فقیر کی خدمت میں حاضر ہوتا ہے تو پتا چلتا ہے کہ وہ وفات پا گئے ہیں۔ ان کا سجادہ نشین ایک ''نقش'' لکھ کر دیتا ہے اور دوسرے ہی دن چوب دار آتا ہے اور عاشق کی طلبی ہوتی ہے۔ وہاں مشاعرہ ہوتا ہے۔ دو روز بعد وہ پھر جاتے ہیں اور خدمت میں ملازم ہو جاتے ہیں۔

ختمِ مثنوی میں اسیر نے لکھا ہے کہ انھوں نے اپنا فسانۂ عشق بطرزِ رنگیں لکھا ہے۔ مثنوی کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اسیر نے یہ مثنوی خوش بیانی اور صنائع بدائع کو ہنر مندی کے ساتھ استعمال کر کے لکھی ہے۔ یہی طرزِ رنگیں ہے جس پر ''گلزارِ نسیم'' کے طرزِ ادا کا اثر گہرا ہے:

دل غنچے کا باغ دل کشا ہے　　شبنم جام جہاں نما ہے

سنبل غمِ عشق میں پریشاں　　　صد چاک گلوں کے ہیں گریباں
ہے سرو میں اس جنوں کی تعریف　　　ہے آبِ رواں سے پا بہ زنجیر
نرگس ہمہ تن ہے دیدۂ شوق　　　دیدار کا دل سے رکھتی ہے ذوق
سوسن کا لباس ہے سیہ فام　　　سودائیوں میں لکھا ہوا نام

یہی مزاج ساری مثنوی پر حاوی ہے اور یہی وہ طرزِ رنگیں ہے جس کی طرف اسیر نے ''خاتم مثنوی'' میں اشارہ کیا ہے:

جو آگئے سامنے مضامیں　　　تحریر کیے بطرزِ رنگیں
اس پر بھی کھلی جو چشمِ انصاف　　　معنی ہیں لطیف بندشیں صاف

ان دواوین اور مثنویوں کے علاوہ اسیر کے سلام و مراثی کا ذکر بھی آتا ہے۔ امیر مینائی نے لکھا ہے کہ ''مدت تک مرثیہ اور سلام کہنے کا بھی اتفاق ہوا مگر وہ دفترِ غدر میں تلف ہوگیا کہ کہیں اس کا پتا نہ ملا۔'' [۲۴] ڈاکٹر سلیمان حسین نے لکھا ہے کہ ''اسیر کے چودہ مرثیے پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب کے کتب خانے میں اور ایک سو پانچ مرثیے رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔'' [۲۵]

رسائل و کتبِ نثر (اردو و فارسی):

منظومات کے علاوہ مظفر علی اسیر نے اردو و فارسی نثر میں کئی رسالے بھی تحریر کیے جن میں سے سب ہی کم و بیش کمیاب ہیں:

زر کامل عیار: یہ کتاب محقق طوسی کی تالیف ''معیار الاشعار'' کا اردو ترجمہ ہے جس میں اسیر کے حواشی بھی شامل ہیں اور وہ اعتراضات بھی جو انھوں نے دوسرے حاشیہ نویسوں مثلاً مولوی سعد اللہ کے اعتراضوں پر جواباً کیے ہیں۔ اس میں شیخ مہدی علی زکی ملک الشعرا کی شرح سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ اسیر نے لکھا ہے کہ مطالبِ نو و کہن عبارتِ اردو میں بطریق ترجمہ لکھے اور نام اس کا زر کامل عیار در ترجمہ معیار الاشعار'' رکھا اور کہیں کہیں عبارت حاشیہ و شرح بھی بعینہ لکھ دی۔'' [۲۶]

محقق طوسی نے اس تصنیف میں عربی و فارسی شاعری کے تعلق سے علم عروض و قوافی کو بیان کیا ہے۔ اس میں دو فن ہیں۔ مقدمہ میں ماہیتِ شعر اور صنائع کو بیان کیا ہے اور شعر کی تعریف کی ہے اور پھر علم عروض و قوافی کو پیش کیا ہے۔ اسیر نے ایک مشکل فن کو اردو نثر میں بیان کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے جس سے موضوع وار اردو نثر کی یہ صورت سامنے آتی ہے:

''شعر کے واسطے وزن ضروری ہے اور یہی وزن فارق ہے درمیان نثر اور نظم کے ورنہ کلام مخیل دونوں میں کلام............ خدا میں بھی شعر سے مراد کلام موزوں ہے اور منطقی کو غرض اور بحث قضایائے تخیلیہ سے ہے۔ نظم ہو خواہ نثر مگر تعریف نظم اور نثر کی اس کے

نزدیک بھی علاحدہ علاحدہ ہے۔ نثر فقط کلام تخیل ہے اور نظم کلام مخیل موزوں جو اہل عروض کے نزدیک ہے مگر بحث وزن سے کام اہلِ عروض کا ہے نہ کام اہلِ منطق کا...... اگر قید موزوں کی نہ ہو تو نثر بھی نظم میں داخل ہو جائے کہ کوئی کلام تخئیل سے خالی نہیں۔ نظم ہو خواہ نثر۔'' [۲۷]

فنِ شاعری کے لحاظ سے یہ آج بھی ایک مفید کتاب ہے جس میں اسیر لکھنوی نے اردو شاعری کے حوالوں سے طوسی کی اس کتاب میں عربی و فارسی شاعری کے ساتھ اردو شاعری کو شامل کر کے اس کے اصول و قواعد بھی واضح کیے ہیں۔

تشریح الحروف: سولہ صفحے کا یہ رسالہ فارسی زبان میں لکھا گیا ہے جس پر مظفر علی اسیر کا نام کہیں درج نہیں ہے۔ ''انتخاب یادگار'' کے مولف امیر مینائی شاگردِ اسیر اور دیوانِ اسیر کے تعارف نگار سید فضل رسول واسطی شاگردِ اسیر نے اسیر کی فہرستِ تصانیف میں اسے شامل کیا ہے۔ یہ مختصر رسالہ طلبہ کی نصابی ضروریات کے لیے لکھا گیا ہے۔ خود بھی ایک مصرع میں اس طرف اشارہ کیا ہے ع...... پس بہر نفع طالباں مقصود را سازم ادا اور ساتھ ہی بنیادی اصطلاحی الفاظ کی تشریح کرنے کے لیے حواشی بھی لکھے ہیں اور ایسے شعر بھی دیے ہیں جنھیں طلبہ کو حفظ کر لینا چاہیے۔ ہر حرف کی وضاحت کر کے کلماتِ فاعل، کلمات تشبیہ، کلمات تمنا و تنبیہ، استفہام، شرط استدراک، مفاعیل خمسہ وغیرہ وغیرہ کو مصرع میں اصطلاحی نام درج کر کے حواشی کے ساتھ بیان کیا ہے تا کہ متن کے شعروں کو طلبہ یاد کر لیں۔ آخر میں عظیم نیشا پوری کی ایک غزل صنعت سوال و جواب میں اور ایک غزل چار بحروں میں منشی رام سہائے رونق کی درج کی ہے اور حاشیہ میں لکھا ہے کہ ان چار بحور میں ایک بحر رمل مسدس مقصور فاعلاتن فاعلاتن فاعلات ہے، دوسری بحر رمل مسدس مخبون مقصور فاعلاتن فعلاتن فعلات ہے، تیسری بحر خفیف مسدس مخبون فاعلاتن مفاعلن مفعلات ہے۔ چوتھی بحر سریع مطوی موقوف مفتعلن مفتعلن فاعلن ہے۔ [۲۸]

رسالہ بیان اضافات: اس رسالے میں اضافت کے اصولوں کو شاعری کے تعلق سے بیان کیا گیا ہے۔ یہ رسالہ فارسی زبان میں ہے۔

شجرۃ العروض: طالبان شعر و سخن کے لیے لکھا گیا ہے تا کہ وہ اوزان و ارکان بحور پر حاوی ہو جائیں اور صحیح و غیر صحیح وزن میں تمیز کر سکیں۔ [۲۹] جدولوں اور شجروں کے ذریعے علم عروض کے باریک و لطیف نکات استادانہ قدرت کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ امیر مینائی نے لکھا ہے کہ ''رسائل علم عروض و قوافی فارسی و اردو دونوں زبانوں میں ہیں'' [۳۰]

فوائد المظفر بہ عوائد الغضنفر یہ کتاب عربی زبان میں ہے جس میں علم نحو کو بیان کیا گیا ہے۔

رقعاتِ فارسی: یہ اسیر کے فارسی رقعات کا مجموعہ ہے [۳۱] جن کے مطالعے سے ان کی زندگی و زمانہ

پر روشنی پڑتی ہے اور ساتھ ہی ان کی فارسی دانی وانشا پردازی کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

اردو داستانیں: سید سلیمان حسین نے اسیرؔ کی سات غیر مطبوعہ داستانوں کا ذکر کیا ہے جو رضا لائبریری رام پور میں موجود ہیں اور جن میں

(۱) طلسم باطن بالا باختر

(۲) طلسم باطن آفات

(۳) طلسم ضحاکیہ

(۴) طلسم نادر فرنگ

(۵) طلسم باطن نیر نجات

(۶) طلسم نریمان

(۷) ترجمہ لعل نامہ شامل ہیں۔

یہاں اس ''دیوانِ مصحفی'' کا ذکر ضروری ہے جسے اسیر لکھنوی اور امیر مینائی نے مل کر منتخب و مرتب کیا تھا۔ اسیر لکھنوی مصحفی کے اور امیر مینائی اسیر کے شاگرد تھے۔ اس وقت تک مصحفی کے آٹھوں دیوان غیر مطبوعہ تھے۔ استاد و شاگرد دونوں نے مل کر جب کام شروع کیا تو اندازہ ہوا کہ کلام مصحفی میں پرانی زبان، پرانے روزمرہ اور پرانے محاورے بہت ہیں۔ یہ دیکھ کر انھوں نے ان الفاظ ومحاوروں وغیرہ کو جدید الفاظ سے بدل کر کثرت سے اشعار میں اصلاحیں کر دیں۔ بقول عبدالسلام رام پوری، جنھوں نے ان اصلاحوں کی طرف اہل علم وادب کی توجہ دلائی، ان اصلاحوں میں کہیں الفاظ کی کمی وبیشی اور تغیر وتبدل ہے، کہیں پورے پورے مصرعے بدل دیے گئے ہیں، کہیں پورے پورے اشعار کی اصلاح کر دی گئی ہے، کہیں اسلوب کلام بدل دیا ہے اور کہیں مفہوم وتخیل تک کو بدل دیا ہے۔ [۳۲]

مصحفی کے دور میں جو زبان کا کینڈا تھا اس پر بحث ہم مصحفی کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ یاد رہے کہ مصحفی کی زبان میر وسودا سے قریب اور اسیر وامیر سے قدرے دور تھی۔ اس زمانے میں فارسی روزمرہ کو اردو میں لفظی ترجمہ کر کے اردو شعر میں استعمال کرنے کا عام رواج تھا۔ علامت فاعل ''نے'' کا ترک جائز تھا۔ پوچھتے ہو کے بجائے پوچھو ہو اور جانتا ہوں کے بجائے جانوں ہوں، آنکھیں کھولیں کے بجائے آنکھیں کھولیاں وغیرہ کا استعمال عام تھا۔ اسی طرح نگر، بت، موا، ٹک، تئیں وغیرہ کا استعمال بھی مستند تھا۔ اسیر وامیر نے ایسے سب الفاظ وروزمرہ وغیرہ بدل دیے جو ان کے دور میں متروک ہو چکے تھے اور اپنے نامور استاد کا منتخب کلام ''دیوانِ مصحفی'' کے نام سے نواب کلب علی خاں کے دورِ حکومت میں

۱۸۷۸ء/ ۱۲۹۶ھ میں تاج المطابع رام پور سے شائع کر دیا۔ اس دیوان کو خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ نے ۱۹۹۰ء میں دوبارہ شائع کر دیا۔ اسی دیوان کو ہمیں مصحفی سے منسوب کرنے کے بجائے اسیرؔ و امیرؔ کی تالیف میں شمار کرنا چاہیے اور ہم نے اسی لیے اسیر لکھنوی کے ذیل میں اس کا ذکر کر دیا ہے۔ جو کام محمد حسین آزاد نے اپنے استاد شیخ محمد ابراہیم ذوق کے ساتھ کیا تھا وہی کام اسیرؔ و امیرؔ نے اپنے استاد غلام ہمدانی مصحفی کے ساتھ کیا۔ فراق گورکھپوری نے لکھا ہے کہ ''امیر مینائی کی قابلیت میں کس کو کلام ہو سکتا ہے لیکن اپنے استاد کے استاد مصحفی کے دو ڈھائی ہزار اشعار کا انتخاب، جو انھوں نے شائع کیا ہے، اس کو دیکھ کے حیرت ہوتی ہے کہ مصحفی کا نام ان کے دواوین کے تلف ہو جانے سے جتنا نہ مٹا اس سے زیادہ اس انتخاب سے مصحفی کا نام مٹ گیا۔'' [۳۳]

ایسا پرگو اور قادر الکلام شاعر، روایتی فنِ شعر کا عالم اور فارسی و اردو نثر و نظم پر عبور رکھنے والا شخص اس دور میں بھی خال خال نظر آتا ہے۔ تہذیب کے زوال کے ساتھ کم علمی تیزی سے بڑھ رہی تھی اور اس دور کا انسان اپنے ماضی کی عظمتوں پر سوار ہو کر تخیل کے گھوڑے دوڑانے میں مصروف تھا۔ یہ رجحان ایک طرف ناسخ کی شاعری میں عام مقبولیت کا سبب بنتا ہے اور دوسری طرف سارے شعرا اس رجحان کو اپنا کر سارے معاشرے میں پھیلا دیتے ہیں۔ آج جب ہم اسیر لکھنوی کی شاعری کو دیکھتے ہیں تو وہ ہمیں پھیکی پھیکی اور اُتری اُتری سی بے اثر نظر آتی ہے۔ اسیرؔ اس دور میں روایت کی تکرار کا کام کرتے ہیں اور دوسرے شعرا سے بہتر طور پر کرتے ہیں۔

بحیثیت مجموعی اس دور کے شاعروں کو ہم دو خانوں میں رکھ سکتے ہیں۔ ایک طرف وہ شاعر ہیں جیسے داغ دہلوی، امیر مینائی اور جلال لکھنوی جو زمانے کے ساتھ چلتے ہیں لیکن تخلیقی قوت سے اپنے کلام میں ایک انفرادی فرق پیدا کر دیتے ہیں اور اس طرح انھیں، اپنے دور کے تعلق سے، ایک منفرد ہستی کے طور پر بھی یاد کیا جاتا ہے مگر اسیر لکھنوی ایسے شاعروں میں ہیں جو بغیر کسی انفرادیت کے، روایت کی تکرار کرتے ہیں اور اپنے دور کے تخلیقی رجحان کی اپنے ہم عصروں سے زیادہ ترجمانی و نمائندگی کرتے ہیں۔ ناسخ کے زیرِ اثر لکھنوی شعرا کا رنگِ سخن اگر کسی ایک شاعر کے ہاں دیکھنا ہو تو وہ اسیرؔ کے ہاں ملے گا۔ جب ہم دہلی و لکھنؤ میں بسنے والے اس دور کے بڑے شاعروں کا مطالعہ کرتے ہیں تو لکھنؤ اور دہلی کے رنگِ سخن الگ الگ نظر نہیں آتے مگر جب ہم اسیر کے کلام کو دیکھتے ہیں تو لکھنوی شعرا کی ایک الگ خصوصیت نظر آتی ہے اور وہ خصوصیت ناسخ کے زیرِ اثر پروان چڑھتی ہے۔ اسیرؔ کے دواوین میں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ زبان اور زبان سازی کی طرف ان کی خاص توجہ ہے۔ شاعری کے دہی بندھے ٹکے مضامین، رعایتِ لفظی، محاورے پر زور، خیال بندی، تاثیرِ شعر سے زیادہ صحتِ زبان پر توجہ، طرزِ ادا میں صفائی و روانی، شکوہ و متانت، طویل غزلیں جن میں ہر قافیے کو باندھنے کی کوشش ملتی ہے۔ جذبۂ عشق سے

عاری شاعری، محبوب کے حسن اور اس کے ''سراپا'' کا بیان، داخلیت کے بجائے شاعری میں خارجیت پر زور۔ شاعری میں مضامینِ وصل کی تکرار، معاملہ بندی، معشوق کے ظاہری بناؤ سنگھار اور کنگھی چوٹی انگیا کا بیان اسیر کے ہاں اسی اثر کی وجہ سے ہے۔ صفیر بلگرامی نے ناسخ اور اسیر کے ہم قافیہ شعرا اپنے تذکرے میں جمع کیے ہیں جن کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ اسیر اپنے دواوین اور بالخصوص اپنے دیوان اول ''گلستانِ سخن'' (۱۲۷۱ھ) میں وہ ناسخ کے ہم رنگ و ہم مذاق دکھائی دیتے ہیں۔ صفیر بلگرامی نے لکھا ہے کہ اسیر نے ''جودت طبع سے ناسخ کے جواب میں بڑی کوشش کر کے نام نکالا...... مذاق ان کا ناسخ سے بہت ملتا ہے اور جو کچھ جواب ناسخ کا دیا ہے تو انھوں نے دیا ہے چنانچہ دونوں کے کلام کے مقابلے سے ظاہر ہوگا۔'' [۳۴]

(۱)　ناسخ:

بلبل ہوں بوستانِ جنابِ امیر کا　　روح القدس ہے نام مرے ہم صفیر کا

اسیر:

حصنِ حصیں ہے ذکر جنابِ امیر کا　　جوشش ہے نام پاک صغیر و کبیر کا

(۲)　ناسخ:

تن پروری کی تیغ زباں سے نہ تھی پناہ　　گو درعہ تھا دراعہ نقوشِ حصیر کا

اسیر:

باطن میں زیر پائے مبارک سریر عرش　　ظاہر میں فرش تھا نہ میسر حصیر کا

(۳)　ناسخ:

ناسخ کا ادّعا ہے یہی روز باز پرس　　میں ہوں غلام شاہ رُسل کے وزیر کا

اسیر:

نامِ علی ہو وردِ زباں وقت نزع بھی　　ہو خاتمہ بخیر الٰہی اسیر کا

(۴)　ناسخ:

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا　　طلوعِ صبحِ محشر ہے میرے چاک گریباں کا

اسیر:

ازل سے سلسلہ ہے اس جنونِ فتنہ ساماں کا　　شگاف خانہ کن چاک ہے میرے گریباں کا

(۵)　ناسخ:

شگفتہ مثلِ گل ہر فصلِ گل میں داغ ہوتے ہیں
بنا ہے کیا ہمارا کالبد خاکِ گلستاں کا

اسیر:

وہ بلبل ہوں کہ میری گھات میں ایسے زمیں پکڑے
کہ پشتہ بن گیا صیاد دیوارِ گلستاں کا

اسی رنگِ سخن کو اسیر نے آگے بڑھایا اور پھیلایا۔ یہی روایت کی تکرار کا عمل ہے۔

اس شاعری میں ایک رجحان اور بھی اُبھرتا ہے اور وہ شیعی عقیدے پر مبنی مذہبی رجحان ہے جس کے زیرِ اثر مذہبی رسوم اور مذہبی شخصیتوں کی مدح کی جاتی تھی۔ اس میں نصیری عقیدہ غالب تھا جس کا اظہار واقعہ معراج میں حضرت علیؑ کو خدا کا درجہ دینے کے اندازِ نظر سے ہوتا ہے۔ میر ضمیر نے، جیسا کہ مرثیے کے ذیل میں ہم پہلے لکھ آئے ہیں، اپنی مثنوی ''معراج نامہ'' میں بھی اسی نصیری عقیدے کو بیان کیا ہے۔ اسیر کے ہاں یہ مذہبی عقیدہ حاوی ہے۔ ان کے ایک پورے دیوان ''گلدستۂ امامت'' کا موضوعِ سخن حضرت علیؑ ہیں۔ متعدد غزلوں میں بھی اس کا بار بار اظہار کیا ہے۔ مذہبی امور و عقیدہ کو شاعرانہ رنگ دے کر پیش کرنے کا عمل بھی اسیر کا خاص وصف ہے مثلاً یہ رباعی پڑھیے:

دل حیدرِ کرار کو کیا کہتا ہے — سرِ دفترِ دیوانِ قضا کہتا ہے
کیا حق سے ہے اتحاد اللہ اللہ — بہکا بھی جو کوئی تو خدا کہتا ہے

اور یہ شعر بھی دیکھیے:

ہے غلو عشقِ امیر المومنیں کا اے اسیر — کون کہتا ہے مجھے یہ شیعۂ غالی نہیں
قائلِ حیدرِ کرار نہیں ہے جو اسیر — اس کا ایماں ہی غلط اس کا ہے اسلام غلط
بندگی مری مقلد ہے خدائی کی اسیر — عاشقِ صادق ہوں میں اللہ کے محبوب کا

ناسخ کی روایت کے زیرِ اثر اسیر کی غزلیں بھی قصیدہ رنگ ہیں۔

اسیر کو ''عشق'' سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ وہ خارجیت، جو لکھنؤ کی شاعری کا عام طرزِ سخن ہے، ان کے ہاں پوری طرح موجود ہے اور وہ داخلیت جو دہلی کے شعرا کے ہاں ملتی ہے اور جو کلامِ آتش کے ایک حصے پر حاوی ہے اور جس کی طرف جلال لکھنوی بھی جھکتے ہیں، اسیر کے ہاں نہیں ہے۔ اسیر روایتِ ناسخ کی تکرار میں ایسی مشق بہم پہنچاتے ہیں کہ بہت کم شاعران کو پہنچتے ہیں۔ ان کے کلام میں مشق اور فنِ شاعری پر قدرت سے ایک ایسی نفاست پیدا ہو گئی ہے جو دوسرے شعرا کے ہاں کم کم نظر آتی ہے۔ زبان و محاورہ پر قدرت کی وجہ سے شاعری ان کے لیے زبان کا دلچسپ ہنر بن جاتی ہے۔ ان کا کلام شروع سے آخر تک صحتِ زبان کا ایک ایسا نمونہ ہے جو آج بھی اردو زبان و ادب کے لیے ایک معیار، ایک نمونے کا درجہ رکھتا ہے۔ ان کا سارا کلام اپنے دور کے رجحانات کا ہم نوا ہے اور اسی لیے اپنے دور میں محصور ہے اور کہیں کہیں جو ذرے چمکتے نظر آتے ہیں وہ اس مخصوص رنگ سے ہٹ کر کہے ہوئے اشعار ہیں۔

رعایت لفظی اس دور کی شاعری کا مقبول ترین رنگ ہے جسے اپنے اپنے طور پر ناسخ سے لے کر ذوقؔ تک، آتش سے لے کر مومنؔ و غالبؔ تک سب نے برتا ہے۔ اسیرؔ بھی اسی رنگ کے اسیر ہیں لیکن یہاں بھی ان کے مزاج پر ناسخ ہی کا اثر غالب رہتا ہے۔ یہ چند شعر دیکھیے:

غسل کرنے کو نہ آیا سوئے حمام وہ مہر
گرم ہنگامہ کسی دن نہ ہوا پانی کا

ہجر میں بھی وصل کا حاصل رہا ہم کو مزہ
یار پہلو سے اُٹھا تو درد ہم پہلو ہوا

ترک عزت کی تو آیا حسن کا جلوہ نظر
آبرو سے مدہوا زائل تو ابرو رہ گیا

حال اپنا عین عبرت ہے اگر ہو چشم فہم
شرم عریانی سے آنسو پانی پانی ہوگیا

عاشق ہیں دو چند ابروئے خم دار کے باعث
ایک ایک کے دو دو ہوئے تلوار کے باعث

چاہِ ذقن دکھاؤ کہ کشتوں کا ڈھیر ہو
گہرا اگر کنواں ہے تو پختہ جگت بنے

باتیں بنائی ہم نے جو وصفِ دہن میں کچھ
بولے وہ ہنس کے آپ بھی کتنے ہیں بت بنے

محاوروں کے استعمال کی یہی صورت اسیر کے کلام میں رنگ جماتی ہے۔ محاورہ اس دور کا مزاج تھا جسے نہ صرف گفتگو میں بلکہ شاعری میں بھی بلند مرتبہ حاصل تھا۔ داغؔ کی شاعری کی مقبولیت کا ایک بنیادی سبب یہی محاورہ تھا۔ محاورہ کا استعمال جس طرح ہمیں انیسویں صدی کی شاعری میں نظر آتا ہے ایسا اس سے پہلے ہمیں نہیں ملتا۔ اسیرؔ کے یہ چند شعر دیکھیے جس سے محاورے کے استعمال کی صورت سامنے آسکے گی:

کی جو تعریف خطِ سبز تو بولے وہ اسیرؔ
زہر کا گھونٹ گلے سے ترے کیوں کر اُترا

مے طلب کی تو یہ جھنجھلا کے کہا ساقی نے
ٹھہرو ٹھہرو کہ نہیں منھ کا نوالا ساغر

آگ میں کود پڑوں میں کہو دریا میں پڑوں
حکم کی دیر ہے بندہ تو کہیں بند نہیں

سب چلے جاتے ہیں کچھ ملک عدم دور نہیں
دیکھنا ہم بھی پہنچ جائیں گے دیکھا دیکھی
دل جلاکر رُخ محبوب کا جلوہ دیکھا
ہم نے گھر پھونک کے کیا خوب تماشا دیکھا
شیشہ ہاتھ آیا نہ ہم نے کوئی ساغر پایا
ساقیالے تری محفل سے چلے بھر پایا
دخل پایا جو مقدر سے تو باندھی یہ ہوا
کہ ہوا کو بھی ترے کوچے میں چلنے نہ دیا

یہاں محاورہ سے مضمون پیدا کیا جارہا ہے جس میں رعایتِ لفظی کی چھوٹ سے لطفِ شعر میں اضافہ ہو رہا ہے۔ یہاں نہ کوئی جذبہ ہے اور نہ باطن کی گہرائی سے پھوٹنے والی کوئی روشنی۔ یہاں نہ کوئی تازہ مضمون ہے اور نہ اسے تلاش کرنے کی کوشش ملتی ہے لیکن اس کے باوجود شعر میں محفل کو گرمانے اور لطف بڑھانے کا اثر موجود ہے۔

ناسخ کے زیرِ اثر مثالیہ کا رنگ اس دور میں پھر سے مقبول ہوتا ہے۔ مثالیہ میں کلیشوں (Cliche) کے استعمال سے لطف و تاثیر پیدا کی جاتی ہے۔ پہلے مصرع میں ایک دعویٰ کیا جاتا ہے اور دوسرے مصرع میں کسی ایسی بات سے اس کا ثبوت مہیا کیا جاتا ہے جو عام بھی ہے اور سب کے لیے قابلِ قبول بھی مثلاً

سخن وری کے ہے مانع غذائے چرب اسیر
کہ شیر خوار کو دنیا میں بے زباں دیکھا
دشمن جو سمجھتے ہو تو کیوں مجھ سے ہو غافل
دشمن سے جہاں میں کوئی غافل نہیں رہتا
آنکھ اس کی پھری مجھ سے یہ باور نہیں آتا
کیا ضعف سے بیمار کو چکر نہیں آتا
میں کچھ نہیں مگر ہے سخن معتبر مرا
سچ ہے کہ نام مرد سے بہتر ہے مرد کا
عدم سے آکے دنیا میں بجا فکرِ معیشت ہے
مسافر کو تلاشِ آب و ناں ہوتی ہے منزل پر
اشک گرتے ہیں مرے یوں یادِ گیسو میں اسیر

چرخ پر تارے نکل آتے ہیں جیسے شام کو

اسیرؔ اس رنگ کو برت کر ناسخ کی روایت شاعری کو اپنے کلام میں دہرانے کا عمل کرتے ہیں۔ ناسخ ہی کے زیر اثر تشبیہ و استعارات میں بھی وہ دور دراز کی مناسبتیں لاتے ہیں۔ وہ بھی طویل غزلیں کہتے ہیں اور نئے نئے قافیوں کو تلاش کر کے شعر میں پروتے اور باندھتے ہیں۔ ان کی پوری کوشش ہوتی ہے کہ کسی غزل میں کوئی قافیہ بندھنے سے رہ نہ جائے۔ قافیہ پیمائی اس دور کی مقبول و پسندیدہ دلچسپی ہے۔ اکثر اسیر ایسے الفاظ بطور قافیہ تلاش کر کے لاتے ہیں جو اچھوتے ہوتے ہیں مثلاً ہماری۔ باری کے ساتھ وہ ''ھنسواری'' کو قافیہ بناتے ہیں۔ گمان۔ جوان کے ساتھ ''کنوان'' اور تقریر۔ شمشیر قافیوں کے ساتھ ''طباشیر'' کو قافیہ بناتے ہیں۔ یہی اس دور کی خصوصیات ہیں اور اسیر سلیقے سے ان کو اپنے کلام میں دہراتے ہیں۔

اسیر کا کلام پڑھتے ہوئے آپ محسوس کریں گے کہ یہ شاعری جذبات سے عاری ہے۔ شاعر نے حسن کو اپنے باطن میں محسوس ہی نہیں کیا ہے اور نہ واردات عشق سے اس کا کوئی تعلق ہے۔ وہ معشوق کے ظاہری حسن کی تعریف کرتا ہے۔ تعریف کا یہ طریقہ بھی رسمی ہے۔ سارا عمل یہ ہے کہ شاعر زلف، عارض، کمر، آنکھ، قد اور دوسرے اعضائے جسمانی کو کسی دور کی چیز سے تشبیہ دیتا ہے اور یہ تشبیہات بھی دور از قیاس اور طلسماتی ہوتی ہیں۔ ''فسانۂ عجائب'' اور ''طلسم ہوشربا'' وغیرہ کا تخیلی ماحول شاعر کے لیے حقیقت کا درجہ رکھتا ہے۔ اسی طرح زبان کے سلسلے میں صحت کا پورا خیال رکھا جاتا ہے اور رعایت لفظی، محاورہ، مثالیہ، بیان حسن و وصل سے لطف شعر پیدا کیا جاتا ہے۔ اسیر کے دواوین میں آج مشکل سے کوئی شعر ملے گا جو اثر و تاثیر سے دل کو گرما دے۔ یہ شاعری ایک ایسے شاعر کے قلم سے نکلی ہے جو ایک معمار کی طرح میکانکی انداز میں، چند بندھے ٹکے اصولوں کے عین مطابق، تخلیقی کام کر رہا ہے۔ اس دور کے سب دوسرے شعرا یہی کام کرتے ہیں لیکن اسیرؔ اور دوسروں میں فرق یہ ہے کہ اسیرؔ کے ہاں لفظ قدرے مختلف طریقے سے استعمال ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ساتھ ہی شعر کی تمام مناسبتیں بھی موجود رہتی ہیں اور ہر لفظ ایک دوسرے سے، معنی کے اعتبار سے، ہم آہنگ اور موزوں و مناسب جگہ پر استعمال ہوتا ہے مثلاً یہ ایک شعر لیجیے:

خنجر مژگاں سے ہوتا ہے قلم تیرِ شہاب کاٹتی ہے تیغ ابرو نیزۂ بہرام کو

خنجر، تیر، تیغ، نیزہ سب آلات یہاں جمع ہیں اور قلم ہونا، کاٹنا، تیرِ شہاب، تیغ ابرو، نیزۂ بہرام سب رزم کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور عام استعمال کو بھی سامنے لاتے ہیں۔ اس طرح الفاظ کی مناسبت بھی ایک دوسرے سے قائم ہو جاتی ہے۔ یہ ایک مشکل ہے جسے اسیرؔ، استادانہ قدرت کے ساتھ، اپنی شاعری میں کر دکھاتے ہیں۔ اس مشکل کام کی خوبی مشق ہے۔ جیسے ایک کاریگر، کثرتِ مشق کی وجہ سے، اپنے

نقش و نگار میں ایک منفرد صفائی اور دل کشی پیدا کر دیتا ہے، ویسے ہی ڈھلے ہوئے یہ شعر ایک ایسی خوب صورتی سامنے لاتے ہیں جو ان کے معاصروں میں کم بلکہ بہت کم ہے۔ یہ ڈھلے ہوئے شعر کلامِ اسیر کا خاص فن ہے۔ فنِ شعر اور بیان کے اعتبار سے یہ شعر آج بھی ایک مثال، ایک نمونے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شعر سب صاف ستھرے ہیں۔ ہر فنی سقم سے پاک بھی ہیں مگر بے تاثیر ہیں۔ شاعری ایک طرف الہام ہے تو دوسری طرف فن و تکنیک ہے۔ بڑے شاعروں کے ہاں یہ دونوں ہم آہنگ ہو جاتے ہیں لیکن دوسرے شاعروں میں یا تو ایک پہلو ہوتا ہے یا دوسرا اور آج اسیر کے ہاں بھی ہمیں صرف ایک ہی پہلو نظر آتا ہے۔ ان کے شعر فنی اعتبار سے آج بھی ایک نمونہ ہیں لیکن تاثیر کے اعتبار سے بے اثر ہیں۔ ان کا کلام نہ دل کو لگتا ہے اور نہ حافظے پر ثبت ہوتا ہے لیکن فنِ شعر کو سمجھنے سمجھانے کے لیے ان کا کلام آج بھی ایک نمونہ ہے۔ علم بیان و بدیع اور فصاحت و بلاغت کے چھوٹے بڑے نکات کی مثالیں اسیر لکھنوی کے کلام میں آسانی سے تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اسیر اپنے اسی دور کے شاعر ہیں اور آج بھی وہ اسی دور میں زندہ ہیں۔ اس دور کا مطالعہ بھی اسیر کے بغیر ہمیشہ ادھورا رہے گا لیکن قدرت نے شاعری کی جو فطری صلاحیت اسیر کو دی تھی وہ اِن چند اشعار سے ضرور محسوس کی جاسکتا ہے جو میں یہاں درج کر رہا ہوں:

شباب تھا کہ الٰہی نسیم کا جھوکا
کہ دفعتاً اِدھر آیا اُدھر روانہ ہوا

مردہ کچھ سنتا نہیں چلا کے روتے ہیں عزیز
دم میں اتنا فاصلہ اللہ اکبر ہوگیا

کس خرابی سے میں اس در تک گیا
راہ میں گرگر پڑا تھک تھک گیا

وصلِ معشوق میں پھر ہستیِ عاشق کیسی
قطرہ مل جائے گا دریا سے تو دریا ہوگا

حال کہیے کس سے فرقت کی شب تاریک کا
آدمی ہم کو نظر آتا نہیں نزدیک کا

اے جوشِ جنوں عدم کو لے چل
جنگل ہے یہ شہر آدمی کا

جوشِ جنوں میں جایئے صحرا کو کس لیے
میدان گھر کو کیجیے دیوار توڑ کر

ہوں وہ دیوانہ جو رکھا کوئے جاناں میں قدم

ڈر گیا ایسا کہ سایہ چڑھ گیا دیوار پر

کوچۂ یار میں مجھ سے یہ ادب کا ہے کلام

دیکھ پامال نہ ہو سایۂ دیوار کہیں

طاقت ستم اُٹھانے کی باقی نہیں رہی

چلیے اب اس زمین پہ جہاں آسماں نہ ہو

سودا مرا گیا نہ کسی روز سال بھر

اب کی تمام سال رہے دن بہار کے

تو نے دیکھے صنم تو کیا پروا — میرا اللہ دیکھتا ہے مجھے

محفل ہے جہاں چراغ ہو تم — ساری یہ تمھاری روشنی ہے

جوانی دی اگر تو نے تو یہ بھی اے خدا سن لے

شباب اتنا ٹھہر جائے کہ دل کا حوصلہ نکلے

لیجیے دل اگر ارادہ ہے — کیا کوئی آپ سے زیادہ ہے

وہ نہ آیا تھا اگر موت ہی آتی شبِ ہجر

اے فلک کوئی تو امید برآئی ہوتی

ٹھنڈی ہوا چلی ہے چلو سیرِ باغ کو

پانی برس کے اے گُلِ رعنا ٹھہر گیا

جب تک تجھے بھولے تھے ہمیں یاد تھا سب کچھ

تو یاد جو آیا تو ہمیں کچھ نہ رہا یاد

اسیر فنی اعتبار اور زبان و بیان کے استعمال سے آج بھی مستند ہیں۔

حواشی:

[۱] شجرۃ العروض، سید مظفر علی اسیر، ص ۲، مطبع نول کشور، سن ندارد
[۲] تلامذۂ مصحفی، افسر امروہوی، ص ۳۰، مکتبہ نیا دور کراچی، ۱۹۷۹ء
[۳] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۱۷۵، لکھنؤ ۱۹۷۳ء
[۴] ایک نادر روزنامچہ، سید مظہر علی سندیلوی، مرتبہ نور الحسن ہاشمی، ص ۷، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ ۱۹۹۰ء
[۵] دیوانِ اسیر، ص ۵۰۰، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۰ء
[۶] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۱۳، لکھنؤ ۱۹۸۲ء
[۷] ایضاً
[۸] ایضاً
[۹] بنی، واجد علی شاہ، ص ۲۳۶، مطبع سلطانی، کلکتہ ۱۲۹۳ھ/۱۸۷۶ء
[۱۰] ایضاً، ص ۲۳۶-۲۳۷
[۱۱] ایضاً، ص ۲۳۷
[۱۲] افسانۂ لکھنؤ، آغا جو شرف مرتبہ سید محمود نقوی، ص ۲۶-۲۷، دہلی ۱۹۸۵ء
[۱۳] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۱۸۱-۱۸۲، لکھنؤ ۱۹۷۳ء
[۱۴] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۱۳، لکھنؤ ۱۹۸۲ء
[۱۵] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۴۹، ادبی پریس لکھنؤ ۱۹۳۱ء
[۱۶] ایضاً، ص ۸۷
[۱۷] انتخاب یادگار امیر مینائی، ص ۱۳-۱۴، بحوالہ بالا
[۱۸] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سلیمان حسین، ص ۲۰۰-۲۰۱، لکھنؤ ۱۹۷۳ء
[۱۹] ان تینوں مذہبی مثنویوں کی تعداد اشعار اور سنین وغیرہ ڈاکٹر گیان چند کی تصنیف "اردو مثنوی شمالی ہند میں" ص ۵۶۹، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۵۹ء سے لی گئی ہے (ج-ج)
[۲۰] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سید سلیمان حسین، ص ۲۰۱، لکھنؤ ۱۹۷۳ء
[۲۱] دیوانِ اسیر، ص ۵۰۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۰ء
[۲۲] واجد علی شاہ: ادبی و ثقافتی خدمات، کوکب قدر سجاد علی میرزا، ص ۳۷۵-۳۹۰، نئی دہلی ۱۹۷۵ء
[۲۳] بنی، واجد علی شاہ، ص ۲۳۶، بحوالہ بالا
[۲۴] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۱۴، تاج المطابع ۱۲۹۷ھ
[۲۵] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، سید سلیمان حسین، ص ۲۰۲، لکھنؤ ۱۹۷۳ء
[۲۶] زر کامل عیار ترجمہ معیار الاشعار، ص ۲، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء
[۲۷] ایضاً، ص ۵-۶

[۲۸] تشریح الحروف، اسیر لکھنوی، ص ۱۶، مطبع نظامی کان پور ۱۲۹۲ھ

[۲۹] شجرۃ العروض، منشی سید مظفر علی اسیر، مطبع نول کشور، سن ندارد

[۳۰] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۱۴، تاج المطابع ۱۲۹۷ھ

[۳۱] جلوۂ خضر، سید فرزند احمد صفیر بلگرامی، ص ۱۲۷، آرہ، بہار، ۱۸۸۵ء

[۳۲] ''مصحفی اور اس کے دیوان کا رام پوری نسخہ''، عبدالسلام خان رام پوری، ص ۶-۹، مشمولہ ''دیوانِ مصحفی'' مرتبہ و منتخبہ اسیر لکھنوی و امیر مینائی، مطبوعہ خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ ۱۹۹۰ء

[۳۳] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۲۲۷-۲۲۸، ادارہ فروغ اردو لاہور ۱۹۵۶ء

[۳۴] جلوۂ خضر، (جلد دوم) صفیر بلگرامی، ص ۱۲۷، مطبع نور الانوار، آرہ (بہار) ۱۸۸۵ء

تیسرا باب

امیر اللہ تسلیم لکھنوی

امیر اللہ تسلیم اپنے دور میں اس طرح گندھے ہوئے ہیں کہ جب بھی انیسویں صدی کی شاعری اور رجحانات کا مطالعہ کیا جائے گا، منیر شکوہ آبادی اور اسیر لکھنوی کی طرح، تسلیم لکھنوی کا نام بھی سرفہرست شعرا میں شامل ہوگا لیکن تسلیم نے تخلیقی سطح پر ایک کام ایسا کیا کہ ان کا نام وکام اسی انفرادیت کی وجہ سے دوسرے ہم عصر شعرا کے مقابلہ میں زیادہ اہم ہو جاتا ہے۔ تسلیم اودھ کے شاہی دور کے فرد تھے لیکن وہ شاگرد نسیم دہلوی کے تھے جو مومن خاں مومن دہلوی کے شاگرد تھے۔ تسلیم نے، پیروی استاد میں دہلوی رنگ کو قبول کیا اور اس میں لکھنوی مزاجِ سخن اور میلانِ طبع کو جذب کر کے ایک ایسی صورت دی کہ ایک نیا رنگِ سخن اُبھرا جسے تسلیم کے ایک شاگردِ رشید حسرت موہانی نے اختیار کر کے اس طرزِ ادا کو عام کیا جو آج خود حسرت موہانی کی پہچان ہے۔

امیر اللہ تسلیم (۱۲۳۴ھ-۱۳۲۹ھ/ ۱۸۱۹ء-۱۹۱۱ء) کا نام احمد حسین تھا اور عرف امیر اللہ، جو ان کے والد عبدالصمد کے پیر و مرشد مولوی عماد اللہ کا عطیہ تھا[۱]۔ تسلیم آج تک اسی نام سے یاد کیے جاتے ہیں۔ تسلیم نواحِ فیض کے قصبے منگلسی میں اس سال پیدا ہوئے جب انگریزوں نے اودھ کے وزیر نواب غازی الدین حیدر کو بادشاہ کا خطاب دے کر، مغل بادشاہ کے مقابلے میں ایک اور بادشاہ پیدا کر کے، نام کی شاہی کو بھی دو ٹکڑے کر دیا تھا۔ غازی الدین حیدر کو شاہِ اودھ کا خطاب ۱۲۳۴ھ مطابق ۱۸۱۹ء[۲] میں دیا گیا تھا۔ شیخ امام بخش ناسخ نے پانچ شعر کے قطعے کے آخری مصرع کے آخری تین لفظوں سے تاریخ نکالی۔ وہ مصرع یہ ہے: ''بگو ناسخ کہ ''ظلّ اللہ گردید'' (۱۲۳۴ھ)۔ ان شواہد کی روشنی میں تسلیم کا سالِ ولادت ۱۲۳۴ھ قیاس کیا جا سکتا ہے۔ اسی زمانے میں تسلیم کے باپ دادا کی جائیداد، نادہند شخص کی ضمانت لینے پر، فروخت کر دی گئی اور یہ خاندان مفلس ہو کر رہ گیا۔ ان کے والد اپنے بیٹوں کے ساتھ لکھنؤ آ گئے اور یہاں دوڑ دھوپ کر کے محمد علی بادشاہ کے عہد میں فوج میں ملازم ہو کر روش داری کے منصب تک پہنچے۔ اوشدار پانچ سو سپاہیوں کا افسر ہوتا تھا۔ تیس روپے ماہوار مولوی عبدالصمد کی تنخواہ تھی[۳]۔ اب یہ خاندان جاگیرداری کے رُتبے سے گھٹ کر زمین پر آ گیا تھا:

اب تو اے تسلیم ہیں پامال ہر خوار و ذلیل ۔۔۔ کیا کریں ہم اعتبارِ خاندانی پر گھمنڈ

لکھنؤ میں تسلیم کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ فارسی کی ابتدائی و انتہائی کتابیں اپنے والد اور مولوی شہاب الدین

سے پڑھیں اور عربی کتب اپنے بڑے بھائی مولوی عبداللطیف سے پڑھیں۔ ایک خط بنام عرش میں تسلیم نے لکھا ہے کہ ''مولوی عبدالاحد شمشاد فرنگی محلی کے بزرگوں کے فیض سے مجھے چار حرف آتے ہیں کیوں کہ میرے والد اور بھائی ان کے بزرگوں کے کفش بردار تھے اور میں ان لوگوں کا۔'' [۴] عربی کی جو حسرتِ تعلیم رہ گئی تھی اسے قیام رام پور کے زمانے میں مولوی سلامت اللہ سے پوری کی اور فن خوش نویسی منشی عبدالحی سندیلوی سے حاصل کیا۔ تسلیم بہت اچھے خطاط و خوش نویس تھے۔ کلیاتِ تسلیم مطبوعہ نول کشور لکھنؤ ان ہی کی کتابت کی ہوئی ہے۔ [۵]

تعلیم کے زمانے میں وہ اپنے والد کے ساتھ پلٹن میں جاتے رہتے تھے اور سپاہیوں میں نام زد بھی ہو گئے تھے۔ جب والد ضعیف ہوئے اور خدمت انجام دینے کے لائق نہ رہے تو انھوں نے شاہِ وقت محمد علی شاہ کی خدمت میں عرضی پیش کی کہ میرے تعلیم یافتہ و تربیت یافتہ نوجوان بیٹے کو ان کی جگہ مقرر کیا جائے۔ محمد علی شاہ نے منظوری دی اور امیر اللہ روشداری کے منصب پر فائز ہو گئے اور تیس روپے ماہوار تنخواہ ملنے لگی۔ اسی زمانے میں انھیں شاعری کا شوق ہوا اور وہ اپنے بڑے بھائی عبدالطیف کے دوست نواب اصغر علی خاں نسیم دہلوی کے شاگرد ہو گئے جو دہلی سے لکھنؤ آ گئے تھے اور ہر طبقے میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ اسی زمانے میں بدنظمی و انتشار کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا اور انگریزوں کے خلاف اندر ہی اندر مادہ پک رہا تھا۔ اکثر انگریزی ڈاک ''باغی ڈاکو'' لوٹ لیتے تھے۔ ایک دفعہ ان کی پلٹن ڈاک لٹنے کو نہ روک سکی اور ریزیڈنٹ صاحب بہادر نے بادشاہ سے کہہ کر ساری پلٹن برطرف کرادی۔ اب تسلیم بے روزگار ہو گئے۔ اسی عرصے میں انھوں نے کپتان مقبول الدولہ قبول کے توسط سے ایک منظوم عرض داشت (فارسی) پیش کی جس میں اپنا دکھڑا سنایا تھا اور ساتھ ہی ایک اردو قصیدہ واجد علی شاہ کی خدمت میں پیش کیا۔ عرض داشت و قصیدہ سن کر واجد علی شاہ نے منظوم فرمان جاری کیا:

بشنو اے خوش نویس و اے خوش گو　　　ہر دو فن می کنی و ہر دو نکو
رسم تو مندرج بہ دفتر شد　　　بست و دہ روپیہ مقرر شد

اسی کے ساتھ تسلیم کی تنخواہ جاری ہوگئی اور ان کی مالی پریشانی بھی دور ہوگئی لیکن ۱۸۵۶ء میں جب واجد علی شاہ برخواست کیے گئے اور سلطنتِ اودھ کا خاتمہ ہوگیا تو یہ ذریعۂ معاش بھی جاتا رہا۔ تسلیم بھی سارے متوسلین کی طرح خستہ ہو گئے اور جب ۱۸۵۷ء کی بغاوت ہوئی تو اسی پریشانی میں وہ رام پور چلے گئے، وہاں ایک مسجد میں قیام کیا اور اپنا سامان بیچ بیچ کر گزر اوقات کرتے رہے جس کا اظہار ان دو شعروں سے بھی ہوتا ہے:

شکر ہے کیا خوب کٹتے ہیں مرے لیل و نہار
رنج و راحت دونوں ہیں اس شہر میں مجھ کو حصول

دن کو بے آتش ہے مطبخ سوکھے ٹکڑے رات کو
گاہ مہمانِ خدا ہوں گاہ مہمانِ رسول

کچھ عرصے بعد منشی نہال الدین کے بچوں کو تین روپے ماہوار پر پڑھانے لگے۔ وقت بھی اچھا کٹ جاتا تھا اور فاقہ مستی کے ساتھ کچھ یافت بھی ہو جاتی تھی۔ اسی زمانے میں ولی عہد نواب کلب علی خان بہادر کی خدمت میں حاضر ہو کر قصیدہ پیش کیا۔ بغاوت ۱۸۵۷ء کے بعد جب امن وامان قائم ہوا اور مشاعروں کی محفلیں گرم ہوئیں تو تسلیم بھی ان میں شریک ہونے لگے اور صاحب زادہ نجن خان صاحب کے ہاں رہنے کی جگہ مل گئی۔ اسی زمانے میں وہ ایک مشاعرے میں شریک ہوئے جس میں شہزادہ مرزا رحیم الدین حیا اور نواب یوسف علی خان بہادر ہم نشین تھے۔ تسلیم نے اپنی غزل کا جب مطلع پڑھا کہ:

یادگارِ ہستی موہوم ہم رکھتے نہیں　　صورتِ عمر رواں نقش قدم رکھتے نہیں

تو مرزا حیا نے داد دیتے ہوئے پوچھا کہ آپ کس کے شاگرد ہیں۔ جواب ملا حضرت نسیم دہلوی شاگردِ مومن دہلوی کے تو حیا نے بے ساختہ کہا کہ ''وہی تو میں حیران تھا کہ لکھنؤ والے اس رنگ کو کیا جانیں۔ وہاں تو انگیا کرتی کا مضمون خوب کہتے ہیں۔'' [۶]

رفتہ رفتہ تسلیم کی حیثیت رام پور میں قائم ہونے لگی۔ اسی زمانے میں ۱۸۵۷ء کی بغاوت فرو ہو چکی تھی۔ آمد و رفت کے راستے کھل گئے تھے تو تسلیم نے ولی عہد بہادر نواب کلب علی خاں سے اہل و عیال کی خیریت لینے کے لیے لکھنؤ جانے کی اجازت چاہی۔ نواب نے اجازت دے دی اور یہ فرخ آباد و کان پور سے ہوتے ہوئے لکھنؤ آ گئے اور وہاں سے اپنی والدہ سے ملنے فیض آباد چلے گئے۔ جب دو ڈھائی مہینے میں سب رقم خرچ ہو گئی تو وہ تلاشِ معاش میں لکھنؤ واپس آ گئے اور منشی نول کشور کے مطبع میں بحیثیت خوش نویس و کاتب بیس روپے ماہوار پر ملازم ہو گئے:

کوئی مخلوق ہوا زہد و عبادت کے لیے　　کوئی پیدا ہوا عالم کی حفاظت کے لیے
ہم سیہ نامہ تھے مانند قلم اے تسلیم　　آئے اس صفحۂ ہستی پہ کتابت کے لیے

۱۲۸۲ھ مطابق ۱۸۶۶ء میں نسیم دہلوی کا انتقال ہوا۔ نسیم دہلوی نواب محمد تقی خان صاحب کے اشعار کی اصلاح کرتے تھے۔ نسیم کی وفات کے بعد نواب صاحب نے تسلیم کو یہ جگہ دے دی اور دس روپے ماہوار تنخواہ مقرر کر دی۔ اسی زمانے میں نواب محمد تقی خاں کی فرمائش پر دیوان نسیم دہلوی (دفترِ شگرف) مرتب کر کے ۱۲۸۵ھ میں اپنی تقریظ کے ساتھ چھپوایا۔ اسی زمانے میں اپنا کلام بھی جمع کیا جس کا ایک حصہ ۱۸۵۷ء کی بغاوت میں تلف ہو گیا تھا۔ عرش گیاوی نے لکھا ہے کہ اس میں افکار اول کا کلام گویا نہیں ہے، جو کچھ ۱۸۵۷ء کے بعد موزوں فرمایا تھا مرتب کیا ہے۔ [۷]

اودھ کی شاہی کے خاتمے اور ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے بعد لکھنؤ بھی ویران ہو گیا اور دربار

رامپور کی رونق بڑھنے لگی۔ نواب یوسف علی خاں ناظم کے بعد جب کلب علی خاں سندِ سلطنت پر بیٹھے تو انھوں نے کوشش کر کے معروف، بڑے اور اہم شاعروں اور ادیبوں کو اپنے دربار سے وابستہ کرلیا۔ امیر مینائی، داغ دہلوی، بحر، صبا، اسیر، منیر، جلال، سحر، حیا، قلق اور رسا وغیرہ وہاں پہلے سے موجود تھے۔ ایک دن سرِ دربار نواب کلب علی خاں نے پوچھا کہ تسلیم کہاں ہیں۔ جواب ملا کہ مطبع نول کشور لکھنؤ میں ملازم ہیں۔ حضرت نے امیر مینائی سے کہا کہ ان کو بلوالیں۔ امیر مینائی نے انھیں طلب کیا اور تسلیم، جنھوں نے ولی عہدی کے زمانے میں نواب صاحب کی خدمت میں قصیدے پیش کیے تھے اور جن کی اجازت سے وہ اپنے اہل وعیال سے ملنے رامپور سے لکھنؤ آئے تھے، دوبارہ رامپور پہنچے اور تیس روپے ماہوار پر نوکر ہوگئے۔ نواب صاحب نے تسلیم کی صلاحیتوں کو دیکھ کر مختلف شعبوں میں کام کرنے کا انھیں موقع دیا۔ پہلے انھیں ناظرِ عدالت اور پھر پیش کار کی ذمہ داریاں سونپیں اور ان کی تنخواہ بھی تیس روپے سے بڑھ کر پچاس روپے ہوگئی لیکن نواب کلب علی خاں کی وفات کے بعد رام پور کی یہ فضا بکھر گئی اور تسلیم پہلے پروانہ نویس مقرر ہوئے۔ کچھ عرصے بعد وہاں سے ہٹا کر ڈپٹی انسپکٹر مدارس بنادیے گئے۔ پھر جلد ہی صرف مدرس بنادیے گئے اور کچھ ہی عرصے بعد صدر مدرس کی رپورٹ پر اس جگہ سے بھی ہٹادیے گئے۔ یہ ۱۹۰۰ء کا واقعہ ہے۔ نواب کلب علی خاں کی وفات (۱۳۰۴ھ) کے بعد امیر مینائی بھوپال چلے گئے اور وہاں سے حیدرآباد دکن چلے گئے۔ داغ دہلوی بھی چلے گئے اور جلال بھی رامپور سے لکھنؤ آگئے۔ تسلیم کا یہ زمانہ بہت خراب گزرا جس کا اظہار اپنے اشعار میں بار بار کیا ہے:

تسلیم عہدِ کلب علی خاں گزر گیا — جھوٹوں بھی اب تو کوئی نہیں پوچھتا مجھے

تسلیم عہدِ کلب علی خاں گزر گیا — ہم بھی تھے ورنہ اہلِ سخن کے شمار میں

ہوچکی احباب کی خاطر عبث فکرِ سخن — اہل فن کا کون ہے تسلیم پرساں آج کل

ملازمت میں بار بار تبدیلی، تبادلے اور تخفیف نے انھیں جس حالت میں چھوڑا اس کا ذکر بھی ایک شعر میں اس طرح کیا ہے:

کبھی موقوف ہیں تسلیم پاتے ہیں کبھی پنشن
پسِ کلب علی خاں داخل وخارج میں رہتے ہیں

اب ان کا تعلق رامپور سے ختم ہوگیا۔ پہلے وہ ٹونک گئے۔ وہاں پہنچے تو معلوم ہوا کہ جس نے مدعو کیا تھا، اس کا حال ہی میں انتقال ہوگیا ہے اور وہ مایوس ہوکر فوراً ہی رام پور واپس آگئے [۸]۔ ۱۸، جولائی ۱۹۰۰ء کے ایک خط میں تسلیم نے عرش گیاہی کو لکھا کہ "ارادہ ہے کہ منگرول یا بھوپال جا کر تلاشِ معاش کروں۔ تنخواہ برطرفی ابھی نہیں ملی۔ اس کا انتظار ہے۔" [۹] کچھ عرصے بعد وہ منگرول چلے گئے۔ نواب شیخ حسین میاں نے پچاس روپے ماہوار اور خرچ پر روکنا چاہا مگر انھوں نے محسوس کیا کہ وہ یہاں رہ نہ

سکیں گے اور آب و ہوا کی خرابی کا عذر کر کے رامپور چلے آئے۔ رامپور میں انھوں نے عزت و احترام کے ساتھ اچھا وقت گزارا تھا اور یہاں کی فضا و ماحول میں وہ رچ بس گئے تھے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب نواب حامد علی خاں نے ان کے دوبارہ تیس پر اضافہ کر کے چالیس روپے مقرر کر دیے تھے اور حاضریِ دربار سے معاف کر دیا تھا۔ یہ صلہ نواب صاحب کے سفرِ انگلستان کے اس سفر نامۂ منظوم کا تھا جو دوسری بار لکھ کر، شعروں کے اضافے کے ساتھ، تسلیم نے نواب کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ اسی کے ساتھ ایک مجلد ''تاریخ کونسل آف ریجنسی'' اور ایک جلد ترمیم کردہ ''تاریخ بدیع'' بھی پیش کی گئی تھی۔[۱۰] تسلیم کی زندگی کا یہ آخری دور قدرے راحت و فراغت کا دور تھا اور یہ شعر اسی دور کی یاد دلاتا ہے:

وہ راحت پائی ہے حامد علی خاں کے تصدق میں
عجب کیا خلد میں بھی یاد مجھ کو رام پور آئے

جب سفر نامۂ منظوم دوبارہ نواب صاحب کی خدمت میں ۱۹۰۷ء میں پیش ہوا اور انھوں نے اسے جستہ جستہ دیکھ کر پوچھا کہ ''تسلیم کیا چاہتے ہو'' آپ نے جواب دیا کہ ''حضور ایک روپیہ روزینہ تو میرا خزانہ ازلی سے مقرر ہی ہو چکا ہے۔ میں اور کیا کہوں۔ ہاں سرپرستی ہو گی اگر فریضۂ حج کے ادا کاری کا سامان فرما دیا جائے۔'' نواب صاحب نے فرمایا کہ ایسے نحیف القویٰ اور کبر سن معذور آدمی کو حج کے لیے بھیجنا گویا اپنے ہاتھ سے کھونا ہے۔ چنانچہ ۱۹۰۷ء سے اس وقت تک آپ کو بطور پنشن چالیس روپے ماہوار ملا کرتے ہیں۔[۱۱]

اب بڑھاپا آندھی بن کر تسلیم پر چھا رہا تھا۔ دل و دماغ، ہوش و حواس، سماعت و بصارت ایک ایک کر کے سب رخصت ہو گئے تھے ایک خط میں لکھا کہ ''میرا ضعف بصارت اور ثقل سماعت حد سے بڑھ گیا۔ دیوار بن گیا ہوں۔ یہ خط اٹکل سے لکھا گویا چند لکیریں کھینچ دیں۔ پھر نہیں پڑھا گیا کہ کہاں صحیح لکھا اور کہاں کون لفظ رہ گیا۔[۱۲] اب وہ خطوں کے جواب دینے کے لائق بھی نہیں رہے تھے۔ ان کے ایک شاگرد ناظر صاحب حسب ضرورت ان کی طرف سے خط لکھ دیتے تھے۔ وفات سے دو ایک مہینے پہلے آنکھیں بنوانے رام پور سے لکھنؤ گئے اور وہیں آپریشن کے دوران نشتر گہرا لگ گیا۔ غذا ترک ہو گئی۔ صرف پانی کے سہارے چند دن زندہ رہ کر ہجری سال سے ۹۴ سال کی عمر کو پہنچ کر ۲۸، مئی ۱۹۱۱ء، پانچ بجے شام وفات پا گئے اور محلہ تال کٹورا خداداد خاں کے باغ میں اپنے استاد نسیم دہلوی کی قبر کے قریب ان کا نشانِ قبر بنا۔[۱۳] لکھنؤ کی مٹی تھی لکھنؤ میں مل گئی۔ عرش گیاوی نے کئی قطعات تاریخ لکھے جن سے عیسوی و ہجری سال وفات برآمد ہوتے ہیں:

(الف) سنِ عیسوی میں کہا عرش نے		''چراغ بہشت'' ان کا سال وفات

۱۹۱۱ء

(ب) ''از سر بزم سخن'' اے عرش کہہ　　　''ہائے لطف ِ شاعری جاتا رہا''

۲ + ۱۳۲۷ = ۱۳۲۹ھ

(ج) مصرع منقوط لکھ دو عرش تم　　　''لو چراغ بزم شعر اب بجھ گیا''

۱۳۲۹ھ

امیر اللہ تسلیم ایک تعلیم یافتہ اور علم و فضل کے حامل خاندان کے چشم و چراغ تھے۔ مغلوں کے زمانے میں علم و فضل کی وجہ سے قضاۃ ان کے خاندان کا طرۂ امتیاز تھا۔ ان کے جدِ اعلیٰ محمد شاہ کے دور میں منگلسی کے قاضی مقرر کر کے دہلی سے بھیجے گئے تھے۔ دہلی کی طرف جھکاؤ تسلیم کے لاشعور میں موجود تھا اور شاید اسی لیے جب نسیم دہلوی لکھنؤ آ گئے تو لکھنؤ کے اکابر شعرا کو چھوڑ کر وہ ان کے شاگرد ہو گئے اور انھیں کے رنگ میں شاعری کر کے افتخار کا اظہار بھی کیا۔

میں ہوں اے تسلیم شاگردِ نسیم دہلوی
مجھ کو طرزِ شاعرانِ لکھنؤ سے کیا غرض

تسلیم صاحبِ علم بھی تھے اور فنِ شعر پر قدرت رکھتے تھے۔ زود گو بھی تھے اور قادر الکلام بھی۔ مشاق بھی تھے اور پختہ گو بھی۔ ساتھ ہی ایک بامروت، شریف النفس اور وضع دار انسان بھی، جس کا اظہار قدم قدم پر ان کی زندگی سے ہوتا ہے۔ وضع داری کا یہ عالم کہ ان کے شاگردِ رشید شوق نیموی کی ضامن علی جلال سے ایک بحث چھڑی جو مختلف اخبارات میں شائع ہوتی رہی لیکن تسلیم نے، شاگرد سے اپنی ہمدردی کے باوجود، جلال کی محبت کو نہ چھوڑا اور جب جلال رام پور چھوڑ کر لکھنؤ چلے گئے تو بھی وہ ان سے اسی طرح ملتے رہے۔[۱۴] کریم النفسی ان کی فطرت کا حصہ تھی۔ ان کے شاگرد حسرت موہانی نے جب تسلیم کو علی گڑھ کے مشاعرے میں شرکت کی دعوت دی اور انھیں لینے کے لیے عبدالقیوم بدایونی کو رامپور بھیجا تو اس کے بعد جتنے خط تسلیم نے حسرت موہانی کو لکھے ان میں منشی عبدالقیوم کو سلام مسنون ضرور لکھا۔[۱۵] تسلیم طبعاً بڑے صابر و شاکر انسان تھے۔ حرص و طمع اور لالچ سے فطرتاً دور تھے۔ عرش نے لکھا ہے کہ جب نواب محمد تقی خان صاحب کا آخری وقت آیا تو استاد تسلیم سے کہا کہ میرے ورثا میرے بعد آپ کو نہ پوچھیں گے۔ میں چاہتا ہوں کہ بیس روپے ماہوار اپنے وثیقے سے آپ کو لکھ دوں۔ تسلیم کی آنکھ سے بے اختیار آنسو نکل پڑے اور کہا کہ ''میری غیرت گوارا نہیں کرتی کہ آپ نہ ہوں اور میں آپ کے وثیقے کی تنخواہ کھاؤں۔[۱۶] خودداری غیرت و حیا کے ساتھ مل کر ان کی شخصیت کی ایک مثبت قدر بن گئی تھی۔ ریاست منگرول سے تسلیم کے پندرہ روپیہ ماہوار مقرر تھے۔ ریاست مقروض ہو گئی تو سولہ مہینے تک وظیفہ نہ آیا۔ اس اثنا میں منگرول کے میر منشی محمد اصغر، جو رامپور کے رہنے والے تھے، آئے اور ان سے ملے مگر انھوں نے ساری باتیں کیں لیکن اپنے وظیفے کا کوئی ذکر نہیں کیا۔

اسی طرح جب نواب حامد علی خاں کے سفرِ انگلستان کا منظوم سفرنامہ جب تسلیم نے پیش کیا اور وہ سازش کر کے غائب کر دیا گیا تو تسلیم مایوس نہیں ہوئے اور کہا کہ سفرنامہ مجھ سے ہے میں سفرنامے سے نہیں ہوں۔ آج سے پیسے روز تیل کا صرف اور سہی۔ چنانچہ تسلیم نے اپنا یہ معمول کر لیا کہ روزانہ شام کو چراغ جلا کر بیٹھ جاتے تھے اور نمازِ عشاء تک سفرنامے کو دوبارہ نظم کرتے تھے۔ [۱۷] تسلیم مستقل مزاج اور باہمت انسان تھے۔ جب سفرنامۂ انگلستان منظوم دوبارہ پیش کیا تو نواب صاحب نے نہ صرف سابق تنخواہ بحال کر دی بلکہ دس روپے کا اضافہ بھی منظور کیا۔

تسلیم پرانی وضع کے آدمی تھے۔ بدلتی زندگی کی ہر شے ان کے لیے اجنبی تھی۔ عرش نے تصویر کے لیے لکھا اور ضد کی تو تسلیم نے لکھا کہ بھائی میں شاہی زمانے کا آدمی ہوں۔ یہ بھی نہیں جانتا کہ فوٹو کس طرح کھنچتا ہے کیا ہوتا ہے۔ [۱۸] حسرت موہانی کے بلانے پر علی گڑھ کے مشاعرے میں شریک ہوئے تو عرش کو لکھا کہ ''اس مشاعرہ میں نئی روشنی والوں کی یہ نئی قدردانی نہیں بھولتی کہ عوض داد کے یاروں نے تالیاں بھی بجائیں۔ وائے ایشیائی شاعری۔ تیرا جنازہ یاروں نے انگریزی لباس پہنا کر اُٹھایا:

مٹائے جاتے ہیں اردو کو انگریزی فتن والے
خرابی اس کی قسمت میں خدا جانے کہاں تک ہے [۱۹]

تسلیم اپنے شاگردوں کا بہت خیال کرتے تھے۔ ان کی دل جوئی کے لیے ہمیشہ کہتے کہ میں نے اصلاح تو کر دی ہے لیکن اگر مناسب نہ سمجھیں تو اسے نظر انداز کر دیجیے۔ آپ کی غزل کو کسی اصلاح کی ضرورت نہیں ہے۔ بعض خطوں میں نکاتِ سخن بھی اپنے شاگردوں کو بتاتے۔ ان نکات سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شعر کہتے یا اصلاح دیتے وقت کن کن باتوں کا خیال رکھتے تھے۔

تسلیم نے کئی ''دیوان'' اور دوسری تصانیف یادگار چھوڑی ہیں۔ ان کا ابتدائی کلام ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں سارے گھر کے سامان اور اثاثوں کے ساتھ لٹ گیا تھا۔ اس میں مومن خاں مومن کی اس قلمی تصنیف کی نقل بھی تھی جس میں وجہ تشبیہہ کی بسیط بحث کی گئی تھی۔ عرش نے دو شعر اس تلف شدہ کلام کے ''حیاتِ جاودانی'' میں درج کیے ہیں۔ تسلیم کی ''تصانیف'' کی مختصر تفصیل یہ ہے:

(۱) دیوانِ اول: ''نظمِ ارجمند'' کے نام سے ''کلیاتِ تسلیم'' میں شامل ہے جو ۱۲۸۹ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ [۲۰] اس کلیات کی کتابت خود نسیم نے اپنے قلم سے کی تھی۔ یہ کلیات ۳۸۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں تمہیدی کلمات کے بعد سات قصائد، دیوان اردو ''نظم ارجمند'' (۱۲۸۸ھ)، ۶ مخمسات اور دو مثنویوں (نالۂ تسلیم اور شام غریباں) کے علاوہ قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔

(۲) دیوانِ دوم: ''نظم دل افروز'' اس کی کتابت بھی خود تسلیم نے کی تھی اور یہ دیوان لکھنؤ سے ۱۹۰۳ء میں شائع ہوا تھا۔ [۲۱]

(۳) دیوانِ سوم: ''دفترِ خیال'' یہ دیوان رام پور سے ۱۹۱۰ء میں شائع ہوا۔[۲۲]

(۴) دیوانِ چہارم: غیر مرتب و غیر مطبوعہ۔

دیوانِ چہارم کے سلسلے میں عرش نے یہ اطلاع بہم پہنچائی ہے کہ تسلیم کی وفات کے بعد چوتھے دیوان کی غیر مرتب غزلیں آپ کے شاگرد عتیق الرحمٰن کلیم کے قبضے میں ہیں۔ نواب حامد علی خاں کے قلمی سفر نامۂ انگلستان غیر مطبوعہ کی نقل ان کے ایک اور شاگرد صبر رام پوری کے پاس ہے۔ آخری زمانے میں تسلیم نے ''رموزِ سخن'' اور ''عروض و قافیہ'' کی بحث میں ایک رسالہ تیار کرنے کی کوشش کی تھی اس کے جزوی حصے بھی صبر صاحب کے پاس ہیں۔ اکثر مثنویاں غیر مطبوع مختلف حضرات کے ہاں دبی اور پڑی رہ گئیں۔ غزلوں کا کچھ مجموعہ میاں قدرت علی خاں قدرت کے حصے میں آیا جو نام کو حضرت استاد کے شاگرد تھے۔ حضرت صبر رام پوری نے عرش کو بتایا کہ ''تاریخ بدیع'' کے مخفی حالاتِ دربار میں بھی کتاب لکھی تھی جو ریاست میں ''لال کتاب'' کے نام سے موسوم ہے۔ اس میں جنرل اعظم الدین خاں کے قتل کا واقعہ اور طرح طرح کے مخفی واقعات کی اطلاع ہے۔ ڈاکٹر فضل امام نے یہ اطلاع بہم پہنچائی ہے کہ تسلیم کا غیر مطبوعہ و نامکمل ''چوتھا دیوان'' جو غزلیات اور ایک واسوخت پر مشتمل اور بخطِ تسلیم ہے، ان کے پاس موجود ہے جس کا انتخاب انھوں نے اپنے مقالے کے آخر میں شامل کیا ہے۔[۲۳]

(۵) تسلیم کی ایک اور تصنیف ''تاریخ لوہارو'' کا قلمی نسخہ کناڈا میں ڈاکٹر اے آر بار کر کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔[۲۴] مثنوی ''خنجر عشق'' کا واحد مخطوطہ ڈاکٹر فضل امام کے پاس ہے جسے انھوں نے مرتب کر کے شائع کر دیا ہے۔

(۶) تسلیم نے منظوم وقائع نگاری کا کام بھی کیا۔ نثر میں لکھی ہوئی ''تاریخ رام پور'' کو انھوں نے نظم کیا اور پہلے حصے میں بانی ریاست علی محمد خاں کے عہدِ حکومت سے لے کر نواب کلب علی خاں (م ۱۳۰۴ھ) کے عہد تک کے حالات نظم کر کے ۱۲۹۷ھ/۱۸۸۰ء میں اسے پورا کیا اور ۱۸۸۱ء میں یہ رام پور سے شائع ہوئی۔ اس کے بعد تسلیم نے اس پر مزید کام کیا اور ۱۳۰۳ھ میں اسے مکمل کر کے ''تواریخ بدیع'' اس کا تاریخی نام رکھا۔

(۷) ''تواریخ کامل'': نواب کلب علی خاں کی وفات (م ۱۳۰۴ھ) نواب مشتاق علی خاں مسندِ ریاست پر بیٹھے لیکن دو سال ہی میں ۲۷، فروری ۱۸۸۹ء/۱۳۰۶ھ کو وفات پا گئے۔ ان کے ولی عہد حامد علی خاں نابالغ تھے اس لیے انگریزوں نے ریجنسی کونسل قائم کر دی۔ ''تواریخ کامل'' میں نواب مشتاق علی خان اور ریجنسی کونسل کے عہد حکومت کے حالات و واقعات نظم کیے گئے ہیں۔ ''تواریخ کامل'' تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۸ھ نکلتے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ اس میں آخری واقعہ ۳۱، مئی ۱۳۱۰ھ/ ۱۸۹۳ء کا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ۱۳۰۸ھ کے بعد بھی اس میں اضافے ہوتے رہے۔

(۸) ''سفرنامۂ خسروی'': مسند نشینی کے بعد نواب حامد علی خاں سفر انگلستان پر روانہ ہوئے۔ تسلیم نے اس سفر اور اس کے واقعات کو نظم کیا ہے۔ جب نواب واپس آئے تو تسلم نے، صلے کی امید میں، یہ منظوم سفرنامہ پیش کیا۔ ابھی یہ منظوم سفرنامہ پیش ہی ہوا تھا کہ غائب کر دیا گیا۔ عرش گیاوی [۲۵] نے اس منظوم سفرنامہ کی تعدادِ اشعار ۲۵۵۰۰ بتائی ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ اس کے گم ہو جانے کے بعد تسلیم نے اسے دوبارہ قلم بند کیا اور اس بار نئے مسودے میں اشعار کی تعداد تیس ہزار ہوگئی۔ اپنی اسی تصنیف میں ایک اور جگہ اشعار کی تعداد ۳۲۵۰۰ بتائی ہے۔ [۲۶] اسی کے ساتھ اس بار تسلیم نے ''تواریخ بدیع'' اور ''تواریخ کامل'' کا بھی ایک ایک نسخہ نواب کے حضور میں پیش کیا۔ نواب اس کام سے اتنے خوش و مطمئن ہوئے کہ چالیس روپے ماہوار بطور پنشن مقرر کر دیے جو انھیں تاحیات ملتی رہی۔ عرش کی دی ہوئی اشعار کی تعداد صحیح نہیں ہے۔ ڈاکٹر گیان چند کے مطابق ''تواریخِ بدیع'' کے اشعار کی تعداد تقریباً ۴۵۰۰ اور سفرنامۂ خسروی کی تعدادِ اشعار تقریباً ۱۳۲۵۰ ہے۔ [۲۷]

''تواریخ بدیع''، تواریخ کامل اور ''سفرنامۂ خسروی'' یہ تینوں منظوم تصانیف مثنوی کی ہیئت میں ضرور ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے یہ تصانیف وقائع نگاری اور سفرنامے کے ذیل میں آتی ہیں۔ ان کے علاوہ دو اور مثنویوں کا ذکر عرش گیاوی نے اپنی تصنیف ''حیاتِ جاودانی'' (حیاتِ تسلیم کامل) میں کیا ہے اور ان کے نام ''نغمۂ مسلسل'' و ''شوکت شاہ جہانی'' دیے ہیں۔ [۲۸] حسرت موہانی نے، جن کے مطالعۂ تسلیم کا بڑا ماخذ عرش گیاوی کی ''حیاتِ جاودانی'' ہے، ان مثنویوں کے نام ''نغمۂ بلبل'' اور ''شوکتِ شاہ جہانی'' لکھے ہیں۔ [۲۹]

ان کے علاوہ کئی اور مثنویاں بھی تسلیم نے لکھیں جن میں نالۂ تسلیم (۱۲۶۹ھ)، شام غریباں (۱۲۷۹ھ)، صبح خنداں (۱۲۹۴ھ)، دل و جان (۱۳۱۱ھ)، گوہر انتخاب ۱۳۱۵ھ)، خنجرِ عشق (۱۳۲۳ھ) وغیرہ قابلِ ذکر ہیں:

''نالۂ تسلیم'' تقریباً ۱۶۵۰ اشعار پر مشتمل تسلیم کی پہلی مثنوی ہے جو ۱۲۶۹ھ/۱۸۵۲ء میں لکھی گئی اور جس کا سال تصنیف، تسلیم کے استاد نسیم دہلوی نے، آخری شعر کے آخری مصرع سے نکالا:

گفتم نسیم سال تصنیف　　قربان بجمالِ فکر تسلیم

(۱۲۶۹ھ)

یہ مثنوی پہلی بار ۱۲۷۲ھ میں مطبع مصطفائی لکھنؤ سے شائع ہوئی۔ اس مثنوی میں محمود غزنوی کا ایک مشہور واقعہ نظم کیا گیا ہے اور بتایا ہے کہ ایک محفل میں، جہاں استاد نسیم دہلوی بھی موجود تھے اور سخن کا بازار گرم تھا، اشرف علی نامی ایک دوست نے بغل سے کہنہ اوراق نکالے اور اس میں لکھی ہوئی شاہ غزنیں کی کہانی سنائی۔ تسلیم نے لکھا ہے کہ مثنوی سن کر اندازہ ہوا کہ اس کے لکھنے والا موزوں گو ہے اور اسی لیے اس کے

ہاں شعریت بالکل نہیں ہے۔ اس نے پرانی زبان میں نیا مضمون باندھا ہے۔ تسلیم نے اسی مشہور و معروف قصے کو، کمی بیشی کے بغیر، اپنے انداز میں، بحرِ ہزج میں لکھا ہے۔ ''یہ قصہ اس سے پہلے بھی کئی مثنویوں کا موضوع بن چکا ہے جن میں شکوہ دہلوی، پچھمی نرائن اور شاہ عبدالرحمٰن کی مثنویوں کے نام آتے ہیں۔'' [۳۰]

تسلیم نے اس مثنوی کو ۳۴، ۳۵ سال کی عمر میں لکھا۔ طرز بیان میں جوانی کا ولولہ و جوش تو محسوس ہوتا ہے اور شعریت بھی لیکن قصے کی تعمیر کمزور ہے۔ قصے کے کئی پہلو، جہاں وضاحت کی ضرورت تھی، دب گئے ہیں۔ ابتدائی حصہ، فنی تناسب کے اعتبار سے، قدرے طویل ہوگیا ہے اور بعد میں قصے پر زور بھی کم ہوگیا ہے۔ اس سے ہیئت وفن کا تناسب و توازن متاثر ہوا ہے۔

''شامِ غریباں'' گیارہ سو اشعار پر مشتمل یہ عشقیہ مثنوی ۱۲۷۹ھ میں تصنیف ہوئی اور ''نالۂ تسلیم'' کی طرح کلیاتِ تسلیم مطبوعہ ۱۲۸۹ھ میں شامل ہے۔ یہ مثنوی ''ایک بزرگ کی فرمائش'' پر لکھی گئی ہے (ع...... بیاں ہے ہمدمِ صادق بیاں کا)۔ قصے کے اعتبار سے بھی یہ کمزور مثنوی ہے۔ اس میں ہونے والے واقعات سب فرضی اور بے ربط سے معلوم ہوتے ہیں۔ عشق میں جان دینا اس کا موضوع ہے جس کا اظہار محبت کی تعریف میں متعدد شعر کہہ کر کیا ہے اور بتایا ہے:

بکسرت جان دینی زندگی ہے　　قضا اس میں ادائے بندگی ہے [۳۱]

اور رفتہ رفتہ قصے کے سارے کردار ایک ایک کر کے جان دے دیتے ہیں۔ زبان و بیان، قوتِ اظہار اور شعریت کے لحاظ سے اسے مثنوی ''نالۂ تسلیم'' پر ترجیح دی جاسکتی ہے۔ اس مثنوی میں بہت سے حصے ایسے آتے ہیں جو قابلِ توجہ، دلچسپ اور موقع محل کے اعتبار سے بھی پُر اثر ہیں۔

''صبحِ خنداں'': ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل اس مثنوی کا تاریخی نام ''سنبلستانِ خیال'' ہے جس سے ۱۲۹۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ تسلیم کے ہاتھ کا لکھا ہوا مخطوطہ، جو اسٹیٹ لائبریری رام پور میں محفوظ ہے، اس میں کہیں پر بھی مثنوی کا نام ''صبحِ خنداں'' نہیں ہے۔ اس مثنوی کا قصہ، مقبولِ عام داستانوں کی طرح، مافوق الفطرت عناصر پر مشتمل ہے۔ زبان و بیان، قوتِ اظہار، منظر نگاری، جذبات کی ترجمانی، رقص و سرور کی محفل کے نقشے پر اثر انداز میں جمائے گئے ہیں۔ اس مثنوی پر میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کا واضح اثر ہے اور یہ مثنوی بھی اسی بحر میں لکھی گئی ہے۔ مثنوی ''صبحِ خنداں'' (سنبلستانِ خیال) میں تسلیم کی قوتِ بیان مزید پختہ ہوکر اثر و تاثیر کو طرزِ ادا میں سمو دیتی ہے۔ یہ ایک اچھی، قابلِ ذکر اور پر اثر مثنوی ہے۔

''دل و جان'': تقریباً دو ہزار اشعار پر مشتمل یہ مثنوی اشرف علی اشرف کی فرمائش پر تسلیم نے لکھی جو ۱۳۱۱ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوئی [۳۲] جیسا کہ تسلیم کے ایک شاگرد شوق نیموی کے اس شعر سے

بھی معلوم ہوتا ہے:

تاریخ اشاعت اس کی لکھو ''یہ نظم ہے بے بہا گرامی''
(۱۳۱۱ھ)

گویا یہ مثنوی ۱۳۱۱ھ سے خاصی پہلے لکھی گئی تھی۔ممکن ہے یہ مانگرول کے زمانہ قیام میں لکھی گئی ہو اور اسی وجہ سے اس میں نواب منگرول حسین میاں کی مدح میں اشعار شامل ہیں۔مثنوی کا قصہ عقل کو حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ایک درویش کی دعا سے بادشاہ کے ہاں ''دل'' پیدا ہوتا ہے اور وزیر کے ہاں ''جان'' پیدا ہوتی ہے۔درویش نے یہ بھی پیشن گوئی کی تھی کہ ''جان'' کی چار شادیاں ہوں گی۔جب دونوں بڑے ہوئے اور عشق نے غلبہ کیا تو ملکہ نے اس خوف سے کہ ''جان'' کی تو چار شادیاں ہوں گی، اپنے بیٹے ''دل'' کو شادی سے روک دیا۔اس کے بعد محیر العقل واقعات سامنے آتے ہیں اور ان واقعات کے نتیجے ''جان'' کی تین بار شادی ہوتی ہے اور ہر بار ''دل'' سے ہوتی ہے لیکن دونوں کو یہ معلوم نہیں ہوتا کہ ''دل'' کی شادی ''جان'' سے ہو رہی ہے۔جب چوتھی بار شادی ہوتی ہے تو پھر کہیں جا کر یہ راز کھلتا ہے۔بظاہر یہ ایک غیر فطری بات معلوم ہوتی ہے لیکن اس قسم کے واقعات پر یہ معاشرہ یقین رکھتا تھا اور ایک پل کے لیے بھی اسے، واقعہ کے غیر فطری ہونے کا احساس نہیں ہوتا تھا۔اس مثنوی کے نام سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس میں ''دل و جان'' اسی طرح تمثیلی نام ہیں جس طرح فتاحی کی مشہور زمانہ تصنیف ''دستورِ عشاق'' کے نثری خلاصے میں ''حسن'' اور ''دل'' دو کردار تھے اور جس سے استفادہ کر کے ملا وجہی نے اپنی اردو نثری تصنیف ''سب رس'' لکھی تھی۔چار شادیوں کے واقعات بھی اپنے اندر تمثیلی انداز رکھتے ہیں۔اس مثنوی کا مطالعہ اس اندازِ نظر سے بھی کیا جانا چاہیے۔

''دل و جان'' بھی تسلیم کی قابلِ ذکر اور دل چسپ مثنوی ہے۔مثنوی پڑھتے ہوئے اس کی زبان و بیان کا قرینہ دیکھ کر ذہن بار بار ''سحر البیان'' کی طرف جاتا ہے۔اسی کے ساتھ اس مثنوی پر ''گلزارِ نسیم'' کے مخصوص طرز کا اثر بھی بہت واضح ہے اور یہ دونوں رنگ و اثر مثنوی ''دل و جان'' میں اس طرح گھل مل گئے ہیں کہ اس امتزاج سے ایک نیا سا رنگ ابھرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔یہی امتزاج اس مثنوی کے طرز ادا کی خوبی ہے۔یہاں بھی دہلوی مزاجِ شاعری لکھنوی رنگِ سخن سے مل کر ایک ایسی وحدت کو جنم دیتا ہے جو نئی ہے۔یہی کام تسلیم نے اپنی اردو غزل میں کیا ہے جس کا مطالعہ آگے آئے گا۔

مثنوی ''خنجرِ عشق'' کا واحد مخطوطہ ڈاکٹر فضل امام کے پاس ہے جسے مرتب کر کے انھوں نے شائع کر دیا ہے [۳۳]۔۲۲۶۸،اشعار پر مشتمل یہ مثنوی ۱۳۲۳ھ میں تصنیف ہوئی۔''خنجرِ عشق'' اس کا تاریخی نام ہے جیسا کہ تسلیم نے لکھا ہے:

مناسب سمجھ کردم اختتام کہا دل نے رکھ خنجرِ عشق نام [۳۴]

''خنجرِ عشق'' کی تصنیف کا سبب یہ بتایا گیا ہے کہ تسلیم کے ایک دوست یار احمد خاں نے اپنے کسی دوست کا واقعہ سنایا جو عشق میں گرفتار و مبتلا ہو کر در بدر مارا مارا پھرتا تھا۔ اس کی محبوبہ جو ''ہم جنس پرست'' تھی، اپنی کنیز سے جنسی حظ حاصل کرتی تھی اور عاشق کو اظہارِ عشق کے باوجود فریب دے کر دور رکھتی تھی۔ عاشق تنگ آ کر خودکشی کی نیت سے خنجر اپنے سینے میں اتار لیتا ہے۔ اسی پریشاں حالی میں ایک مرشد راز داں اسے مل جاتا ہے جو اس کے سینے سے خنجر نکال کر اس کا مداوا کرتا ہے اور پھر اسے اس ''سوز جاں کاہ'' سے چھڑا کر عشق اللہ سے ملا دیتا ہے۔ یہ واقعہ سنا کر یار احمد خاں نے اسے نظم کرنے کی فرمائش کی۔ ''ہم جنس پرستی'' کے موضوع پر اردو میں کوئی مثنوی میری نظر سے نہیں گزری۔

یہ مثنوی، ہیئتِ مثنوی کے مطابق، حمد و نعت سے شروع ہوتی ہے۔ پھر سبب تالیف کے بعد ''فسادِ عشق'' اور آغاز بیانِ داستان کے عنوانات آتے ہیں۔ اس کے بعد ساری مثنوی عاشق و معشوق کے درمیان خط و کتابت کے انداز میں بیان کی جاتی ہے۔ آخری حصے میں وہ ''مرد اختر شناس'' عاشق کو مشورہ دیتا ہے اور اس مشورے سے اس کے اندر ایسی تبدیلی آتی ہے کہ وہ مناجات کے لیے ہاتھ اُٹھاتا ہے اور توبہ کرتا ہے:

خدائی کا صدقہ لے جلدی خبر　　کہ راہِ نجات آئے مجھ کو نظر
بتوں کے الم سے چھڑا کر مجھے　　تو اپنی محبت عطا کر مجھے
یہی کہہ رہا تھا یہ شوریدہ سر　　کہ بحر کرم آ گیا جوش پر
یہ عاشق کو اس وقت ثابت ہوا　　کہ پردہ تھا دل پر پڑا، اُٹھ گیا
کوئی چیز بجلی سی آئی گئی　　تجلی نئی دل میں پائی گئی
نہ سوزِ غمِ عشقِ مہ رُو رہا　　نہ سر میں وہ سودائے گیسو رہا
جو تھا دل میں خار و خسِ ماسوا　　لگی آگ ایسی کہ سب جل گیا

تسلیم کی یہ مثنوی کم و بیش ۸۸ سال کی عمر میں لکھی گئی۔ یہ ایک انسان کے کایا کلپ ہونے کی داستان سناتی ہے اور بتاتی ہے کہ کس طرح عشقِ مجازی عشقِ حقیقی میں بدل جاتا ہے۔ اس کا مقصد انسان کے باطن کو غسل دے کر عشقِ حقیقی کے لیے پاک صاف کرنا ہے۔

اس مثنوی میں جو زبان استعمال ہوئی ہے وہ عام بول چال کی معیاری زبان ہے۔ اس میں بیان کی ایسی روانی ہے کہ بے ساختگی کا احساس اس میں اثر و تاثیر کو گہرا کر دیتا ہے۔ جو مناظر مثنوی میں پیش کیے گئے ہیں وہ دل چسپ و پُر اثر ضرور ہیں لیکن حسنِ ترتیب اور حسنِ تعمیر کے اعتبار سے یہ مثنوی بھی کمزور ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ قصہ ان کے باطن میں اتر کر ان کے تخلیقی وجود سے ہم کنار نہیں ہوا ہے۔ وہ سارے قصے جو تسلیم نے اپنی مثنوی میں بیان کیے ہیں وہ دوسروں کے سنائے ہوئے ہیں یا دوسروں

نے سنا کر انھیں نظم کرنے کی فرمائش کی ہے۔ وہ قصے کو بنانے سنوارنے کی طرف توجہ نہیں دیتے بلکہ اسے تیزی سے نظم کر دیتے ہیں جس سے ان کی نظم گوئی کی قوت کا اظہار تو ہوتا ہے لیکن فن کا نہیں۔

''گوہر انتخاب'': یہ ہیئت کے اعتبار سے مثنوی ہے جس میں شہر منگرول اور اس کی مسجدوں اور مقبروں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ''گوہر انتخاب'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۱۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔

انیسویں صدی میں داستانی قصے کہانیاں بہت مقبول تھیں اور عام طور پر دلچسپی سے پڑھی اور سنی جاتی تھیں۔ شاعری اس زمانے میں پراثر ذریعۂ اظہار تھی اور شاعری میں استعمال ہونے والی تلمیحات، کنایات اور علامات سے خاص و عام اور تعلیم یافتہ و ناخواندہ عام طور پر سب واقف تھے۔ مثنوی چونکہ شاعری بھی تھی اور داستان یا قصہ بھی اس لیے اس دور میں یہ بہت مقبول صنفِ سخن تھی۔ اس دور اور اس صدی کا اپنا مزاج تھا۔ وہ باتیں جو آج ناقابلِ یقین اور مافوق الفطرت اور خلافِ عقل معلوم ہوتی ہیں اس دور کے لوگ ان پر پوری طرح یقین رکھتے تھے۔ ایک طرف مذہبی قصے ہیں جو معجزات و کرامات سے بھرے ہوئے ہیں اور دوسری طرف عشقیہ مثنویاں ہیں جہاں عجیب و غریب واقعات سامنے آتے ہیں اور عاشق شہزادہ مہمات سر کر کے وصلِ محبوب سے ہم کنار ہوتا ہے۔ سراپا اور بیانِ وصل کو تشبیہات اور لطیف اشاروں میں بیان کو یہ معاشرہ پسند کرتا تھا۔ عشق، حسن، دور دراز ملکوں کا سفر، پریاں، دیو، جادو، کرامات اور درویش فقیر اس تہذیب کے مزاج کا حصہ تھے۔ تخیل کی بے تکان اڑان، جہاں زمان و مکان کا تصور ہوا ہو جاتا تھا، اسے دل سے پسند تھی۔ تسلیم کی مثنوی ''شامِ غریباں'' کا عاشق اگر لکھنؤ کے چوک سے اچانک تبت چلا جاتا ہے تو معاشرے کے لیے یہ کوئی ناممکن بات نہیں تھی۔

تسلیم کی مثنویوں میں قصے کا ربط اور اس کی فنی تعمیر و توازن کمزور ہے لیکن اندازِ بیان شاعرانہ و رنگین ہے۔ قصہ کے ارتقا کا وہ خیال نہیں کرتے اسی لیے عدم تناسب کی وجہ سے ان کی مثنویاں طول بیانی کا شکار ہو کر سحر البیان اور گلزارِ نسیم یا میر کی مثنویوں کو نہیں پہنچتیں لیکن یہاں بھی ان کی انفرادیت یہ ہے کہ مثنوی ''دل و جان'' اور ''صبحِ خنداں'' میں لکھنو کا رنگ و مزاج، دہلی کے مخصوص مزاج شاعری سے اس طرح گھل مل گیا ہے کہ ''طرزِ ادا'' کی دھندلی سی ایک نئی صورت ابھرتی ہے۔ طرزِ ادا کی یہی صورت تسلیم لکھنوی کی وہ انفرادیت ہے جو ان کی ''غزل'' میں بھی نمایاں ہوئی ہے اور جس پر تسلیم کے شاگرد حسرت موہانی نے خود اپنے طرزِ سخن کی بنیاد رکھی ہے۔ اس موضوع پر ہم آئندہ سطور میں، تسلیم کی غزل کے مطالعے کے ذیل میں، بحث کریں گے۔

تسلیم کی قادر الکلامی اور مشاقی ان کی مثنویوں سے ظاہر ہوتی ہے۔ ان کے اظہار میں فارسی تراکیب و بندشیں بھی ملتی ہیں جیسے مثنوی ''نالۂ تسلیم'' اور ''شامِ غریباں'' میں اور ساتھ ہی ٹکسالی زبان اور

روزمرہ و محاورہ کے بے ساختہ اظہار بھی جیسا مثنوی ''خنجرِ عشق'' میں۔ اکثر فارسی تراکیب اور بامحاورہ زبان ایک ساتھ چلتے ہیں۔

دوسری اصنافِ سخن میں تسلیم کے ہاں قصیدہ نمایاں ہے۔ ان کے پہلے دیوان ''نظمِ ارجمند'' میں ان کا نعتیہ قصیدہ، عشق کی سرشاری اور فن کے لحاظ سے بھی، قابلِ ذکر ہے۔ تسلیم کے قصیدوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ قصیدے کی روایت سے خوب واقف ہیں۔ شان دار بحریں، مشکل قافیے ردیف اور پرشکوہ الفاظ کے استعمال سے ان کا قصیدہ اپنے مقصد میں کامیاب رہتا ہے۔ وہ قصیدے کی روایتی ہیئت کو تشبیب، گریز، مدح، مدعا اور دعا سے سنوارتے سجاتے ہیں۔ قدرتِ کلام ان کے قصیدوں میں نمایاں ہے۔ بات کو اس تیور سے کہتے ہیں کہ جدت کا اثر قائم ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ قصیدہ کی صنف اب محض رسمی چیز بن کر رہ گئی ہے اور یہ رسم بھی اب دم توڑ رہی ہے۔ تسلیم کے قصیدوں کو پڑھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ان کا میلانِ طبع اس طرف نہیں ہے۔ وہ صرف روایتِ قصیدہ کو دہرانے کا کام کر رہے ہیں۔ واجد علی شاہ، نواب کلب علی خاں اور نواب حامد علی خاں وغیرہ کی مدح میں جو قصیدے ان کے دواوین میں شامل ہیں، ان سے یہ تو ضرور پتا چلتا ہے کہ وہ پختہ گو اور قادر الکلام شاعر ہیں لیکن قصیدے میں ان کا دل ویسے نہیں لگتا جیسا غزل میں لگتا ہے۔ ''کلیاتِ تسلیم'' کے قصائد میں وہ اپنے استاد نسیم دہلوی کی پیروی کرتے ہیں لیکن بقول حسرت موہانی ''دیوانِ دوم کا ابتدائی قصیدہ نواب کلب علی خاں کی شان میں سزاوارِ ستائش ہے۔ اس کے سوا دیوانِ سوم و چہارم کے باقی قصیدوں میں بتدریج کمزوری اور رنگِ نسیم سے دوری پیدا ہوتی چلی گئی ہے۔ یہاں تک کہ دیوان سوم کے قصائد کی سطح شاعری دیگر شعرائے دہلی و لکھنؤ کی عام سطحِ سخن کے برابر بلکہ کہیں کہیں اس سے بھی پست ہوگئی ہے۔'' [۳۵] تسلیم کی مثنوی، قصیدہ اور غزل کو پڑھتے ہوئے واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہر صنفِ سخن میں روایت کی پیروی کر کے اسے دہرا رہے ہیں اور اس طرح دہرا رہے ہیں کہ ان کی تخلیق کامیابی کا اثر قائم کرتی ہے لیکن نہ وہ مثنوی میں ''سحر البیان'' اور ''گلزارِ نسیم'' سے آگے جا کر کوئی نیا راستہ نکالتے ہیں اور نہ اس صنف میں کوئی اضافہ کرتے ہیں اور اسی طرح نہ قصیدے میں وہ سودا و ذوق سے آگے نکلتے ہیں۔ یہی صورت ان کی غزل میں سامنے آتی ہے لیکن اپنی غزل کے ایک حصے میں تسلیم نے شعوری طور پر ایک کام ایسا کیا کہ وہ ان کی انفرادیت بن گیا اور وہ ایک نئے رنگ کے بانی ہو گئے۔

تسلیم کی غزل:

شاگرد تو بہت ہوتے ہیں لیکن تسلیم اپنے استاد نسیم دہلوی کے حسنِ سخن پر دل و جان سے فریفتہ تھے اور انھیں کے رنگ اور طرزِ سخن کی پیروی کرتے تھے جس کا اظہار اپنے دواوین میں بار بار کیا ہے:

میں ہوں اے تسلیم شاگردِ نسیم دہلوی چاہیے استاد کا طرز بیان پیدا کروں
تسلیم اگر حسنِ سخن کی ہے تمنا تو پیرویِ بندشِ استاد کیے جا
حسنِ بندش میں تلاشِ معنیِ نوخیز میں چاہیے تسلیم تجھ کو پیروی استاد کی
تسلیم باغ دہر میں فیضِ نسیم سے کہتی ہے خلق بلبلِ ہندوستاں مجھے

تسلیم کی ساری تعلیم و تربیت، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، لکھنؤ میں ہوئی تھی۔ انھوں نے جب شعور کی آنکھ کھولی اور شاعری کی طرف متوجہ ہوئے تو چاروں طرف سے ان کے کانوں میں لکھنؤ کے مزاج و رنگ کی آوازیں پڑ رہی تھیں۔ وہ لکھنؤ سے حد درجہ محبت کرتے تھے۔ یہ ان کا وطن تھا اور اس کا مزاج ان کی گھٹی میں پڑا تھا:

واعظِ رنگیں بیاں ان کو نہ دکھلا سبز باغ
کیا کریں گے لے کے جنت ساکنانِ لکھنؤ
جیتے جی کیوں کر جدائی میری اس کی ہو سکے
لکھنؤ ہے روح میری، میں ہوں جانِ لکھنؤ
یہ لطافت ہو کلام غیر کو کیوں کر نصیب
رشکِ موجِ آبِ کوثر ہے زبانِ لکھنؤ

ایک طرف لکھنؤ، تسلیم کی جان و روح تھا جس کی زبان کو وہ ''رشک موجِ آبِ کوثر'' سمجھتے تھے اور اسی کے ساتھ وہ اپنی شاعری میں نسیم دہلوی کے طرز بیان، ان کے حسنِ سخن، ان کے حسنِ بندش اور ''تلاشِ معنیِ نوخیز'' کی پیروی کو ترجیح دے رہے تھے اور علی الاعلان کہہ رہے تھے:

میں تو ہوں تسلیم شاگردِ نسیم دہلوی
مجھ کو طرزِ شاعرانِ لکھنؤ سے کیا غرض

یہی وہ تضاد تھا جس سے وہ تخلیقی سطح پر دوچار تھے اور تضاد کے اسی امتزاج سے تسلیم کے ہاں وہ رنگِ سخن پیدا ہوا جس میں بیک وقت لکھنؤ اور دہلی دونوں کے رنگوں کی نمود موجود تھی۔ یہ لکھنؤ اور دہلی کے دو رنگ کیا تھے؟ واضح رہے کہ یہ دونوں رنگ ایک ہی تہذیب کی کوکھ سے پیدا ہوئے تھے لیکن دو شہروں کے الگ الگ سیاسی و معاشی حالات نے انھیں ایک دوسرے سے ذرا سا مختلف کر دیا تھا۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ لکھنؤ کے شعرا کی تربیت بھی ابتدا میں دہلوی شعرا نے کی تھی، بعد میں لکھنؤ کے رنگ شاعری پر ناسخ چھایا ہوا تھا اور ناسخ ہی وہ شاعر تھا جس نے نہ صرف سارے لکھنوی شعرا کو متاثر کیا تھا بلکہ جس کی مقبولیت اور ''طرز جدید'' نے غالب اور مومن کو بھی اپنی طرف راغب کیا تھا۔ ناسخ اور ان کے شاگردوں کے زیر اثر صحتِ زبان، صحتِ محاورہ و روزمرہ، رعایتِ لفظی، مضمون آفرینی پر اور وہ بھی ایسی جس میں دور کی

کوڑی لا کر نئی نئی مناسبتوں سے معنی کا چراغ روشن کیا گیا ہو، زور دیا جاتا تھا۔ ان کے علاوہ عیش پسندی اور ظاہری حسن پرستی، کے مزاج کی وجہ سے لکھنؤ میں ''عشق'' کے بجائے ''حسن'' پر زور دیا جاتا تھا۔ اسی لیے یہ عاشق کی نہیں بلکہ معشوق کی شاعری ہے جس کا عضو عضو، اس کی ادائیں اور لباس بیان میں آتا ہے اور اسی وجہ سے ناسخ نے شعوری طور پر ''جذبہ'' کو شاعری سے خارج کر دیا تھا اور اسی کے ساتھ ''خارجیت'' کا رنگ شاعری پر غالب آ گیا تھا۔ دہلوی رنگ میں بول چال کی ٹکسالی بامحاورہ زبان کی اہمیت تھی اور وہاں زبان کے وہ سخت و غیر فطری اصول، جو ناسخ اور ان کے شاگردوں نے وضع کیے تھے، مقبول نہیں تھے۔ ان کے ہاں جذبہ اور سوز و گداز کی اہمیت تھی۔ شاعری میں سوز و گداز جذبے کو شامل کیے بغیر پیدا نہیں کیا جا سکتا تھا۔ دہلوی شعرا کے ہاں اسی لیے جذبہ شعر میں کارفرما رہتا ہے اور ''داخلیت'' اس کے طرز سخن میں رنگ گھولتی ہے۔ یہ عام طور پر ''عشق'' کی شاعری ہے اور ''حسن'' بھی ''عشق'' کے حوالے سے زیرِ بیان آتا ہے۔ امیر اللہ تسلیم کا مزاج اور روح تو لکھنوی ہے لیکن طرز بیان، حسن بندش اور نئے معنی کی تلاش میں وہ نسیم دہلوی کا رنگ اختیار کرتے ہیں۔ یہ دونوں مزاج جب تخلیقی سطح پر امتزاج کی بھٹی میں پک کر سامنے آتے ہیں تو ایک ایسا رنگ اُبھرتا ہے جو مختلف اور نیا نیا سا معلوم ہوتا ہے اور یہی وہ رنگ ہے جو تسلیم لکھنوی کی انفرادیت اور پہچان ہے اور اپنے استاد کا یہی وہ رنگ سخن ہے جسے حسرت موہانی اختیار کرتے ہیں اور بنا سنوار کر اسے نمایاں کر دیتے ہیں اور اس طرح تسلیم کا یہ رنگِ شاعری ہمارے اپنے دور سے آ ملتا ہے۔ یہ انفرادیت نہ اسیر کو میسر آ سکی اور نہ منیر شکوہ آبادی یا اس دور کے کسی اور شاعر کو۔ یہ سب شعرا غزل کی روایت کی تکرار اور اسے دہرانے کا کام کرتے ہیں۔ تسلیم بھی زیادہ تر یہی کام کرتے ہیں لیکن ان کی شاعری کا ایک حصہ امتزاج کے عمل سے گزر کر، ان کی انفرادیت بن جاتا ہے۔

یہ رنگ ان کے پہلے مطبوعہ دیوان ''نظم ارجمند'' (۱۲۸۸ھ) میں زیادہ نمایاں ہے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ تسلیم اپنے استاد نسیم دہلوی کی وفات (۱۲۸۲ھ) کے بعد آہستہ آہستہ دور ہو کر پھر سے لکھنؤ کے رنگ سے قریب ہو جاتے ہیں۔ رنگِ ناسخ بھی دیوانِ اول میں موجود ہے جس کا واضح اثر بہت سی غزلوں اور خصوصاً اس سہ غزلہ میں نمایاں ہے جس کا مطلع اور چند شعر یہ ہیں:

تعلق مر کے بھی باقی رہا زلفِ پریشاں کا
ملا قسمت سے بہر دفن تختہ سنبلستاں کا
امید نفع بے جا ہے تپاکِ اہلِ رفعت سے
ملا ہے کس کو پانی چشمۂ مہر درخشاں کا
نمو خط کی ہوئی بوسہ لبوں کا کون پاتا ہے

اجارے میں خضر کے اب ہے چشمہ آبِ حیواں کا
دکھا دیتی ہے جلوہ روزِ عشرت کا شبِ ماتم
بنی ہے شام غم گھونگھٹ عروس صبح خنداں کا
شباب آیا نہیں ہے ناتوانی بڑھتی جاتی ہے
بنا ہے ضعف رہبر وحشتِ عمر گریزاں کا

ان اشعار کا ناسخ کی غزلوں میں ملا دیجیے تو وہ تسلیم کے نہیں بلکہ ناسخ ہی کے معلوم ہوں گے لیکن ذیل کی غزل کے اشعار آپ ناسخ کے کلام میں ملائیں گے تو وہ بے رنگ نظر آئیں گے مثلاً وہ غزل دیکھیے جس کے چند شعر یہ ہیں:

خاک آغوشِ لحد میں ہمیں راحت ہوگی
آج مرجائیں گے کل فکرِ قیامت ہوگی
تم چلے جاؤ گے اس بزمِ طرب سے افسوس
آج ہم ہوں گے ہماری شبِ فرقت ہوگی
خوب گزرے گی اگر مر کے لحد تک پہنچے
کہ نہ تکلیف وہاں ہوگی نہ راحت ہوگی
سر اُٹھایا جو مرے شور جنوں نے دمِ حشر
دیکھنا کیسی قیامت میں قیامت ہوگی
تم سلامت رہو خنجر نہ گلے پر روکو
ورنہ کل بھی مجھے جینے سے ندامت ہوگی
حشر میں یار سے کیا خاک ملے گا تسلیم
گر ترے ساتھ وہاں بھی یہی قسمت ہوگی

یہاں میں اور غزلیں طوالت کی وجہ سے درج نہیں کر رہا ہوں، ورنہ اس رنگِ سخن کے متعدد شعر اور غزلیں تسلیم کے دیوانِ اول ''نظم ارجمند'' میں خاص طور پر موجود ہیں۔ اب یہ چند شعر اور پڑھ لیجیے تا کہ وہ بات جو میں کہہ رہا ہوں، پوری طرح واضح ہو جائے:

کیوں اُٹھاتا ہے ستم گر اپنے کوچے سے مجھے　　اب تو سایہ بھی نہیں سر پر تری دیوار کا
ضبط فریاد میں آنے کا نہیں فرق کبھی　　امتحان لاکھ کرے گردشِ دوراں اپنا
اگر چھیڑا نہیں بادِ صبا نے　　ہر اک غنچہ چمن میں ہنس پڑا کیا

ہائے کب تک نہ میں گھبراؤں گا اے دستِ جنوں
اب تو دامن بھی نہیں ہے کہ بہل جاؤں گا

نالہ کھنچا ہے، دل ہے خفا، شوق ہے اداس　　تو کیا بدل گیا کہ زمانہ بدل گیا
قتل سے پہلے جھکا ہے سر دشمن تسلیم　　تیغ جلاد ابھی سے ہے پشیماں کیا کیا
کیا کروں اپنی غرض کو میں رقیبوں سے ملا　　تب کہیں اس کا پتا آج نصیبوں سے ملا
مکتبِ عشق کی تعلیم نہ پوچھو تسلیم　　جو ملا مجھ کو محبت کے ادیبوں سے ملا
چلتے پھرتے ہیں مگر رنجِ سفر رکھتے نہیں　　گھر سے باہر ہم قدم مثلِ نظر رکھتے نہیں
خالی نہیں تسلیم کبھی درد سے دم بھر　　کیا ہم بھی کسی ٹوٹے ہوئے دل کی صدا ہیں
یہاں فریب نشیب و فراز اکثر ہے　　خدا کے واسطے اتنا نہ منہ اٹھائے چلو
شکستہ پا ہوں کہیں ساتھ سے نہ رہ جاؤں　　مجھے بھی ہاتھ ذرا دوستو لگائے چلو
کرتے ہیں سجدے اس لیے دیر و حرم میں ہم　　کیا جانیے وہ شوخ کہاں ہو، کہاں نہ ہو
دستِ جنوں سے پنجۂ خورشید کم نہیں　　میری طرح سحر بھی گریباں دریدہ ہے
ہیں نالہ ہائے چند، غزل کا بہانہ ہے　　عاشق ہوں میں مزاج مرا شاعرانہ ہے
سویا ہوں شبِ وصل میں یا مر کے لحد میں　　جب آنکھ لگی ہے مری مشکل سے لگی ہے
کیا کہتے ہو کیا بھول گیا میں دمِ رخصت　　اک یاد تمھاری سو مرے دل سے لگی ہے
اتنے صدمے دیے کہ آخر کو　　ہاتھ اُٹھانا پڑا دعا کے لیے
کچھ تو پہلے سے دلِ بے تاب تھا وحشی مزاج　　بے ترے دن رات گھبراتا ہے تنہا اور بھی
کیا کہہ کے عندلیب چمن سے نکل گئی　　کیا سن لیا گلوں نے کہ رنگت بدل گئی
وہ گم شدہ ہوں سوئے عدم اضطراب میں　　دوڑی گئی ہے ڈھونڈنے عمر رواں مجھے

ذرا توجہ سے ان اشعار کو پڑھیے تو یہاں نسیم دہلوی کے حسنِ بیان کے ساتھ ہمیں مومن خاں مومن کی آواز کی گونج بھی صاف سنائی دیتی ہے مگر یہ آواز اور دوسری آوازوں کے ساتھ مل کر تسلیم کی اپنی آواز بن گئی ہے۔ کہیں یہ آواز تسلیم کی شاعری میں صاف سنائی دیتی ہے اور کہیں دبی دبی سی۔ یہی آواز آنے والی غزل کے لیے تسلیم کا عطیہ ہے جس سے، جیسا کہ میں کہہ آیا ہوں، ان کے شاگردِ رشید حسرت موہانی نے پورا فائدہ اُٹھا کر اسے مزید بنایا سنوارا اور تسلیم کا یہی امتزاج آج خود حسرت موہانی کی پہچان ہے جس کا ذکر خود حسرت نے کیا ہے:

پیروِ تسلیم ہوں شیدائے اندازِ نسیم　　شوق ہے حسرتؔ مجھے اشعارِ حسرت خیز کا

تسلیم نے لکھنؤ اور دہلی کی شاعری کے امتزاج سے پیدا ہونے والے طرز کو محسوس کر کے خود اسے اپنی

پہچان بتایا تھا:

استاد سیکڑوں ہیں فنِ شعر میں مگر　　　　تسلیم اپنی طرز کا تو بھی یگانہ ہے

تسلیم کا یہ کلام اس بات کا بھی ثبوت ہے کہ دہلی اور لکھنؤ الگ الگ دبستان نہیں ہیں اور جو فرق نظر آتا ہے وہ سیاسی، معاشی اور سماجی ماحول اور عقیدے و معاشرت کا فرق ہے۔ طرزِ احساس دونوں کا ایک ہے۔ امیر مینائی لکھنوی اور مرزا داغ دہلوی جب رام پور میں ملتے ہیں تو دونوں کے ہاں قدرتی طور پر دہلی اور لکھنؤ کے رنگ ایک دوسرے میں ملنے لگتے ہیں اور امیر مینائی داغ دہلوی کی زبان میں اور داغ امیر کے انداز میں بولتے سنائی دیتے ہیں۔ جلال لکھنوی کا میلانِ طبع بھی دہلی کے رنگِ سخن کی طرف ہے۔ اگر تہذیب کے پس منظر میں دیکھا جائے تو رام پور اور حیدر آباد اس وقت دو ایسے مقام تھے جہاں دہلی اور لکھنؤ کی بہترین خصوصیات ایک دوسرے میں جذب ہو کر کسی بڑے و منفرد شاعر کو جنم دے سکتی تھیں مگر ایک طرف تو یہ تہذیب خود ٹوٹے ہوئے دل کی صدا تھی اور دوسری طرف جاگیردارانہ نظام والی ریاستوں کی فضا میں ایسے ترقی پسند عناصر موجود نہیں تھے جو فکری و تہذیبی انجماد کو توڑ کر روایت شکنی کی طرف لے جاسکیں، اسی لیے متعدد شعرا کو جمع کرنے اور ان کی سرپرستی کے باوجود یہ دونوں ریاستیں بھی، تخلیقی سطح پر ایک ایسا قبرستان نظر آتی ہیں جہاں دہلی اور لکھنؤ کے شاعروں کو ایک ساتھ اپنی اپنی قبروں میں دفن ہونے کی اجازت تھی اسی لیے یہ شعرا اپنی اپنی استعداد کے مطابق اپنی اپنی راہ پر چلتے رہے لیکن امتزاج کے تخلیقی عمل سے کوئی بڑا شاعر جنم نہ لے سکا۔ امتزاج کا یہ کام تسلیم نے کیا اور اسی وجہ سے ان کا اثر آنے والے دور کی غزل پر پڑا۔

تسلیم ان شاعروں میں ہیں جنھوں نے ''روایتی'' شاعری کے اس آخری دور میں اسے اٹھایا، پھیلایا اور عام کیا۔ شاعری کی وہ روایت جو ولی دکنی سے شروع ہوئی تھی تسلیم، امیر اور داغ وغیرہ پر آ کر ختم ہوگئی۔ لکھنوی اور دہلوی رنگوں اور طرزوں کا وہ امتزاج جو تسلیم نے پیدا کیا وہ انھیں روایت کی تکرار کے اس دور میں یگانہ بنا دیتا ہے۔

حواشی:

[۱] حیات جاودانی معروف بہ حیاتِ تسلیم کامل، عرش متیم گیا، ص ۶، اردو پریس علی گڑھ
[۲] ایضاً، ص ۶
[۳] ایضاً، ص ۷
[۴] ایضاً، ص ۸
[۵] کلیاتِ تسلیم، امیر اللہ تسلیم، ص ۳۶۷، مطبع منشی نول کشور لکھنؤ ۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء
[۶] حیات جاودانی، عرش متیم گیا، ص ۹-۱۶، اردو پریس علی گڑھ
[۷] ایضاً، ص ۲۱
[۸] ایضاً، ص ۲۵
[۹] ایضاً، ص ۲۶
[۱۰] ایضاً، ص ۲۷
[۱۱] ایضاً
[۱۲] ایضاً، ص ۲۸
[۱۳] ایضاً، ص ۷۹
[۱۴] ایضاً، ص ۳۹
[۱۵] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۱۴، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء
[۱۶] حیات جاودانی، عرش گیاوی، ص ۲۰-۲۱، بحوالہ بالا
[۱۷] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، بحوالہ بالا، ص ۳۱۴
[۱۸] حیات جاودانی، عرش گیاوی، ص ۱۳، بحوالہ بالا
[۱۹] ایضاً، ص ۵۳
[۲۰] کلیاتِ تسلیم مطبوعہ نول کشور لکھنؤ ۱۲۸۹ھ
[۲۱] نظم دل افروز، نامی پریس لکھنؤ ۱۹۰۳ء
[۲۲] دفتر خیال، مطبع سعیدی رام پور ۱۹۱۰ء
[۲۳] امیر اللہ تسلیم، ڈاکٹر فضل امام، ص ۳۵، الہ آباد ۱۹۷۴ء
[۲۴] ایضاً، ص ۳۶
[۲۵] حیاتِ جاودانی، ص ۲۶-۲۷، بحوالہ بالا
[۲۶] ایضاً، ص ۵۱
[۲۷] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند جین، ص ۶۰۴-۶۰۷، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء
[۲۸] حیاتِ جاودانی، عرش گیاوی، ص ۵۱، بحوالہ بالا

[۲۹] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۱۵، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

[۳۰] اردو مثنوی شمالی ہند میں، ص ۵۹۳، محولہ بالا

[۳۱] کلیات تسلیم مطبوعہ ۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء، ص ۲۹۲، محولہ بالا

[۳۲] مثنوی دل و جان، امیر اللہ تسلیم، قومی پریس لکھنؤ ۱۸۹۴ء

[۳۳] مثنوی خنجر عشق، امیر اللہ تسلیم، مرتبہ ڈاکٹر فضل امام، مکتبہ دین و ادب لکھنؤ ۱۹۷۴ء

[۳۴] ایضاً، ص ۱۹۵

[۳۵] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۳۲۸، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

چوتھا باب

میر ضامن علی جلالؔ لکھنوی

جلال لکھنوی، ناسخ کے شاگردِ رشید علی اوسط رشک کے شاگرد تھے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ امیر اللہ تسلیم لکھنوی نے ناسخ کی پیروی ضرور کی لیکن اپنے استاد نسیم دہلوی کے زیرِ اثر وہ دہلوی رنگِ سخن کے شیدا رہے اور لکھنو و دہلی کے رنگوں کا یہی امتزاج ان کا منفرد رنگ ہے۔ جلال نے بھی دو رنگوں کا امتزاج کیا لیکن اس رنگ کی تلاش میں وہ دہلوی رنگ کی طرف نہیں گئے بلکہ انھوں نے یہ رنگ خواجہ حیدر علی آتش کے اس کلام سے اخذ کیا جو ناسخ کے رنگ میں نہیں تھا بلکہ اس رنگ میں تھا جس سے آج ہم آتش کو پہچانتے ہیں۔ یہ کیا انفرادیت تھی اس کی وضاحت ہم امیر اللہ تسلیم کے ذیل میں کر چکے ہیں، جلال لکھنوی کا مطالعہ ہم آیندہ صفحات میں کریں گے۔

میر ضامن علی جلالؔ لکھنوی (۱۲۵۰ھ [۱] - ۱۳۲۷ھ [۲] مطابق ۱۸۳۴ء [۳] - ۱۹۰۹ء [۴]) کے والد میر اصغر علی خاندانی حکیم تھے اور محلہ ڈالی گنج پار میں رہتے تھے۔ جلالؔ یہیں اپنے آبائی مکان میں پیدا ہوئے۔ فارسی و اردو کی ابتدائی تعلیم گھر پر ہوئی اور عربی کی تعلیم کے لیے مدرسہ نواب آصف الدولہ بھیج دیے گئے لیکن ابھی یہ تعلیم پوری بھی نہ ہوئی تھی کہ ان کا دل پڑھائی سے اُچاٹ ہوگیا اور شعر و شاعری کی طرف مائل ہوگیا۔ اس وقت لکھنؤ کے در و دیوار شعر و شاعری کی خوشبو سے مہک رہے تھے۔ ناسخ و آتش کی شاعری کا ہر طرف چرچا تھا۔ مرثیہ گو اپنے مرثیوں اور سلاموں سے جوشِ عقیدہ کو آسودہ کر رہے تھے۔ جلالؔ نے میر علی اوسط رشک کے ایک شاگرد امیر علی خاں ہلال لکھنوی کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا اور استاد کے نام کی مناسبت سے اپنا تخلص جلال مقرر کیا۔ اس ابتدائی زمانے میں جلال کی شاعری کا دریا پوری طرح موج زن تھا اور غزلوں پر غزلیں کہہ کر استاد کو دکھا رہے تھے۔ ہلال لکھنوی نے اپنے شاگردوں کی صلاحیتوں کو بھانپ کر انھیں اپنے استاد علی اوسط رشک کے سپرد کر کے جلد ہی فراغت حاصل کر لی۔ ناسخ کے بعد رشک اس دور کے بڑے استاد سمجھے جاتے تھے۔ زبان و محاورہ اور روزمرہ پر ان کی قدرت اور فنِ شاعری و عروض پر ان کی دست رس مسلم تھی۔ یہیں سے جلال کو زبان و محاورہ، لغت اور فنِ شاعری سے دل چسپی پیدا ہوئی اور وہ بھی رشکؔ کی طرح اس علم کو حاصل کرنے میں لگ گئے۔ خمخانۂ جاوید میں لالہ سری رام نے عزیز لکھنوی کے خط کا ایک اقتباس درج کیا ہے جس میں لکھا ہے کہ "جلالؔ ہمیشہ سے فنافی الشعر رہے۔ کوئی شوق اس کے سوا ہوا ہی نہیں۔" [۵] اور جب علی اوسط رشک عتباتِ عالیہ کی زیارت کے لیے عراق چلے گئے تو جلالؔ نے نواب فتح الدولہ برقؔ لکھنوی سے

رجوع کرلیا اور وہ برق لکھنوی کے مکان پر ہونے والے ہفتہ وار مشاعرے میں شریک ہونے لگے۔ ۱۸۵۶ء میں جب انگریزوں نے سلطنتِ اودھ کا خاتمہ کر دیا اور برق لکھنوی بھی واجد علی شاہ کے ہمراہ کلکتہ چلے گئے تو پھر انھوں نے اپنا کلام کسی اور کو نہیں دکھایا۔ اس وقت تک نئی نسل کے ہونہار شاعر کی حیثیت سے ان کا نام چمکنے لگا تھا۔ سلطنتِ اودھ کے خاتمے اور پھر ۱۸۵۷ء کی بغاوت عظیم کے بعد لکھنؤ کا سہاگ اجڑ گیا تھا۔ معاشی مسائل کا زہر سارے معاشرے کے باطن میں اتر چکا تھا۔ اسی زمانے میں جلالؔ نے طبابت کا اپنا آبائی پیشہ اختیار کیا تا کہ کنبے کا پیٹ پال سکیں اور میر دوست علی خلیلؔ کے شاگرد بخشی نوندھ رائے وقارؔ کے دیوان خانے میں اپنا مطب قائم کیا[۶] لیکن یہاں بھی ان کی دلچسپی مطب سے زیادہ شعر و شاعری کی طرف رہی۔ شعر و شاعری ہی ان کی زندگی کا اوڑھنا بچھونا تھی۔ اس زمانے میں جلال کے والد میر اصغر علی، جو پہلے ''داستان گوئے سلطانی'' کی حیثیت سے واجد علی شاہ کی سرکار سے وابستہ تھے اور جنھوں نے واجد علی شاہ کی تینوں عشقیہ مثنویوں: بحرالفت، دریائے تعشق اور افسانۂ عشق کی داستانیں ماہ پروین و مہر پرور، داستان غزالہ و ماہ رُو اور داستان ماہ پیکر و سیم تن کے نام سے نثر میں لکھ کر واجد علی شاہ کی مثنویوں کے لیے فراہم کی تھیں۔[۷] داستان گو کی حیثیت سے رام پور کے نواب یوسف علی خان کے دربار سے وابستہ تھے۔ آرزوؔ لکھنوی نے لکھا ہے کہ ایک دن داستان کہتے ہوئے کسی خاص موقع پر اصغر علی نے غزل کے کچھ شعر پڑھے۔ نواب صاحب کو یہ شعر بہت پسند آئے۔ پوچھا کس کے ہیں۔ کہا میرے بڑے لڑکے جلالؔ کے ہیں۔ نواب صاحب نے اسی وقت طلب کرلیا اور جلال رام پور آکر پچاس روپے ماہوار پر سرکار میں ملازم ہوگئے۔ امیر مینائی نے اپنے تذکرے ''انتخاب یادگار'' (۱۲۹۰ھ) میں لکھا ہے کہ ''پہلے ان کے والد ملازم سرکار دولت مدار ہوئے۔ پھر بحکم قدر دانی یہ بھی طلب ہو کر نمک خوار ہوئے۔ اب تک دونوں موردِ مراحم سلطانی ہیں۔''[۸] نواب یوسف علی خاں ناظم کی فرمائش پر جلالؔ نے اپنا وہ قصیدہ لکھا جس میں یہ التزام کیا گیا تھا کہ کوئی حرف تقطیع میں حذف نہ ہو حتیٰ کہ کوئی حرف ایسا بھی گرنے نہ پائے جس کا گرنا شعرا نے جائز سمجھا ہے۔ نواب صاحب اس قصیدے سے بہت خوش ہوئے لیکن شومیٔ قسمت کہ وہ بیمار پڑ گئے اور اسی سال (۱۲۸۱ھ) وفات پا گئے۔[۹] ان کے بعد نواب کلب علی خاں مسند نشین ہوئے جن کا دور شعر و ادب اور دوسرے فنون لطیفہ کی سرپرستی کے باعث رامپور کی تاریخ کا سنہری دور ہے۔ نواب کلب علی خاں کی زندگی میں جلال لکھنوی دربار رامپور سے وابستہ رہے۔ اپنے مزاج کی تندی کی وجہ سے وہ کئی بار دربار سے الگ بھی ہوئے اور لکھنؤ آ گئے لیکن نواب نے انھیں پھر طلب کرلیا۔ کلب علی خاں کی وفات کے بعد وہ لکھنؤ آ گئے اور یہیں رہنے لگے۔

اسی زمانے میں ریاست منگرول (کاٹھیاوار) کے نواب شیخ حسین میاں کو معلوم ہوا کہ اب جلال دربار رامپور سے وابستہ نہیں رہے تو انھوں نے تذکرہ ''یادگارِ ضیغم'' میں جلال کا ذکر پڑھ کر منگرول آنے کی دعوت دی جسے قبول کر کے وہ منگرول پہنچے۔ نواب صاحب نے بڑی آؤ بھگت کی اور ان کے شاگرد ہوگئے۔

یہیں انھوں نے اپنے لڑکے میر محمد مہدی کمآل کی شادی کی لیکن جلد ہی نواب صاحب سے آب وہوا اور ضعیفی کا عذر کر کے اجازت طلب کی اور لکھنؤ آ گئے۔ کچھ ہی عرصے بعد نواب صاحب منگرول وفات پا گئے اور یہ ذریعۂ آمدنی بھی بند ہو گیا۔ پریشاں حالی کے اسی زمانے میں نواب حامد علی خاں کے طلب کرنے پر دوبارہ رام پور چلے آئے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ امیر مینائی اور داغ دہلوی رام پور چھوڑ کر جا چکے تھے اور دوسرے شعرا بھی موجود نہ رہے تھے۔ مقررہ وظیفہ بھی نواب کی سرکار سے وقت پر نہیں ملتا تھا۔ پریشان ہو کر نواب کی اجازت سے واپس لکھنؤ آ گئے اور پھر یہی کے ہو گئے۔ پہلے تو لکھنؤ میں مشاعروں میں شریک ہوتے رہے لیکن مزاج کی تندی و تیزی کی وجہ سے بعض صاحبانِ مشاعرہ سے، جن میں اصغر حسین فاخر اور میر مہدی حسین ماہر جیسے مقتدر رئیس بھی شامل تھے، رنجش ہو گئی اور انھوں نے مشاعروں میں جانا کم و بیش بند کر دیا۔ اب وہ بیمار رہنے لگے تھے۔ دمے کے پرانے مریض تھے۔ سردیوں میں خاص طور پر اس کے دورے پڑتے تھے۔ چار شوال ۱۳۲۷ھ کو، بدھ کے دن مطابق ۲۰، اکتوبر ۱۹۰۹ء کو وفات پائی اور تال کٹورے کی کربلا میں دفن ہوئے۔ ان کے فاضل بیٹے میر محمد مہدی کمال نے لوحِ مزار کے لیے یہ قطعہ تاریخِ وفات کہا: [۱۰]

مہ شوال کی تاریخ جو تھی　　وہ بدھ کا روز تھا آفت کا ساماں
وہ شاعر اُٹھ گیا بزمِ جہاں سے　　کمالِ شاعری جس پر تھا نازاں
کمآل آنکھوں سے پنہاں ہیں جلال آج　　''چھپا ہے شاعری کا مہرِ تاباں''
(۱۳۲۷ھ)

آرزو لکھنوی نے لکھا ہے کہ کسی اور شاعر نے جلآل کا سنہ وفات اس مصرع سے بھی نکالا ہے: ''میر ضامن علی جلال آہ آہ'' (۱۳۲۷ھ) [۱۱]

جلال لکھنوی زود رنج اور جلالی مزاج کے کھرے انسان تھے۔ جس بات کو صحیح سمجھتے برملا کہہ دیتے۔ نواب محمد عبداللہ خاں ضیغم نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''جلال اسم بامسمیٰ ہیں۔ زور شور کی طبیعت ہے۔ اساتذہ میں شمار کیے جاتے ہیں۔'' [۱۲] ایک مرتبہ نواب کلب علی خاں نوآب نے دربار میں اپنی ایک غزل پڑھی جس کا مطلع یہ تھا:

دیکھ کر رنگ اس کی قامت کے　　ہوش اُڑ جائیں گے قیامت کے

اہل دربار نے مطلع پر دل کھول کر داد دی۔ جلال خاموش بیٹھے رہے۔ جب نواب غزل پڑھ چکے تو جلآل سے پوچھا کہ ''تم نے اور اشعار کی تو داد دی لیکن مطلع پر کچھ نہ بولے۔ جلال نے کہا کہ تمام دربار تعریف کر رہا تھا۔ ایک میری تعریف کیا چیز ہے۔ نواب صاحب نے کہا آخر تمھیں بھی تو اچھا برا کچھ کہنا چاہیے تھا۔ جلال نے کہا سبحان اللہ، کلام الملوک ملوک الکلام۔ نواب صاحب نے کہا کہ صاف صاف کہو۔ اس پر جلآل نے کہا کہ ''جس مطلع کے قافیے ہی غلط ہوں، میں اس کی تعریف کیا کروں''۔ نواب صاحب نے تیوری بدل کر پوچھا کہ

کیا غلطی ہے۔ جلال نے کہا: ''حضور نے مطلع میں روی کے ساتھ تاسیس و دخیل کا التزام کیا ہے اور اشعار میں اس کی پابندی نہیں کی۔ یہ درست نہیں ہے''۔ ہر مستند شاعر مطلع کا منشا جانتا ہے اور سمجھتا ہے کہ پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں قافیے کا اختیار کرنا اس امر کا اظہار ہے کہ کن کن حروف کی پابندی اختیار کی گئی ہے۔ اساتذہ کے دیوان دیکھے گئے مگر کوئی مثال نہ ملی۔ [۱۳] اسی صاف گوئی کی وجہ سے لوگ ان سے دامن بچاتے تھے۔

نواب صاحب کے داماد صاحبزادہ چھٹن صاحب کے ہاں مشاعرہ ہونے والا تھا کہ ایک شاگرد نے جلال کو بتایا کہ آج شاگردانِ داغ نے طے کیا ہے کہ آپ کی غزل پر داد نہیں دیں گے۔ یہ سن کر جلالؔ نے کہا کہ پھر تو مشاعرہ میں جانا بے سود ہے۔ شاگرد محمد شاہ خاں نے اصرار کیا تو جلالؔ اس شرط پر راضی ہوئے کہ تم لوگ داغ کی غزل پر دل کھول کر داد دینا۔ مشاعرہ بے ترتیب تھا۔ داغ نے غزل پڑھی اور خوب داد پائی۔ جب جلال کی باری آئی تو گویا سب کو سانپ سونگھ گیا۔ پڑھتے پڑھتے جلالؔ نے کہا کہ میرا ایک مصرع آپ سے لڑ گیا ہے اس لیے میں اس شعر کو چھوڑتا ہوں۔ داغؔ نے اصرار کیا کہ نہیں نہیں یہ شعر ضرور پڑھیے۔ داغ کا شعر یہ تھا:

یہ تری چشم فسوں گر میں کمال اچھا ہے　　ایک کا حال برا ایک کا حال اچھا ہے

جلال نے اپنا شعر پڑھا:

دل مرا، آنکھ تری، دونوں ہیں بیمار مگر　　ایک کا حال برا ایک کا حال اچھا ہے

شعر پڑھنا تھا کہ سب بے ساختہ داد دینے لگے۔ صاحبزادہ چھٹن نے کہا کہ داغ کے ہاں ابہام تھا، جلالؔ نے اسے صاف کر دیا ہے۔ واہ واہ سبحان اللہ۔ [۱۴]

نواب صاحب بھی جلال کے مزاج کی تندی سے اکثر ناراض ہو جاتے تھے۔ ایسا بھی ہوا کہ انھیں ریاست چھوڑنے کے لیے کہا لیکن ذرا دیر بعد احکام واپس لے لیے۔ جلال بھی ناراض ہو کر اکثر لکھنؤ چلے جاتے لیکن نواب صاحب انھیں طلب کر لیتے۔ ایک مرتبہ جلالؔ لکھنؤ میں تھے کہ نواب صاحب نے اس تحریر کے ساتھ ایک غزل بھیجی کہ میں نے اس غزل میں کوئی الف ہندی بھی گرنے نہیں دیا ہے۔ جلال نے ایک غزل ۹ شعر کی کہی اور یہ التزام کیا کہ حروف علت میں سے بھی کوئی حرف نہ گرے اور ایک شعر میں تسکینِ اوسط اس طریقے سے لائے کہ بغیر تسکین کے پڑھو تو ''ی'' گرتی تھی اور تسکین کے ساتھ پڑھو تو نہیں گرتی تھی۔ جلالؔ نے لکھا کہ میں نے الف، واو، ی کوئی حرف نہیں گرایا ہے۔ غزل دربار میں پڑھی گئی ہے۔ سب نے کہا کہ آخری شعر میں ''ی'' گر گئی ہے۔ اس پر بہت غور ہوا۔ بحر نے کہا کہ یہ گرتی ہوئی تو معلوم ہوتی ہے مگر جلال کا دعویٰ ہے اس لیے تامل ہوتا ہے۔ جواباً خط لکھا گیا کہ تم استادی کا دعویٰ کرتے ہو اور آخری شعر میں ''ی'' گرا گئے۔ جلال نے لکھا کہ حضور کا دربار کملائے فن سے معمور ہے مگر یہ غزل بھیج کر واضح ہو گیا کہ کسی کو موزوں شعر پڑھنا بھی نہیں آتا۔ اس واقعہ کے بعد حضرت جلال پھر طلب نہیں کیے گئے۔ [۱۵]

اسی مزاج اور اُفتادِ طبع کی وجہ سے اکثر لوگوں سے ان کا اختلاف رہتا تھا اور خاص طور پر زبان و محاورہ اور عروض کے معاملے میں وہ الجھتے رہتے تھے۔ آرزو لکھنوی نے لکھا ہے ''غصہ ان کا مشہور تھا۔ یہ غصہ جہالت کی وجہ سے نہیں تھا۔ مذہبی بحثوں میں حدیث و قرآن سے استدلال کرتے تھے۔ ان کی طبیعت حق پسند تھی۔ جو ان کے دل میں ہوتا وہی زبان پر ہوتا۔ ایک مرتبہ ان کے شاگرد احسان علی خاں احسان شاہ جہاں پوری نے داغ کی طرح میں یہ کہہ کر اپنی ایک غزل بھیجی کہ انھوں نے داغ کی غزل کا جواب کہا ہے۔ یہ بات جلالؔ کو ناگوار گزری۔ غزل کاٹ کر رکھ دی اور لکھا کہ ''تمھارا ابھی یہ منہ ہے کہ تم داغؔ کی غزل کا جواب کہو گے۔ داغ کی غزل کا جواب ہم کہیں یا ہماری غزل کا جواب داغ کہیں۔ تم جیسے ہمارے شاگرد ویسے داغ کے شاگرد۔[۱۶] شرافتِ نفس اور وضع داری جلالؔ کا ایمان تھا۔

جیسا کہ آپ جانتے ہیں اہلِ لکھنؤ زبان و محاورہ کی صحت کے اتنے قائل تھے کہ اسے ہر چیز پر فوقیت دیتے تھے۔ زبان و محاورہ کے سلسلے میں جلال بھی بہت حساس تھے۔ اس موضوع پر انھوں نے کئی رسالے لکھے۔ انیسویں صدی کے آخری عشرے میں جلالؔ کی زبان دانی پر اعتراض کرتے ہوئے اہلِ علم و ادب نے بہت سی غلطیوں کی نشان دہی بھی کی۔ اس بحث میں محمد ظہیر احسن شوقؔ نیموی (م ۱۹۰۴ء) پیش پیش تھے۔ شوق نیموی نے ''ازاحتہ الاغلاط'' کے نام سے ایک کتاب تالیف کی تھی جس میں جلال لکھنوی کی تالیف ''تنقیح اللغات'' کے بعض مقامات سے اختلاف کیا گیا تھا۔ جواب میں جلال لکھنوی کی وضاحت و حمایت میں ایک رسالہ ''تردید'' ان کے کسی شاگرد کے نام سے شائع ہوا جس میں شوق نیموی کی تالیف ''ازاحتہ الاغلاط'' پر اعتراض کیے گئے تھے۔ شوق نیموی نے ''تردید'' کے جواب میں ایک رسالہ ''سرمۂ تحقیق'' لکھا جس میں محاورات کے سلسلے میں جلال لکھنوی کی غلطیوں کی نشان دہی کی گئی تھی۔ اسی کے ساتھ ''تردید'' کے جواب میں قدس پھر ساتاری نے ''طومار التوبیخ'' اور ''دندان شکن'' کے نام سے دو رسالے لکھے اور شوق نیموی کے ایک شاگرد محمد بشیر پکا کوٹی نے ایک رسالہ ''تذکرۃ الشوق'' کے نام سے لکھا۔ یہ تینوں رسالے ''سرمۂ تحقیق'' کے ساتھ شائع ہوئے۔ ابھی یہ کھچڑی پک ہی رہی تھی کہ فروری ۱۸۸۹ء کے گلدستہ ''نغمۂ بہار'' میں ایک جعلی اشتہار شائع ہوا جس میں شوق نیموی نے حضرت جلالؔ سے اپنی جہالت کا اعتراف کرتے ہوئے معافی مانگی گئی تھی۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ اشتہار جلال کے کسی شاگرد یا شوق نیموی کے کسی مخالف نے شائع کرایا ہوگا۔ جب یہ بات سامنے آئی کہ یہ اشتہار شوق نیموی کی طرف سے شائع نہیں ہوا بلکہ جعلی ہے تو اخبار ''مشیرِ قیصر'' کے ۲۷، مارچ ۱۸۸۹ء کے پرچے میں ایڈیٹر تپش دہلوی نے حضرتِ جلال کی خبر لی اور اسے جعلی ثابت کر کے بحث کے دروازے کھول دیے۔ یکم اپریل ۱۸۸۹ء کو اخبار ''نیر اعظم'' کے ایڈیٹر نے اپنا ایک مضمون شائع کیا اور اس بے جا حرکت پر لعن طعن کی۔ اس کے بعد شوق نیموی میدان میں آ گئے اور اپنا پہلا جوابی مضمون محاورہ ''چھان بین'' کے بارے میں لکھا۔ حضرت جلال نے لکھا تھا کہ اصل اور صحیح محاورہ ''چھان بنان'' ہے۔ فصحاء لکھنؤ ایسے ہی

بولتے ہیں۔ ''چھان بین'' غلط ہے۔ شوق نیموی نے لکھا کہ ''چھان بین'' غلط نہیں صحیح ہے حتیٰ کہ اس جعلی اشتہار میں بھی ''چھان بنان'' ہی کو صحیح بتانے کے لیے شوق نیموی کے منہ سے یہ کہلوایا گیا تھا کہ میں (شوق نیموی) ''محاورات اہلِ زبان سے اس قدر نابلد کہ ''چھان بنان'' کی جگہ ''چھان بین'' اکثر جگہ بول گیا ہوں۔ شوق نیموی نے بتایا کہ حقیقت یہ ہے کہ ابتدا میں اہلِ دہلی ''چھان بین'' بولتے تھے اور اہلِ لکھنؤ ''چھان بنان'' لیکن جلالؔ ہی کے زمانۂ حیات میں اہل لکھنؤ بھی ''چھان بنان'' کو ترک کر کے ''چھان بین'' بولنے لگے تھے۔ منشی احمد علی شوق نے اپنے اخبار مورخہ ۲۵، اکتوبر ۱۸۸۹ء کی اشاعت میں لکھا کہ اس میں شبہ نہیں ہے کہ حضرت جلال کے لغت میں اغلاط ہیں اور پھر حضرت جلال نے خود ان سے اقرار کیا ہے کہ انھوں نے تیس برس ادھر کی زبان لغت میں لکھی ہے۔ تپش دہلوی ایڈیٹر ''مشیر قیصر'' نے ۲۷، مارچ ۱۸۸۹ء کے پرچے میں لکھا کہ ''چھان بین'' خاص اہلِ دہلی کا محاورہ ہے۔ اگر دیکھا جائے تو سارا فتنہ اس جعلی اشتہار نے برپا کیا جو شوق نیموی کی طرف سے شائع کرایا گیا تھا۔ زبان و محاورہ کی اس بحث میں تلخ نوائی تو بہت ہوئی لیکن ساتھ ہی بہت سی مفید اور کام کی باتیں بھی سامنے آئیں۔

شوق نیموی نے ایک مضمون ۱۸۸۹ء کے ''مشیر قیصر'' میں شائع کیا جس میں لفظ ''روپیہ'' کے بارے میں بحث کی گئی تھی۔ جلال نے اپنی تالیف ''سرمایۂ زبان اردو'' میں لکھا تھا کہ ''روپیا سکہ دار چاندی کو کہتے ہیں۔ جمع اس کی فصحا روپے بولتے ہیں اور یہ ہائے مختفی سے روپیہ لکھا جاتا ہے...... غلط ہے۔'' شوق نیموی نے لکھا کہ جلالؔ نے ''روپیہ'' بہائے مختفیہ کو اس لیے غلط سمجھ لیا کہ یہ لفظ ہندی ہے اور الفاظِ ہندیہ کے آخر میں الف آتا ہے، ہائے مختفیہ نہیں آتی۔ تارا، کلیجا ہائے مختفیہ سے لکھنا درست نہیں ہے لیکن اگر کوئی لفظ ہندی لفظ سے مفرس کرلیا جائے تو پھر اس کو ہائے مختفیہ سے لکھنا درست ہے۔ یہی معاملہ اس لفظ ''روپیہ'' کے ساتھ ہے۔ اسی وجہ سے متاخرین عجم نے اس کو استعمال کیا ہے۔ شوق نیموی نے لکھا کہ ''حضرت جلال نے ''سرمایۂ زبان اردو'' میں لفظ روپیہ کے بارے میں تو لکھ دیا کہ ہائے مختفیہ سے درست نہیں ہے لیکن اپنی دوسری کتاب ''گلشنِ فیض'' میں ''چہرئی روپیہ'' کے ضمن میں لکھا ہے کہ ''ہائے فارسی و تحتانی ہر دو مفتوح بہائے مختفیہ۔'' یہ حوالہ دے کر شوق نیموی نے جلال کی تعریض کی اور اسے انتہائی غیر ذمہ داری قرار دیا۔ اسی طرح لفظ ''سونچنا'' کی بحث پر شوقؔ نے جلال کی گرفت کی۔

لفظ ''غلبہ'' کے بارے میں جلال نے ''تنقیح اللغات'' میں لکھا کہ ''بسکون لام بہر صورت غلط ہے۔ اردو میں اسے بحرکتِ لام پڑھنا چاہیے یعنی ''غَلْ بَہ'' غلط ہے اور غَلَبہ صحیح ہے۔ شوق نیموی نے لکھا کہ حضرت جلالؔ نے خود اپنے شعر میں اسے لام ساکن کے ساتھ باندھا ہے جو ان کے دیوانِ اول ''شاہد شوخ طبع'' کے صفحہ ۲۱۵ پر یوں درج ہے:

طوفاں سے بیڑا نوح کا تو نے بچا دیا		فرعون پر کلیم کو غلبہ عطا کیا

یہاں ''غلبہ'' بسکون لام استعمال میں آیا ہے جسے خود جلال غلط کہتے ہیں۔ اگر اسے بحرکت لام پڑھا جائے تو وزن قائم نہیں رہ سکتا۔

اسی طرح جلال نے ''کارآمد شعرا'' نامی کتاب میں ''لفظ'' کے بارے میں لکھا ہے کہ ''اکثر فصحا کے نزدیک لفظ مذکر ہے اور مولف بھی اس کی تذکیر کا قائل ہے......'' شوق نیموی نے لکھا کہ یہ قاعدہ بھی مسلم ہے کہ مذکر کی جمع یائے اور نون کے ساتھ نہیں آتی بلکہ واو اور نون کے ساتھ آتی ہے۔ یائے اور نون کے ساتھ مؤنث کی جمع آتی ہے لیکن جلال نے یائے و نون کے ساتھ اس کی جمع بنائی ہے اور ثبوت میں شوق نیموی خود جلال ہی کا ایک شعر پیش کیا ہے جس میں جلال نے ''لفظ'' کو مؤنث باندھنے کی غلطی کی تھی:

کس ترقی پہ ہے حسنِ سخن اللہ اللہ　　　شوخ لفظیں ہیں دولہن معنی رنگیں

جلال کی طرف سے جب ان اعتراضات کا کوئی جواب نہیں دیا گیا تو ۲۸، اگست ۱۸۸۹ء کے ''مشیر قیصر'' میں شوق نیموی نے ایک اور مضمون لکھا جس میں لفظ ''غل'' کے حوالے سے جلال کی فارسی دانی پر گرفت کی اور لفظ ''چھ'' کی بحث میں ان کے علم زبان پر تعریض کی۔

حضرت جلال لکھنوی نے ''سرمایۂ زبانِ اردو'' میں لکھا ہے کہ لفظ ''ہونٹھ'' غلط ہے۔ یہ لفظ اسی املا کے ساتھ میر نے باندھا ہے۔ شوق نیموی نے لکھا کہ خود ان کے استاد کے استاد شیخ ناسخ نے بھی لفظ ''ہونٹھ'' اسی املا کے ساتھ باندھا ہے:

اے گل جو تو نے پان چبا کر دکھائے ہونٹھ
حسرت سے کیا ہی غنچۂ گل نے چبائے ہونٹھ

شوق نیموی نے لکھا کہ ''ہونٹھ اور ہونٹ کو ٹھیک اسی طرح سمجھنا چاہیے کہ بعض شعرا نے ''پہ'' بجائے ''پر'' وجوباً ترک کر دیا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ''پہ'' غلط ہو گیا ہے بلکہ یہ صحیح ہے۔''

اسی طرح حضرت جلال نے لفظ ''عقیل'' سے بحث کی ہے اور لکھا ہے کہ ''عقیل بمعنی عاقل، جو متعارف ہے، صحت کے مخالف ہے۔'' شوق نیموی نے لکھا کہ عقیل بمعنی عاقل صحیح و درست ہے۔ یہ تو ''فعیل'' کے وزن پر مبالغے کا صیغہ ہے جو بمعنی فاعل آتا ہے۔ رحیم، کریم، نصیر، سمیع وغیرہ اسی قبیل کے الفاظ ہیں اور لکھا ''جناب عالی! آپ نے حضرت مسلم کے باپ کا نام ''عقیل'' سنا ہوگا۔ آخر اس نام کی کوئی وجہ تسمیہ ہے یا نہیں۔ کاش آپ نے ''منتخب اللغات'' ہی کو دیکھ لیا ہوتا۔ اس میں صاف لکھا ہوا ہے کہ ''نام پسر ابی طالب کہ دانا تر بود بہ نسبت قریش......''

لفظ ''پیٹ'' کے بارے میں ''گلشن فیض'' میں جلال نے لکھا کہ ''پیٹ'' بہ تحتانی مجہول شکم و بہ تحتانی معروف پشت۔'' شوق نیموی نے لکھا پتا نہیں ایسی فاش غلطی جلال سے کیسے ہو گئی۔ حالانکہ یہ عام بات ہے کہ ''پشت'' کو ''پیٹھ'' کہتے ہیں۔ شوق نیموی نے جلال کی گرفت کرتے ہوئے لکھا کہ ''طفلِ دبستان تک جانتے

ہیں کہ پشت کی ہندی پیٹھ ہے نہ پیٹ بروزن پیٹ۔ باکمال صاحب پیٹ اور پیٹھ دونوں کو ایک ہی کیا چاہتے ہیں۔ آخر استادی کس دن کام آئے گی۔ دیکھو ان کے استاد ہلال لکھنوی ردیف الہا میں کیا فرماتے ہیں:

جو بعدِ مرگ بھی یاد آ گئی تمھاری پیٹھ	زمین سے نہیں لگنے کی پھر ہماری پیٹھ

اسی طرح شوقؔ نیموی نے اور بہت سے الفاظ، محاورات اور ضرب الامثال کے تعلق سے جلالؔ کی گرفت کی ہے۔ یہ بحث فروری ۱۸۸۹ء میں شروع ہوئی اور کم و بیش نو ماہ تک یہ معرکہ جاری رہا اور اکتوبر ۱۸۸۹ء میں ٹھنڈا پڑ گیا۔[۱۷]

جلال لکھنوی نے ایک کتاب فن تاریخ گوئی پر ''افادۂ تاریخ'' کے نام سے لکھی تھی۔ تسلیم سہسوانی اور نواب عزیز جنگ بہادر ولا حیدر آبادی نے ان کے بعض کلیوں سے اختلاف کیا۔ ''افادۂ تاریخ'' از جلال لکھنوی ۱۳۰۳ھ میں لکھنؤ سے، تسلیم سہسوانی کی کتاب ''ملخصِ تسلیم'' ۱۴-۱۳۱۳ء میں مراد آباد سے اور ولا حیدر آبادی کی کتاب ''غرائب الجمل'' ۲۶-۱۳۲۵ھ میں حیدر آباد دکن سے شائع ہوئی جن میں تسلیم سہسوانی اور ولا حیدر آبادی نے الف ممدودہ، تائے مدورہ اور یائے تحتانی ہمزہ دار (معروف و مجہول) کے تعلق سے جلال لکھنوی سے اختلاف کیا ہے۔ یہ بھی مفید و کارآمد بحث تھی جس سے تاریخ گوئی کے بہت سے گوشے واضح ہوئے۔[۱۸]

جلال کی تصانیف کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ تصانیف جو جلال لکھنوی کی شاعری اور دواوین کا احاطہ کرتی ہیں اور دوسرے وہ تصانیف جن کا تعلق زبان، قواعد اور لغت سے ہے۔[۱۸، الف]

الف: (۱) شاہدِ شوخ طبع: یہ تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سالِ تالیف و ترتیب ۱۲۹۷ھ برآمد ہوتا ہے۔ جلال کا یہ دیوان اول ۱۳۰۰ھ میں شائع ہوا۔

(۲) کرشمہ گاہِ سخن: یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سالِ تالیف ۱۳۰۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ جلالؔ کا یہ دیوان دوم ۱۳۰۲ھ میں شائع ہوا۔

(۳) مضمون ہائے دلکش: یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سالِ تالیف ۱۳۰۶ھ نکلتا ہے۔ جلال کا یہ تیسرا دیوان ۱۳۱۶ھ میں شائع ہوا۔ اس کے آخر میں متروکات کی فہرست بھی شامل ہے۔

(۴) نظم نگاریں: یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے دیوان کا سالِ تالیف ۱۳۲۱ھ برآمد ہوتا ہے۔ جلال کا یہ چوتھا دیوان تصویر عالم پریس لکھنؤ سے ۱۹۰۳ء میں شائع ہوا۔ جلالؔ کے شاگرد حاجی سید سلطان علی خان بہادر شررؔ نے اس ایک ہی مصرع سے سال طباعت کی ہجری و عیسوی تاریخیں نکالیں: ع...... نظم رنگیں چاپ گشتہ بے نظیر۔ ''نظم رنگیں'' ۱۳۲۰ھ، ''چاپ گشتہ بے نظیر'' ۱۹۰۳ء۔ گویا یہ دیوان جس سال مدون ہوا اسی سال شائع بھی ہو گیا۔

(۵) مجموعۂ مخمسات: جلال کی ان دس مخمسات کا مجموعہ ہے جو اپنے ایک شاگرد رؤف احمد خان

بہادر پرتو مدراسی کے دیوانِ سوم کی دس غزلوں پر جلال لکھنوی نے کہے تھے۔ بیس صفحات پر مشتمل اس مجموعے کے آخری صفحہ پر تین قطعاتِ طبع مجموعۂ مخمسات بھی شامل ہیں جن میں سے دو خود جلال کے ہیں اور ایک ان کے بیٹے حکیم سید محمد مہدی کمال کا قطعہ تاریخ طباعت فارسی میں ہے۔ ان سب قطعاتِ تاریخ سے ۱۳۲۴ھ برآمد ہوتے ہیں لیکن یہ مجموعہ ۱۳۲۵ھ میں مطبع رزاقیہ مدراس سے چھپ کر شائع ہوا جیسا کہ سرورق پر چھپے ہوئے سنہ ۱۳۲۵ھ سے ظاہر ہوتا ہے۔

(۶) جلال کا دیوانِ پنجم غیر مطبوعہ ہے۔ آرزو لکھنوی نے بتایا ہے کہ اس کا قلمی نسخہ ان کے پاس ہے۔[۱۹]

ب: (۷) افادۂ تاریخ: اس تصنیف میں فنِ تاریخ گوئی کو بیان کیا گیا ہے۔ یہ ۱۳۰۳ھ میں لکھنؤ سے شائع ہوئی اور اس کے بعد تسلیم سہسوانی اور ولا حیدرآبادی نے اسی موضوع پر الگ الگ دو کتابیں ''مخلصِ تسلیم'' بزبانِ فارسی ۱۳۱۳ھ میں اور ''غرایب الجمل'' بزبان اردو ۱۳۲۵ھ میں علی الترتیب مرادآباد اور حیدرآباد دکن سے شائع ہوئیں۔ ان دونوں کتابوں میں جلال کی ''افادۂ تاریخ'' کے بہت سے نکات سے اختلاف کیا ہے۔[۲۰] امیر مینائی نے بھی ایک خط میں لکھا ہے کہ ''میں نے اب یہی مشرب اختیار کرلیا ہے کہ آئی اور آئے گئی اور گئے سب میں دوہری ''ی'' خیال کی جائے اور ۲۰ عدد لیے جائیں۔ جلال نے ''آئی'' میں ۱۰ عدد نہیں لیے ہیں بلکہ ۲۰ عدد لیے ہیں البتہ بوُے میں ''ی'' نہیں لکھی ہے، واؤ کو اضافت دی ہے، چنانچہ دیوان میں بھی بغیر ''ی'' کے چھپوایا ہے اور ''افادۂ تاریخ'' میں بھی اس سے بحث کی ہے مگر میں اس کو پسند نہیں کرتا۔''[۲۱]

(۸) گنجینۂ زبانِ اردو جس کا تاریخی ''گلشنِ فیض'' (۱۲۹۰ھ) ہے، پہلی مرتبہ مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۲۹۷ء میں شائع ہوئی۔ آرزو لکھنوی نے لکھا ہے کہ یہ نایاب ہے۔[۲۲] گنجینۂ زبان اردو (گلشنِ فیض) کا ایک نسخہ پنجاب یونی ورسٹی لائبریری لاہور میں محفوظ ہے جس کے کل صفحات ۸۰۰ ہیں اور مطبوعہ ۱۲۹۷ھ نول کشور لکھنؤ ہے اس کتاب کے شروع میں فارسی نثر میں تمہید لکھی گئی ہے جس میں حمد، نعت، منقبت اور مدح نواب کلب علی خاں کے بعد اس لغت کی وجہ تالیف، اہمیت اور اولیت پر روشنی ڈالی گئی ہے اور اپنے دائرۂ کار کو بھی بتایا ہے۔ علی اوسط رشک کی ''نفس اللغۃ'' کی طرح اس میں بھی لغات، محاورات، کنایات، مصطلحات، امثال تو اردو زبان کے ہیں لیکن ان کے معانی مع تلفظ بزبانِ فارسی بیان کیے گئے ہیں۔ سرمایۂ زبانِ اردو (تحفۂ سخنوران) اس کا اردو روپ ہے جس میں الفاظ ومحاورات وغیرہ کے معانی کو فارسی کے بجائے اردو میں آزاد ترجمہ کردیا ہے۔ لفظ یا محاورہ کی تشریح کے لیے جو مثالیں فارسی تشریح میں لکھی گئی تھیں وہ سب اردو تشریح میں بھی شامل کردی گئی ہیں۔ ''گنجینۂ زبان اردو'' (گلشنِ فیض) میں الفاظ ومحاورات کی تعداد زیادہ تھی ''سرمایۂ زبان اردو'' میں قدرے کم ہے۔ ''گنجینۂ زبانِ اردو'' (گلشن فیض) مطبوعہ کے صفحات کی تعداد ۸۰۰ ہے جب کہ سرمایۂ زبان اردو (مطبوعہ) کے صفحات کی تعداد ۳۲۸ ہے۔ میں نے دونوں کا مقابلہ کیا تو معلوم ہوا کہ حمد

ونعت کے فوراً بعد فارسی زبان میں لکھی ہوئی ''وجہ تالیف'' کو کم و بیش لفظ بہ لفظ اردو میں ترجمہ کر دیا ہے اور بہت سے ایسے الفاظ بھی ترک کر دیے ہیں جن کو جلالؔ نے ضروری نہیں سمجھا۔ مثلاً الف ممدودہ کے تحت ص ۶ پر درج سب الفاظ شامل ہیں لیکن صفحہ ۷ پر ''آبی'' کا لفظ ترک کر دیا ہے۔ اسی طرح صفحہ ۱۷۰، ۱۷۱ پر ''گنجینۂ زبان اردو'' (گلشن فیض) میں شامل الفاظ میں سے پارس، پارس ناتھ، پاڑھ، پاڑھا، پاس، پاسا، پاسا پلٹنا، پاسا پھینکنا، پاسی، پاکر، پاکھا، پاکھر، پاگل، پائی، پائی لگانا، سرمایۂ زبان اردو تحفۂ سخن وران) میں شامل نہیں کیے لیکن ''پالا گرم ہونا'' نیا محاورہ شامل کر دیا ہے جو گنجینہ زبان اردو (گلشن فیض) میں شامل نہیں ہے۔ اسی طرح ''گنجینۂ زبان اردو'' (گلشن فیض) کے صفحہ ۲۱۶ پر درج پھانس چبھنا، پھانس گڑنا، پھانس لگنا، پھانس نکالنا، پھانک، پھانکنا، پھاوڑا، پھاوڑی خارج کر دیے ہیں۔ ص ۲۱۷ پر درج الفاظ سے لفظ ''پھپھا'' نکال دیا ہے اور سرمایۂ زبان اردو (تحفۂ سخن وران) میں ''پھٹ، پھٹکار اور پھٹے سے منھ، نئے الفاظ شامل کر دیے ہیں۔ یہ صورت ساری لغت میں ملتی ہے۔ گنجینۂ زبان اردو (گلشن فیض) میں اردو لفظوں کا تلفظ بھی دیا گیا ہے، جب کہ سرمایۂ زبان اردو (تحفۂ سخنوران) میں تلفظ کو شامل نہیں کیا گیا ہے۔ اب ہم مثال کے طور پر ایک محاورے اور ایک لفظ کو یہاں درج کرتے ہیں جن سے دونوں لغات کا فرق اور نوعیت کا اندازہ ہو سکے گا۔

گنجینۂ زبان اردو (گلشن فیض)	سرمایۂ زبانِ اردو (تحفۂ سخنوران)
(۱) آب آب ہونا: ہر دو الف ممدودہ۔ بہر دو موحدہ زدہ، ہائے ہوز بواو مجہول نون والف مصدری کنایہ از شرمندہ شدن بود۔ فارسی آب شدن چنانکہ شیخ ناسخ میسر ماید: خجلت دندان جاناں سے گہر ہیں آب آب (ص ۶) رشتۂ سلکِ اپنی مژگاں کی طرح تر ہو گیا	(۱) آب آب ہونا اور آب ہونا: کنایہ ہے شرمندہ اور منفعل ہونے سے۔ فارسی آب شدن۔ شیخ ناسخ مغفور: خجلت دندانِ جاناں سے گہر ہیں آب آب رشتۂ سلکِ اپنی مژگاں کی طرح تر ہو گیا (ص ۲)
(۲) پھپھس: بائے فارسی مخلوط الہا، دوم مشدد و مفتوح سین مہملہ ساکن۔ خیار و ترب و مانند آں کہ گندہ بود و میانش خامی باشد و ہر کس از مردم کہ گندگی بدنما داشتہ باشد (ص ۲۱۷)	(۲) پھپھس: اس شخص کو کہتے ہیں جو گندگی بدنما رکھتا ہو اور وہ کھیرا اور مولی وغیرہ جو گندہ اور جوف دار ہو۔ (ص ۸۷)

(۹) ''سرمایۂ زبان اردو و تحفۂ سخنوران'' اردو الفاظ، محاورات اور ضرب الامثال کا لغت ہے جس میں معنی و مفہوم بھی اردو میں بیان کیے گئے ہیں۔ یہ گنجینۂ زبان اردو (گلشن فیض) کا، اختصار کے ساتھ، اردو روپ ہے۔ یہ لغت انوار المطابع لکھنؤ سے ۱۳۰۴ھ میں شائع ہوا۔

(۱۰) قواعد منتخب: کتاب کے سرورق پر یہی نام دیا گیا ہے اور ''تمہید'' میں جلالؔ نے لکھا ہے کہ

''اور نام اِس کا ''منتخب القواعد'' رکھا گیا ہے۔'' [۲۳] یہ رسالہ، جیسا کہ اس کے تاریخی نام ''منتخب القواعد'' سے معلوم ہوتا ہے ۱۳۰۴ھ میں لکھا گیا اور ۱۳۱۰ھ میں مطبع قومی لکھنؤ سے شائع ہوا۔ جلال نے اپنی اس تصنیف کو نظام دکن محبوب علی خاں سے منسوب کیا ہے۔

(۱۱) کارآمد شعرا: اس رسالہ کا موضوع تذکیر و تانیث ہے۔ جلال نے تمہید میں لکھا ہے کہ اس کا نام ''کارآمد شعرا'' ہے اور ''تحفۂ سخن گویان'' اس کے آغازِ تالیف کا سال ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ رسالۂ تذکیر و تانیث کارآمد شعرا کے نام سے ۱۲۹۳ھ میں مطبع ریاضِ محمدی لکھنؤ سے جلال نے ''خود زرِ کثیر صرف کر کے چھپوایا'' [۲۴]۔ اس کے بعد ۱۳۰۱ھ میں اس رسالے پر نظرِ ثانی کی اور اس کا نام ''مفید الشعرا'' رکھا۔ ''مفید الشعرا'' تاریخی نام ہے۔ اس کے سرورق پر ''رسالہ تذکیر و تانیث مشہور بہ ''مفید الشعرا'' ۱۸۹۴/۱۳۱۱ء، بہ اجازت حکیم سید مہدی صاحب کمال.....'' کے الفاظ درج ہیں۔ ''مفید الشعرا'' ۱۳۱۱ھ/۱۸۹۴ء میں مطبع گلزارِ محمدی لکھنؤ سے شائع ہوا۔ تمہید میں جلال نے بتایا ہے کہ ''پہلے جو رسالہ کارآمدِ شعرا بحث تذکیر و تانیث میں ۱۲۹۳ھ میں طبع ہوا تھا وہ ناقص و ناتمام اور نہایت غلط چھپا تھا اور قطع نظر اس کے خطبہ میں نام نامی و اسم گرامی مولف کے آقائے نعمت اعلیٰ حضرت قدر قدرت نواب محمد کلب علی خان بہادر خلد آشیاں والیِ ریاست رام پور کا بھی درج نہ تھا بنابریں مولف سراپا خطا اوس کی تکمیل و تصحیح اور اپنے ولی نعمت کا نام نامی اور اوصاف گرامی خطبہ میں داخل کر کے بارِ دگر معرضِ طبع میں لاتا ہے......اور اب نام اس کا ''مفید الشعرا'' رکھا جاتا ہے۔'' [۲۵]

(۱۲) تنقیح اللغات: آرزو لکھنوی نے لکھا ہے کہ ''صحتِ لغات میں ہے۔ مطبوعہ نسخہ دستیاب نہیں ہوا۔ میرے پاس قلمی نسخہ ہے جس میں سنہ تالیف یا سنہ طباعت درج نہیں ہے۔'' [۲۶] تنقیح اللغات کے بعض معانی سے شوق نیموی نے اپنی کتاب ''ازاحتہ الاغلاط'' میں اختلاف کیا ہے اور اسی لیے ''تنقیح اللغات'' کے حوالے ''ازاحتہ الاغلاط'' میں کئی جگہ آئے ہیں۔ ''قواعد منتخب'' کی تمہید میں جلال نے اپنی آٹھ کتابوں کے نام دیے ہیں جو یہ ہیں: تنقیح اللغات، گلشنِ فیض، سرمایۂ زبان اردو لغت میں۔ مفید الشعرا بحثِ تذکیر و تانیث میں، افادۂ تاریخ، بحث قواعد تاریخ گوئی میں، شاہد شوخ طبع، اردو کا دیوان اول، کرشمہ گاہِ سخن، دیوان دوم۔ مضمونہائے دلکش، دیوان سوم اور اب یہ (قواعد منتخب) نویں تالیف ہے۔'' [۲۷]

(۱۳) داستانِ بالاباختر: ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے کہ ''اس کی قلمی جلدیں سرکاری کتب خانہ رام پور میں موجود ہیں۔ یہ داستان تین جلدوں میں ہے اور اس کا نام 'داستانِ بالا باختر' رکھا گیا ہے۔'' [۲۸]

جلال لکھنوی کی ان تصانیف میں اردو قواعد و لغت کے اعتبار سے ''قواعدِ منتخب'' ''سرمایۂ زبانِ اردو'' اور مفید الشعرا (کارآمد شعرا) آج بھی خاص اہمیت کی حامل ہیں۔ ''قواعدِ منتخب'' میں جلال نے ہندی الاصل الفاظ کے وہ قواعد بیان کیے ہیں جو اس سے پہلے کسی نے قلم بند نہیں کیے تھے۔ اولیت کے اعتبار سے

بھی، ۱۳۱ صفحات کا یہ رسالہ، بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا خود جلال کو بھی احساس تھا۔ ''تمہید'' میں لکھا ہے کہ ''زبان ہندی الاصل کے وہ قواعد جو سلف سے آج تک نہیں لکھے گئے ''قواعدِ منتخب'' میں لکھے گئے ہیں۔''
[۲۹] ''قواعدِ منتخب'' میں دو باب قائم کیے گئے ہیں جن کے تحت ساری بحث سمیٹی گئی ہے:

(۱) حرف مفردہ کے محلِ استعمال اور معانی کے بیان میں کہ کہاں کہاں آتے ہیں اور کس کس معنی پر آتے ہیں۔

(۲) بعضے الفاظِ ہندیہ کے بیان میں کہ کہاں کہاں آتے ہیں اور کن کن معنی پر استعمال پاتے ہیں۔

پہلے باب میں حرف تہجی الف۔ پ۔ ت۔ ٹ وغیرہ کے تحت یہ بتایا ہے کہ لفظ کے شروع، بیچ اور آخر میں کس طرح استعمال ہوتے ہیں اور کس طرح معنی کو جنم دیتے ہیں مثلاً الف کو لیجیے۔ جلال نے لکھا ہے کہ یہ حرف بیشتر امر حاضر کے بعضے صیغوں کے اول میں آخر اور کبھی الفاظِ دیگر پر مصدر ہو کر نفی کا فائدہ دیتا ہے اور ہمیشہ مفتوح ہوتا ہے جیسے اَٹل (اپنی جگہ سے نہ ٹلنے والا)، امٹ (نہ مٹنے والا)، الگ (کسی سے لگاؤ نہ رکھنے والا)، اَنچھت (وہ شے جو کسی کے تصرف میں نہ آئی ہو)، اَچھوتا (جسے کسی نے نہ چھوا ہو)۔

الف جب بیچ میں آتا ہے اور مصدر کی جگہ پاتا ہے تو مصدر ''لازم'' کو ''متعدی'' کر دیتا ہے جیسے جلنا کو جلانا، مِلنا کو ملانا، دیکھنا کو دکھانا، سننا کو سنانا، بکھرنا کو بگھارنا وغیرہ اور کبھی دو کلموں کے درمیان آ کر ربط و اتصال کے معنی پیدا کرتا ہے جیسے بھاگا بھاگ، مارامار، اندھادھند وغیرہ اور جب آخر میں صیغۂ امر کے ملحق ہو کر آتا ہے تو امر کو صیغۂ ماضی کر دیتا ہے جیسے اُٹھا بیٹھا، کہا سنا، لکھا پڑھا اور امر لازم کو صیغۂ امر متعدی کا بنا دیتا ہے جیسے اُٹھ کو اُٹھا (بغیر تشدید کے)، بیٹھ کو بٹھا، دیکھ کو دکھا، سن کو سنا، بن کو بنا، من کو منا وغیرہ اور کبھی تعدیہ امر لازم کے واسطے لفظ کے بیچ میں آ جاتا ہے جیسے تن سے تان، چھن سے چھان، من سے مان، ٹل سے ٹال، کٹ سے کاٹ وغیرہ۔ کبھی الف آخر میں بعضے اسم کی فاعلیت و نسبت کے واسطے لایا جاتا ہے جیسے پیاسا، بھوکا، سچا، جھوٹا وغیرہ میں یا جیسے ڈورا، جوڑا، توڑا، پتنگا وغیرہ میں اور اکثر اسما کے آخر میں تذکیرِ اسم کی علامت بن جاتا ہے جیسے بھینسا، بکرا، مرغا، بھیڑا اور کہیں اسم کے آخر میں آ کر بڑے پن اور کلانی کا مفہوم دیتا ہے جیسے گھنٹا، مٹکا، ٹوکرا وغیرہ میں اور جب نون کے ساتھ اسمائے مؤنث کے آخر میں جمع کے لیے آتا ہے جیسے چاندنی کی جمع چاندنیاں، دری کی جمع دریاں، شطرنجی کی جمع شطرنجیاں، گھڑی کی جمع گھڑیاں وغیرہ۔

اسی طرح مختلف حرف تہجی کا مطالعہ کر کے اردو قواعد کے اصولوں کو بیان کیا ہے۔ وضع اصطلاحات میں ان اصولوں سے واقف ہو کر مفید کام لیا جا سکتا ہے۔ یہ سب جلال کا طبع زاد کام ہے۔

دوسرے باب میں بعض ہندی الاصل الفاظ کے محلِ استعمال کو قواعد کی رُو سے دیکھا اور سمجھایا گیا ہے جیسے:

آت:　یہ کلمہ آخر کلمات میں معنی مصدری کا فائدہ دیتا ہے جیسے برسات، بہتات وغیرہ۔ اسی طرح

آر: پھنکار، کھنکار اور کبھی فاعلیت کا فائدہ دیتا ہے جیسے سنار، لُہار (لوہار) وغیرہ۔

آل: یہ کلمہ لفظ کے آخر میں معنی نسبتی کا فائدہ دیتا ہے جیسے دھمال کہ دھم دھم کی آواز کی طرف منسوب ہے۔ ایسے ہی سسرال کہ خانۂ خسر سے منسوب ہے یا کلال کہ قوم کلوار کی طرف منسوب ہے جو شراب فروشی کرتی ہے۔ گلال کہ اس سرخ سفوف سے منسوب ہے جس کو ہنود باہم ہولی میں ایک دوسرے پر ڈالتے ہیں۔

آن: باعلان نون ایک کلمہ ہے جو لفظ کے آخر میں آ کر مصدریت کا اظہار کرتا ہے جیسے اُٹھان، اُڑان، اونچان، چوڑان، لمبان، چھان بنان وغیرہ۔

ادھ: ایک کلمہ ہے کہ بعض کلمات پر مصدر ہو کر نصف اور نیم کے معنی کا فائدہ دیتا ہے جیسے ادھ کچرا، ادھ گلا، ادھ کچلا، ادھ موا۔

بے: یہ کلمہ بعض کلمات کے اول میں ملحق ہو کر بغیر اور بدون کے معنی کا فائدہ دیتا ہے جیسے بے چین، بے ڈھب، بے روپ، بے ڈھنگا، بے کل وغیرہ۔ اردو میں اسے عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ بھی استعمال کرتے ہیں جیسے بے روح، بے طرح، بے حساب، بے کار وغیرہ۔

پا: ایک کلمہ ہے کہ الفاظ کے آخر میں جگہ پا کر کبھی معنی مصدری کا فائدہ دیتا ہے جیسے بڑاپا، چھٹاپا، جلاپا، دبلاپا، مٹاپا، کٹناپا وغیرہ اور کبھی وقت اور زمانے کا فائدہ بخشتا ہے جیسے بڑھاپا، رنڈاپا وغیرہ۔

پن: ایک کلمہ ہے کہ بعض الفاظ کے آخر میں آ کر افادہ مصدریت کا کرتا ہے جیسے بچپن، بانکپن، لڑکپن، ڈھیٹ پن وغیرہ میں۔

اسی طرح تا، جا، دان، دانی، را، ڑا، سا، سال، کا، کار، گا، لائی، مل، مہا، نا، نت، نی، وا، وائی، وار، واڑ، واری، واڑی، والا، واں، وانس، یا، یارا، یالا، یت یل وغیرہ کے ہندی الاصل الفاظ کی مختلف صورتیں بیان کی ہیں۔

''نا'' کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''ہندی میں واضح تر اور مشہور تر، علامت مصدری ہے یعنی بیشتر اسی کلمہ کو افعال امر حاضر کے آخر میں مصدر بنانے کے واسطے لاتے ہیں جیسے آنا، جانا، کرنا، رونا، ہونا، ہنسنا، بولنا، سننا وغیرہ'' اور تنبیہ کے ذیل میں جلال لکھنوی نے لکھا ہے کہ ''مفعول کسی فعل کا مؤنث ہو تو اس حالت میں جو بعضے اس علامت مصدری یعنی کلمۂ نا کے الف کو یائے معروف سے بدل کر بولتے ہیں یعنی اس طرح کہ ''بات کرنی مشکل ہے یا روٹی کھانی دشوار ہوگئی یا نماز پڑھنی آسان نہیں۔ یہ محاورۂ خاص فصحائے دہلی یا فصحائے متقدمین لکھنؤ کا ہے۔ فصحائے متاخرین لکھنؤ یوں نہیں بولتے بلکہ یہ لوگ خواہ مفعول مؤنث ہو خواہ مذکر کسی حال میں علامت مصدری کو تغیر نہیں دیتے یعنی بات کرنا، روٹی کھانا، نماز پڑھنا، ہی کہیں گے۔ بات کرنی، روٹی کھانی، نماز پڑھنی نہ بولیں گے۔ کیونکہ ان کا قول یہ ہے کہ آج تک علامت مصدر کی سوا ''نا'' کے ''نی'' یا معروف سے نہیں سنی اور قواعد زبان اردو کے جامعین قدیم میں سے بھی کسی نے کہیں نہیں لکھی۔ پس علامت کسی

چیز کی کیوں کر بدل سکتی ہے۔ کس واسطے کہ اگر شناخت ہی کسی شے کی بدل جائے گی تو وہ شے پہچانی ہرگز نہ جائے گی۔ چنانچہ مؤلف ہیچ مدان بھی اس قول کو مسلم رکھتا ہے اور اسی طرف ہے کہ کسی حال میں علامت مصدری کو تغیر دینا نہ چاہیے اور بحال خود ہی رکھنا چاہیے۔ فائدہ: چند مصدر زبانِ اردو میں ایسے بھی استعمال پا گئے ہیں جن کی ایک لفظ فارسی اور ایک لفظ ہندی سے ترکیب دی گئی ہے جیسے گذرنا، گذارنا، شرمانا، گرمانا، فرمانا، خریدنا، ورغلانا وغیرہ۔ پہلا لفظ ان میں فارسی کا ہے اور دوسرا لفظ ہندی کا یعنی گذر، گذار، شرم، گرم، فرما وغیرہ یہ سب کلمات فارسی ہیں اور کلمہ ''نا'' یا ''انا'' ہندی ہیں۔'' [۳۰]

اہلِ دہلی آج بھی مؤنث لفظ کے ساتھ فعل کو بھی مؤنث استعمال کرتے ہیں۔ بات، روٹی، نماز مؤنث ہیں۔ وہ بات کرنی ہے، روٹی کھانی ہے، نماز پڑھنی ہے کہیں گے لیکن اس کے برخلاف اہلِ لکھنؤ مذکر و مؤنث دونوں صورتوں میں مصدر کو اصل حالت میں برقرار رکھتے ہیں۔ وہ بات کرنا ہے، روٹی کھانا ہے، نماز پڑھنا ہے کہیں گے۔ انشاء اللہ خاں انشا کے زمانے تک لکھنؤ والے دہلی والوں کی پیروی کرتے تھے لیکن جب غازی الدین حیدر نواب سے بادشاہ بن گئے اور اہل لکھنؤ نے اپنی زبان کی معیار بندی کی تو جہاں بہت سے الفاظ کو متروک قرار دیا اور بہت سے ہندی الاصل الفاظ کو استعمال سے خارج کیا تو یہ تبدیلی بھی معیار بن گئی۔ دہلی و لکھنؤ کی زبان کا یہ فرق آج تک چلا آتا ہے۔ لیکن زبان کو آسان بنانے اور تذکیر و تانیث کی غلطی سے بچنے کے لیے اہلِ لکھنؤ کا یہ اصول کہ مؤنث و مذکر دونوں صورتوں میں مصدر کو اصل صورت میں رکھا جائے، لسانی سطح پر زیادہ سائنٹیفک معلوم ہوتا ہے۔

اہلِ لکھنؤ کو دہلی والوں کے مقابلے میں زبان کی معیار بندی سے زیادہ دلچسپی تھی۔ شاعری ان کا پہلا شوق تھا۔ علی اوسط رشک نے نفس اللغہ (۱۲۵۶ھ) میں ایسے الفاظ اپنی لغت میں شامل کیے جنھیں شاعری میں استعمال کیا جانا چاہیے۔ خود بھی انھوں نے اپنی شاعری میں ایسے بے شمار الفاظ استعمال کیے۔ رشک نے ان لفظوں کی تشریح کرتے ہوئے نہ صرف قواعد و املا کے اصول بیان کیے بلکہ اکثر تذکیر و تانیث کی بھی نشان دہی کی۔ امداد علی بحر نے ''بحر البیان'' کے نام سے ایک لغت کا نمونہ تیار کیا اور قواعد و زبان کے اصولوں کے ساتھ اس میں مذکر و مؤنث بھی درج کیے اور ساتھ ہی اصولوں کی وضاحت بھی کی۔ جلال لکھنوی نے اس کام کو اور آگے بڑھایا اور ''قواعدِ منتخب'' کے نام سے ایک کتاب لکھی، جس کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں اور ایک رسالہ بھی تذکیر و تانیث پر لکھا جو افادیت کے اعتبار سے منفرد ہے۔ ''کارآمد شعرا'' (۱۲۹۳ھ) کی تمہید میں جلال نے لکھا کہ ''سخنورانِ اردو و فصحائے ہندوستان میں باہم تذکیر و تانیث الفاظ مستعملہ عربی و فارسی و ترکی و انگریزی و ہندی میں ایک بہت بڑا جھگڑا رہا کرتا ہے...... لہٰذا اس ہیچ مدان نابلد کوچۂ تحقیق نے ایک رسالہ مبسوط مفیدِ عام بعی بلیغ و جستجوئے تمام...... بحثِ تذکیر و تانیث میں موافق استعمال فصحائے اردو زبانانِ لکھنؤ کے کہ فی زمانا انھیں کی زبان تمام ہندوستان میں معتبر و مستند ہے، تالیف کیا تا کہ یہ قصہ یک سو

ہو جائے اور یہ جھگڑا، جو آج تک فیصل نہیں ہوا فیصلہ پائے۔'' [۳۱] رشک اور بحر کی لغات کی طرح جلال کا یہ رسالہ بھی شعرا کے فائدے کے لیے لکھا گیا تھا اور جلال نے ''تحفۂ سخن گویاں'' ہی سے آغازِ تالیف کا سال ۱۲۹۰ھ نکالا تھا۔ جلال کا یہ رسالہ تذکیر و تانیث کے موضوع پر پہلا رسالہ ہے۔ اس کے چند سال بعد انھوں نے اسی رسالے کو دوبارہ شائع کیا اور اس میں نواب کلب علی خان کا نام درج کر کے ان کی مدح میں اٹھارہ شعر شامل کیے اور ''کارآمد شعرا'' میں شامل تمہید نکال دی اور اس رسالے کا نام ''رسالہ تذکیر و تانیث مشہور بہ ''مفید الشعرا'' رکھا۔ ''کارآمد شعرا'' میں فائدوں کا باب کتاب کے آخر میں (ص ۶۴-ص ۷۱) شامل کیا گیا تھا۔ ''مفید الشعرا'' مطبوعہ ۱۳۱۱ھ/۱۸۹۴ء میں اسے مقدمہ کے فوراً بعد (ص ۵-ص ۱۱) شامل کیا گیا ہے۔ باقی ''کارآمد شعرا'' اور ''مفید الشعرا'' میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ اس رسالے کو شعرا کے لیے زیادہ مفید بنانے کے لیے جلال نے اسے حروف تہجی کے اعتبار سے ردیف وار ترتیب دیا ہے اور:

(۱) جن الفاظ کی تذکیر و تانیث میں فصحا کا اتفاق ہے ان کو بے اسناد و نظائر درج کیا ہے اور جن الفاظ کی تذکیر و تانیث میں اختلاف ہے انھیں اسناد و نظاہر کے ساتھ لکھا ہے۔

(۲) یہ اسناد معتبر اساتذہ اور لکھنؤ کے نامور شعرائے اردو زبان سے اخذ کی گئی ہیں مثلاً لفظ ''املا'' اور ''مالا'' کی تذکیر و تانیث میں اختلاف ہے۔ لکھنؤ والے مذکر بولتے ہیں لیکن رشک نے مؤنث باندھا ہے۔ ان دونوں لفظوں کی مثالیں ناسخ، رشک اور بحر کے کلام سے دی ہیں اور ساتھ ہی اپنی رائے بھی دی ہے کہ ''مؤلف ان کی تذکیر ہی کا قائل ہے۔'' اسی طرح لفظ ''فضا'' جب بہار و کیفیت کے معنی میں آئے تو مؤنث ہے اور اگر میدان کے معنی میں تو جلال کے عندیہ میں مذکر ہے۔ اسی طرح ''نوا'' بھی آواز کے معنی میں مؤنث ہے اور سامان کے معنی میں مؤلف کے عندیہ کے مطابق مذکر ہے۔ ''خلا'' کو ناسخ اور برق نے مذکر استعمال کیا ہے:

یوہیں ترک ہوا ہم کو اگر اے فلسفی　　ثابت اپنے عالمِ دل میں خلا ہو جائے گا
(ناسخ)

سمائی دلِ تنگ کی دیکھیے　　کہ عالم میں ثابت خلا ہو گیا (برق)

لیکن اوسط علی رشک اسے مؤنث باندھتے ہیں:

خلا ٹھہری محال عقل اگر تو کیا سبب اس کا
دلِ جاناں ہوائے صحبتِ عاشق سے خالی ہے
(رشک)

(۳) ''آب و غذا'' اور ''آب و ہوا'' جزو دوم یعنی غذا اور ہوا کی رعایت سے مؤنث بولے جاتے ہیں لیکن ''نشوونما'' میں اختلاف ہے۔ ناسخ نے اسے مذکر باندھا ہے۔

خط کو روئے یار پر نشو و نما ہوتا نہیں　　سبزۂ بیگانہ گل سے آشنا ہوتا نہیں
(ناسخ)

اور خواجہ وزیر و بحرؔ اسے مؤنث کہتے ہیں:

آنسو بہا تو رشتہ بپا مرغِ دل ہوا　　دانہ نے کی جو نشو و نما دام ہو گیا (وزیر)

ع..... گل کھلاتی ہے عجب نشو و نما ساون کی

جلالؔ کی تحقیق یہ ہے کہ نشو و نما مؤنث ہے اور تذکیر خلافِ قیاس ہے۔

(۴) ایک اصول یہ بتایا ہے کہ جو کلمے صفت کے ہیں وہ بھی اشیائے مذکر کے ساتھ مذکر اور اشیائے مؤنث کے ساتھ مؤنث ہو جاتے ہیں جیسے مونگیا لحاف، مونگیا رضائی، بڑھیا نین سکھ، بڑھیا تن زیب۔

(۵) آب کے بارے میں لکھا ہے کہ ''آب'' جو پانی کے معنی پر ہے اسے مذکر بولنا چاہئے اور جو بمعنی ''آبداری'' یا ''آب و تاب'' میں آتا ہے مؤنث استعمال کیا جائے۔

(۶) ''نقاب'' بھی دونوں طرح آتا ہے۔ شعرائے متقدمین نے مذکر کہا ہے اور شعرائے متاخرین علی الخصوص شیخ ناسخ اور تلامذۂ ناسخ نے مؤنث باندھا ہے۔ ''سراب'' بھی دونوں طرح باندھا ہے۔ اسی طرح ''قامت'' کا لفظ ہے۔ ناسخ و آتش دونوں نے مذکر باندھا ہے۔ جلال نے مزید تحقیق کے بعد لکھا ہے کہ ''فی زماننا اکثر متاخرین'' قامت کی تانیث ہی کے قائل ہیں اور مؤلف (جلال لکھنوی) کے عندیہ میں بھی مؤنث ہے۔

(۷) ایک دلچسپ تحقیق یہ درج کی ہے کہ ''مشت'' گھونسے کے معنی پر مؤلف (جلال لکھنوی) کے عندیہ میں مذکر ہے اور مٹھی کے معنی پر مؤنث لیکن جب کسی لفظ کی طرف مضاف ہوتا ہے تو اپنی تذکیر و تانیث میں مضاف الیہ کی اطاعت کرتا ہے یعنی اگر مضاف الیہ مذکر ہے تو مذکر آئے گا اور مؤنث ہے تو مؤنث بولا جائے گا مثلاً مشتِ پر، مشتِ زر، مشت استخواں، مشتِ خار، مشتِ غبار کو مذکر بولیں گے:

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشاں　　مشتِ غبار لے کے صبا نے اُڑا دیا
(میرؔ)

بعد فنا ہے کوچۂ گیسو کی جستجو　　سودا تو دیکھنا مری مشتِ غبار کا
(آتش)

اس اصول سے ''مشتِ خاک'' میں خاک مضاف الیہ ہے اور مؤنث ہے اس لیے یہاں مؤنث استعمال کریں گے جیسے

ملے وہ مجھ سے یہ امکان کیا کہ ہو نہ ملال یہ مشتِ خاک مرا خاک میں اگر مل جائے
(ناسخ)

؏...... اپنی بھی مشت خاک ہو تیری رکاب میں (آتش)

(۸) ''بسنت'' مذکر لیکن بحر نے مؤنث باندھا ہے۔ ''معراج'' مؤنث ہے ناسخ نے مذکر باندھا ہے۔ لفظ ''جھانج'' معنی کے اعتبار سے مذکر اور مؤنث ہو جاتا ہے جیسے ''جھانج'' جسے ڈھول کے ساتھ بجاتے ہیں، مذکر ہے۔

سن کر دہل کے شور کلیجے دہلتے تھے تھرا کے جھانج بھی کفِ افسوس ملتے تھے
(میر انیس)

لیکن جب لفظ ''جھانج'' کسی عادت یا شدید طلب کے معنی میں آتا ہے تو مؤنث ہو جاتا ہے جیسے تمبا کو کی جھانج۔ اسی طرح ''تال'' بمعنی ''تالاب'' مذکر ہے لیکن علم موسیقی کے معنی پر مونث ہے۔ بلبل بھی تذکیر و تانیث میں مشترک ہے لیکن رشک نے مونث باندھا ہے۔

نشہ ہے وصفِ چشم میں یا خواب مرگ ہے بلبل نے جب سنی مرے اشعار گر پڑی
(رشک)

ناسخ نے مذکر و مونث دونوں طرح باندھا ہے لیکن آتش و برق نے مذکر باندھا ہے۔

سیر ہر کنجِ چمن کرتے ہو تم غیر کے ساتھ بلبلِ دل مجھے اے جان خبر دیتا ہے
(ناسخ)

اپنی آغاز محبت کا خیال آتا ہے دیکھتا ہوں کوئی بلبل جو گرفتار نئی
(ناسخ)

بلبل گلوں سے دیکھ کے تجھ کو بگڑ گیا قمری کا طوق سرو کی گردن میں پڑ گیا
(آتش)

؏...... بلبل روح رواں بے آشیاں ہو جائے گا (برق)

جلال لکھنوی نے اپنی رائے یہ دی ہے کہ میں بلبل کی تانیث کا قائل ہوں اور ایک دلیل قیاسی یہ ہے کہ اس قبیل کے اکثر جانور مثلاً مینا، کوکلا، فاختہ، قمری، طوطی، مونث بولے جاتے ہیں۔ بلبل کا یہی استعمال مونث اچھا معلوم ہوتا ہے۔

(۹) لفظ ''اردو'' لشکر کے معنی پر مذکر ہے اور زبان معروف کے معنی پر اختلاف ہے۔ جلال کی رائے یہ ہے کہ زبان کے معنی پر بھی اسے مذکر بولنا چاہیے۔ جلال کی یہ رائے اس لیے صحیح نہیں ہے کہ جو قیاسی دلیل وہ بلبل کے تعلق سے لائے ہیں اسی کی بنیاد پر زبان کے تعلق سے دیکھا جائے تو سب زبانیں جیسے عربی،

فارسی، یونانی، رومی، ترکی، انگریزی، ہندی بھاکا، پشتو، سندھی، سنسکرت، پنجابی سب مونث ہیں اس لیے اردو کو بھی مونث ہونا چاہیے۔

فائدے کے تحت جو کلیے اور اصول جلال نے اس رسالے میں درج کیے ہیں وہ نہایت مفید ہیں اور یہ ایسے اصول ہیں جن سے نہ صرف زبان پر ان کی قدرت اور گہری واقفیت کا پتا چلتا ہے بلکہ یہ اصول اس کتاب کا زندۂ جاوید حصہ ہیں۔ ایسے اصول اس سے پہلے اس تفصیل سے کبھی بیان میں نہیں آئے۔ مثلاً جو کلمہ فارسی کے دو لفظ سے مرکب ہے خواہ وہ دونوں صیغہ ماضی ہوں خواہ صیغہ امر خواہ ایک صیغہ ماضی ہو ایک صیغہ امر خواہ برعکس۔ خواہ ایک امر ہو ایک مصدر، خواہ ایک اسمِ جامد ہو ایک صیغۂ ماضی یا امر کا، وہ بیشتر مونث بولا جاتا ہے جیسے آمد و رفت، آمد و شد، تگ و دو، روا رو، خرید و فروخت، شکست و ریخت، بود و باش، نشست و برخاست، جست و خیز، قطع و برید، گفت و شنید، تراش و خراش، دار و گیر، ہست و بود وغیرہ سوائے بند و بست اور سوز و گداز کے، کہ یہ دونوں مذکر آتے ہیں اور وہ اس لیے کہ ان کا جزو دوم مذکر ہے۔ جس طرح آب و ہوا، باغ و بہار، آب و گل، قلم دوات میں جزو دوم مونث ہے اس لیے یہ مرکب مونث ہوگا۔ یہ بنیادی اصول ہے۔

مندرجہ ذیل اصولوں کے تحت آنے والے الفاظ مذکر بولے جاتے ہیں:

(۱) ''معشوق'' کے جتنے القاب ہیں مثلاً دلبر، ستمگر، بیدادگر، شوخ گل، ماہِ مہر، گل عذار، پری رُخسار، سیم تن، گل بدن، خوب رُو، حور، پری، جلاد، ستم ایجاد، قاتل، زہرہ شمائل وغیرہ۔ یہ سب مذکر آتے ہیں۔

(۲) اسی طرح ''عاشق'' کے جتنے القاب ہیں مثلاً بے تاب، بے خواب، بے قرار، دل فگار، رنجور، مجبور، جاں باز، جاں نثار، بے خود، دیوانہ وغیرہ۔ یہ سب بھی مذکر آتے ہیں۔

(۳) حق تعالیٰ کے جتنے اسما ہیں سب مذکر آتے ہیں۔

(۴) جملہ ستاروں کے نام مذکر بولے جاتے ہیں سوائے زہرہ، ناہید، مشتری اور برجیس کے۔

(۵) مہینوں کے نام خواہ عربی ہوں، خواہ فارسی، خواہ ہندی، خواہ انگریزی، سب مذکر بولے جاتے ہیں۔

(۶) جس کلمے کے آخر میں لفظ ''بند'' آتا ہے مثلاً کمر بند، سینہ بند، ازار بند، چار بند وغیرہ۔ یہ سب مذکر آتے ہیں۔

(۷) جس لفظ کے آخر میں ''آب'' آتا ہے جیسے تالاب، سیلاب، گرداب، خوں ناب، زہر آب، سرداب، پیشاب، سیماب وغیرہ یہ سب مذکر آتے ہیں۔

(۸) جس کلمے کے آخر میں لفظ ''دان'' آتا ہے جیسے نخل دان، قلم دان، نمک دان، خاندان، بچہ دان، عطر دان، سرمہ دان، پان دان، خاص دان، اگال دان، پیک دان وغیرہ یہ سب مذکر آتے ہیں۔

(۹) جس کلمے کے آخر میں لفظ ''مان'' آتا ہے جیسے خانمان، دودمان، آسمان وغیرہ۔ یہ سب مذکر

بولے جاتے ہیں سوائے ریسمان کے کہ یہ مونث ہے۔

(۱۰) جس کلمے کے آخر میں ''وان'' آتا ہے وہ مذکر بولا جاتا ہے مثلاً کاروان، ہیچوان، تاوان، لپٹواں، آنواں، جھانواں، بہلاواں، کنواں، دھواں، پانچواں، ساتواں، دسواں یہ سب مذکر بولے جاتے ہیں سوائے فارسی لفظ ''توان'' کے کہ یہ مونث آتا ہے۔

(۱۱) جس لفظ کے آخر میں کلمہ ''بار'' آتا ہے وہ مذکر بولا جاتا ہے جیسے۔ رودبار، رنگ بار، کاروبار، گھربار، دربار وغیرہ سوائے جوئے بار کہ بعض فصحا اسے مونث بولتے ہیں۔

(۱۲) جس فارسی لفظ کے آخر میں کلمہ ستان آتا ہے، وہ مذکر آتا ہے جیسے ترکستان، ہندوستان، کوہستان، گلستان، سنبلستان، شبستان، نیستان وغیرہ۔

(۱۳) جس فارسی لفظ کے آخر میں کلمہ ''سار'' آتا ہے وہ مذکر بولا جاتا ہے جیسے کوہسار، نمک سار وغیرہ۔

(۱۴) جس لفظ کے آخر میں کلمہ ''پن'' آتا ہے، وہ مذکر آتا ہے جیسے بچپن، لڑکپن، دیوانہ پن، بے ساختہ پن وغیرہ۔

(۱۵) جس فارسی لفظ کے آخر میں ''زار'' آتا ہے مذکر بولا جاتا ہے جیسے لالہ زار، گلزار، مرغزار، وغیرہ۔

مندرجہ ذیل اصولوں کے تحت آنے والے الفاظ مونث بولے جاتے ہیں:

(۱) کتاب کے جتنے اسما ہیں، ان میں سے بیشتر مونث بولے جاتے ہیں۔

(۲) شراب کے جتنے نام ہیں وہ مونث آتے ہیں۔

(۳) گنجفہ کی آٹھوں بازیوں یعنی تاج، سفید، شمشیر، غلام، جنگ، سرخ، برات، قماش مونث آتے ہیں۔

(۴) زبان کے جتنے نام ہیں جیسے عربی، فارسی، ترکی، ہندی، انگریزی، سنسکرت وغیرہ سب مونث بولے جاتے ہیں۔

(۵) آوازوں کے جتنے اسما ہیں مثلاً کوکو، قلقل، چٹ چٹ، غٹ غٹ، چھم چھم، دھم دھم، دھڑا دھڑ، تڑا تڑ وغیرہ سب مونث بولے جاتے ہیں۔

(۶) بحور عروض کے جملہ اسما مثلاً طویل، بسیط، ہزج، رجز، رمل وغیرہ مونث ہیں۔

(۷) جس لفظ ہندی کے آخر میں کلمہ ''ویں'' آتا ہے وہ مونث بولا جاتا ہے جیسے پانچویں، ساتویں، نویں، دسویں، گیارھویں وغیرہ۔

(۸) جس کلمے کے آخر میں لفظ ''کار'' آتا ہے، وہ مونث بولا جاتا ہے جیسے سرکار، پرکار، جھنکار،

للکار، پھنکار، دُھت کار وغیرہ۔

(۹) جس کلمۂ ہندی کے آخر میں ''سین مصدری'' آتا ہے مونث بولا جاتا ہے جیسے مٹھاس، کھٹاس، اونچاس، نیچاس، ہگاس، متاس وغیرہ۔

(۱۰) جس کلمۂ ہندی کے آخر میں ''نون مصدری آتا ہے وہ مونث ہوتا ہے جیسے اینٹھن، الجھن، جلن، سوجن، دھڑکن، پھڑکن، ٹپکن وغیرہ سوائے ''چلن'' کے کہ یہ مذکر بولا جاتا ہے۔

(۱۱) جس لفظ ہندی کے آخر میں کلمہ ''نی'' آتا ہے مونث بولا جاتا ہے جیسے جگنی، راگنی، اونٹنی، شیرنی، ہرنی، نہرنی وغیرہ۔

جلال لکھنوی نے دو اور مفید اصول یہ بتائے ہیں کہ:

(الف) جس کلمے کے آخر میں یائے نسبتی آتی ہے، اگر وہ کلمہ مذکر ہے تو مذکر بولا جائے گا اور اگر مونث ہے تو مونث بولا جائے گا مثلاً عربی، تازی، ترکی سے اگر گھوڑا مراد لیں گے تو مذکر بولیں گے اور اگر زبان مراد لیں گے تو مونث بولیں گے۔

(ب) جس لفظ کی تذکیر و تانیث بہ سبب عدم استعمال فصحا کے مبہم ہو اور قیاس بھی اس کی تذکیر و تانیث پر دلالت نہ کرے تو جلال لکھنوی کی رائے میں اس لفظ کو مذکر استعمال کرنا چاہیے۔

''مفید الشعرا'' (کارآمد شعرا) اردو زبان کی وہ پہلی با قاعدہ تصنیف ہے جو تذکیر و تانیث کے موضوع پر غور و فکر اور گہری نظر کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ اگر جلال کچھ اور نہ بھی لکھتے تو ''قواعد منتخب'' رسالہ تذکیر و تانیث (مفید الشعرا/ کارآمد شعرا) اور ''سرمایۂ زبان اردو'' نامی ان کی تصانیف ان کی تاریخی پہچان کے لیے کافی تھیں۔

''سرمایۂ زبان اردو'' وہ پہلی اردو لغت ہے جس میں اردو الفاظ و محاورات کی تشریح و معانی اردو میں لکھے گئے ہیں۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ رشک نے ''نفس اللغہ'' میں اردو الفاظ و محاورات کے معانی فارسی زبان میں لکھے تھے۔ امداد علی بحر نے ''بحر البیان'' میں بھی یہی کیا تھا۔ خود جلال نے ''گلشنِ فیض'' (لغت) میں اردو الفاظ کے معانی فارسی میں لکھے تھے لیکن ''سرمایۂ زبان اردو'' جلال نے یہ کام شروع سے آخر تک اردو میں کیا ہے۔ اس لغت کی تالیف میں جلال نے درج ذیل باتوں کا خیال رکھا ہے:

جلال کو اس بات کا پوری طرح احساس تھا جیسا کہ خود انھوں نے سرمایۂ زبان اردو کے شروع میں لکھا ہے کہ ''جب سے زبانِ اردوئے معلیٰ اپنے علم ایجاد کو میدانِ گاہ سخن میں بلند کیا ہے کسی سخن ورِ اردو زبان نے کوئی لغت ایسا کہ جامع ہو جملہ مفردات و مرکبات یعنی لغات و محاورات و کنایات و مصطلحات و مثل ہائے زبان اردو کا آج تک نہیں لکھا گیا'' [۳۲] ایسی کسی لغت کا نمونہ جلال کے سامنے نہیں تھا۔ انھوں نے اپنے طور پر غور و فکر کر کے یہ لغت تالیف کیا اور اس میں مندرجہ ذیل امور کا خیال رکھا:

(۱) جلال نے ''سرمایۂ زبان اردو'' میں بعضے ایسے لغاتِ اردو کو بھی شامل کیا جنھیں ناسخ و رشک اور

دورِ متاخرین کے سارے یا بعض فصحا نے ترک کر دیا تھا۔

(۲) جلال نے اس میں وہ لغات بھی شامل کیے ہیں جن میں فصحا میں اختلاف ہے۔

(۳) جلال نے لفظوں کے معانی اور محلِ استعمال کو واضح کرنے کے لیے نامور شعرا کے کلام سے اسناد و نظائر اپنی لغت میں شامل کیے۔

(۴) جن محاورات و کنایات کے فارسی و عربی مترادفات ملے وہ بھی جا بجا جلالؔ نے اپنی لغت میں شامل کر دیے ہیں۔ فارسی زبان کے لیے "ف" اور عربی کے لیے "ع" کی علامت استعمال کی ہے۔

(۵) جلال نے عورتوں اور خواص کے مخصوص محاورات بھی شاملِ لغت کیے ہیں اور ساتھ ہی محاوراتِ عوام کو بھی شامل و بیان کیا ہے۔

(۶) جلال نے اپنی لغت میں فارسی مفردات شامل نہیں کیے ہیں اور وہ اس لیے کہ وہ عام طور پر فارسی لغات میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

یہ وہ دائرۂ کار ہے جس میں رہ کر جلالؔ نے "سرمایۂ زبان اردو" تالیف کی۔ یہ لغت دو بار چھپا۔ ایک بار ۱۳۰۴ھ میں انوار المطابع لکھنؤ سے (کل صفحات ۳۲۸) اور دوسری بار ۱۳۰۴ھ ہی میں (کل صفحات ۳۴۴) مطبع جعفری لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس ایڈیشن کے سرورق پر لکھا ہے کہ "حسب فرمائش جناب معلّی القاب حضور ڈائریکٹر اوف پبلک انسٹرکشن بنگال۔" انوار المطابع کے ایڈیشن میں بھی یہی بات جلال کے شاگرد سید ذاکر حسین یاس لکھنوی (والد آرزو لکھنؤ) نے اپنی تقریظ کے آخر میں لکھی ہے۔ یہ تقریظ اور پانچ قطعات تاریخ طبع دونوں ایڈیشنوں میں شامل ہیں۔ ان قطعات میں یاس لکھنوی، رفعت لکھنوی، حشم لکھنوی کا ایک ایک، ایک قطعہ جلال کے بیٹے سید محمد مہدی کمال کا اور ایک خود جلال لکھنوی کا شامل ہے جس کے آخری مصرع "کل طبع بشد محاوراتِ اردو" سے ۱۳۰۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ایک ہی سال میں دو ایڈیشن چھپنے سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ یہ لغت نصاب میں شامل کر دیا گیا تھا۔ جلال نے یہ لغت شاعروں کے فائدے کے لیے لکھا ہے جیسا کہ اس کے دوسرے نام "تحفۂ سخن وران" سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس لغت کا پورا نام "سرمایۂ زبانِ اردو و تحفۂ سخن وران" ہے۔

یہ لغت اردو لغت نویسی کے ارتقا کی پہلی کڑی ہے اور پہلی کڑی ہوتے ہوئے یہ آج بھی مفید و کارآمد ہے۔ اس لغت کے بعد تالیف ہونے والے لغات میں ایک طرف اسناد و نظائر کی روایت عام ہوئی اور دوسری طرف اردو لغت نویسی کا آغاز ہوا۔ اس لغت میں الفاظ، محاوروں، کنایوں اور اصطلاحات کے سارے معنی نہیں دیے گئے ہیں لیکن جو کچھ دیے گئے ہیں وہ عام طور پر صحیح ہیں۔ اس میں لکھنؤ کی زبان کو معیار بنا کر زیادہ تر اسناد و ہیں کے شعرا کے کلام سے اخذ کی گئی ہیں جن میں ناسخ آتش، برق، رشک، اسیر، وزیر، بحر اور صبا کے ساتھ گاہ گاہ میر، درد، ذوق، غالب کے اشعار اور مصرع بھی شامل کیے ہیں۔ اس لغت کی ایک تاریخی

اہمیت یہ ہے کہ باقاعدہ طور پر اردو زبان کی پہلی لغت ہے اور دوسرے یہ کہ اس لغت نے اردو میں لغت نویسی کی روایت کو متاثر کر کے آگے بڑھایا ہے۔ یہ لغت ایک طرف رشک کی ''نفس اللغہ'' اور ''بحر البیان'' کا تکملہ ہے اور دوسری طرف امیر مینائی کی امیر اللغات کا نقطۂ آغاز بھی۔ اگر جلالؔ کی تصانیف میں سرمایۂ زبان اردو، قواعدِ منتخب اور رسالہ تذکیر و تانیث ہی کو سامنے رکھا جائے تو وہ اپنے دور اور اپنے ہم عصروں میں بحیثیت زبان دان و محقق نمایاں و ممتاز نظر آتے ہیں اور کوئی ادبی مورخ ان کی علمی خدمات کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔

اپنے استاد رشک کی طرح زبان کی اصلاح اور معیار بندی اور اردو شاعری میں ہندی الاصل الفاظ کی واپسی اور استعمال جلالؔ کا پہلا شوق اور پہلی ترجیح تھی۔ ''قواعد منتخب'' میں انھوں نے ہندی الاصل الفاظ کی قواعد مرتب کی تو رسالہ تذکیر و تانیث میں انھوں نے ان الفظ کو خاص اہمیت دی۔ یہی کام جلال نے اپنی شاعری میں بھی کیا۔

جلال لکھنوی کی شاعری:

جلالؔ لکھنوی، علی اوسط رشکؔ اور نواب فتح الدولہ برقؔ لکھنوی کے شاگرد تھے اور یہ دونوں شیخ امام بخش ناسخ کے ارشد تلامذہ میں شمار ہوتے ہیں۔ جلال نے جب شاعری کا آغاز کیا تو ساری فضا پر ناسخؔ کا رنگِ سخن چھایا ہوا تھا۔ خواجہ حیدر علی آتش چوں کہ شروع ہی سے ناسخ کی تحریکِ شاعری (طرزِ جدید) میں عیشیؔ و تنہا کے ساتھ شریک تھے اس لیے ان کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ اسی رنگِ سخن میں لکھا گیا جس کا ذکر مصحفی نے اپنے ''دیوانِ ششم'' کی تمہید میں ان الفاظ میں کیا ہے کہ ''حصہ نعمت الوان ایں خوان بہ شیخ امام بخش ناسخ کہ یکے از دوستانِ محمد عیسیٰ تنہاست، تخلص خود را اسم بامسمیٰ انگاشتہ بر طرزِ ریختہ گویانِ سادہ کلام در عرصہ قلیل خطِ نسخ کشیدہ از قفائیش قدم بر قدم او خواجہ حیدر علی آتش ہم در رسیدہ...... و ہم چنیں ثالثِ ایشاں طالب علی عیشی......''
[۳۳] یہ رنگِ سخن (ناسخ کا طرزِ جدید) آتش کا وہ اصل رنگ نہیں تھا جس سے ہم آج آتش کو پہچانتے ہیں بلکہ یہ رنگِ سخن ناسخ کے طرزِ جدید کی پیروی میں اختیار کیا گیا تھا۔ دیوانِ آتش کو دیکھیے تو وہ اس رنگِ سخن میں ناسخ جیسے تو ضرور ہو جاتے ہیں لیکن اس سے اوپر نہیں اُٹھتے۔ ناسخ کی زندگی میں بھی آتش اپنے مخصوص رنگ ہی سے پہچانے جاتے تھے جس میں وارداتِ قلبیہ اور جذبۂ دل کی آواز شامل تھی۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ ناسخ اپنے مخصوص رنگِ سخن کی ایسی روایت بن گئے تھے کہ دوسرے شعرا بھی اسی رنگ میں شعر کہنے کو معراجِ سخن جانتے تھے۔ لیکن آتش کا اپنا رنگِ سخن بھی ساتھ ہی متوازی چل رہا تھا اور جب شعرا دل کی آواز پر کان دھرتے اور اسے شعر کے پردے میں بیان کرتے تو وہ آتش کے رنگ سے قریب ہو جاتے۔ ناسخ کی وفات (۱۲۵۴ھ/ ۱۸۳۸ء) کے بعد بھی ان کا اثر قائم ضرور رہا لیکن آہستہ آہستہ نئی نسل کے شعرا اس سے تھک کر کسی نئے رنگ کے خواہش مند نظر آنے لگے۔ ناسخ نے جو رنگِ سخن اختیار کیا تھا اس میں خیال بندی اور معنی آفرینی کے ساتھ

نہ صرف، مقررہ اصولوں کے مطابق زبان و بیان کی صحت، متروک الفاظ سے پہلوتہی، ہندی الاصل الفاظ کو ترک کرنا شامل تھا بلکہ ''جذبہ'' کو شاعری سے پوری طرح خارج کرنے کا عمل بھی شامل تھا۔ لکھنؤ کا کوئی شاعر زبان و بیان کے اس معیار سے صرفِ نظر نہیں کرتا تھا۔ اب ایسے میں تبدیلی صرف سخن کے مزاج میں کی جاسکتی تھی۔ امیر اللہ تسلیم لکھنوی نسیم دہلوی کے شاگرد تھے اور نسیم دہلوی مومن خاں مومن کے شاگرد تھے۔ تسلیم کی شاعری میں جو ''امتزاج'' ہوا اور مومن کی آواز کی جو گونج ان کے کلام میں سنائی دیتی ہے وہ نسیم دہلوی کا فیض تھا لیکن جلال کے ہاں، دہلی کی شاعری کا مزاج آتش کے حقیقی رنگِ شاعری سے پہنچا۔ واضح رہے کہ دہلی اور لکھنؤ کے مزاج شاعری کا فرق صرف اتنا ہے کہ دہلی کے شعرا جذبے کو شاعری میں شامل کرکے ''عشق'' کو مرکزی حیثیت دیتے ہیں، شاعری کو وارداتِ قلبی کا اظہار سمجھتے ہیں اور زبان کو ثانوی حیثیت دیتے ہیں۔ لکھنؤ کے شعرا نے، ناسخ کے زیر اثر، سادہ گوئی کو ترک اور جذبے کو شعر سے خارج کرکے ''حسن'' کو مرکزی حیثیت دی تھی اور ساتھ ہی اپنے بنائے ہوئے معیار زبان و بیان کو پوری طرح برقرار رکھتے تھے۔ اپنے معیارِ زبان پر لکھنؤ کا کوئی قابلِ ذکر شاعر کسی قسم کا سمجھوتا نہیں کرتا۔ اسی لیے انیسویں صدی میں زبان و محاورہ کے تعلق سے جتنی بحثیں ہوئیں (سوائے مرزا غالب کے تنازع برہانِ قاطع کے) سب کا مخرج و منبع لکھنؤ تھا۔ جلال لکھنوی کی طبیعت جب رنگِ ناسخ سے سیر ہوگئی تو انھوں نے لکھنؤ ہی کے شاعر آتش اور ان کے شاگرد صبا لکھنوی اور رند کے رنگ کو اپنانے کی شعوری کوشش کی۔ اس رنگِ سخن میں جذبہ و کیف، سوز و گداز اور وارداتِ قلبی کا اظہار بنیادی حیثیت رکھتا تھا اور یہی وہ رنگ تھا جو آتش کی حقیقی (غیر ناسخی) شاعری کو دہلی کے رنگِ سخن سے ملا دیتا ہے اور لکھنؤ و دہلی شاعری کی سطح پر ایک ہو جاتے ہیں۔ آتش نے اپنے مخصوص و منفرد رنگ کی شاعری میں، زبان و بیان کے سلسلے میں، لکھنؤ والوں کے برخلاف، بے پرواہی کی ہے جس کی مثالیں ہم آتش کے مطالعہ میں ''جلد سوم'' میں دے آئے ہیں۔ جلال لکھنوی نے آتش اور شاگردانِ آتش کی پیروی میں زبان تو وہی رکھی جس کا معیار ناسخ و رشک نے قائم کیا تھا، لیکن اس معیارِ زبان و بیان میں جذبہ، وارداتِ قلبی اور سوز و گداز کو شامل کرکے ایک ایسا امتزاج کیا جو آج بھی جلال کی پہچان ہے اور اس طرح آتش کے ناتے انھوں نے رنگِ دہلی کو زبانِ لکھنؤ سے ملا دیا۔ اس رنگ کے لیے فضا اس وقت اور ہموار ہوگئی جب ۱۸۵۶ء میں انگریزوں نے سلطنتِ اودھ کو ختم کردیا اور پہلی دفعہ لکھنؤ والوں نے اپنے دل میں ایک ایسی خلش اور ایک ایسی کسک محسوس کی کہ برسوں سے دبا ہوا جذبہ اُبھر آیا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم نے جلتی پر تیل کا کام کیا۔ لکھنؤ والوں کو بھی پہلی مرتبہ ہجرت کے تجربے سے گزرنا پڑا۔ ان دونوں واقعات نے ان کی زندگی، ان کی سوچ اور ان کی دلی کیفیات کو بدل کر رکھ دیا۔ حویلیاں، مکان اور محلے کے محلے، منہدم ہوگئے۔ لوگ لکھنؤ چھوڑ کر چلے گئے۔ عہد نشاط کی بساط الٹ گئی اور درد و کرب کی کیفیت سارے معاشرے پر چھا گئی۔ اب ناسخ کا ''طرز جدید'' اور ان کی آواز بے اثر و بے معنی ہوگئی اور میر و مصحفی کے اشعار ان کی دلی کیفیات کی ترجمانی کرنے لگے۔ اس تبدیلی

نے آتش و شاگردانِ آتش کی شاعری کو لکھنؤ والوں کے لیے بامعنی اور مقبول بنا دیا۔ اب لکھنؤ کی ''نئی شاعری'' میں جذبہ و واردات قلبی شامل ہو گیا اور ناسخ کی بے جذبے کی شاعری نظروں سے گرنے لگی۔ اس دور میں جلال لکھنوی نے امتزاج کا یہی کام کر کے لکھنؤ کے معیار زبان و بیان اور رعایت لفظی و ایہام کو برقرار رکھا اور ساتھ ہی اپنی شاعری میں جذبے کو شامل کر کے اسے وارداتِ قلبی، سوز و گداز اور کیفیتِ غم سے ہم کنار کر دیا۔ عام طور پر اہل علم و ادب اسے طرز دہلی کہتے ہیں جیسا صاحب ''بزم سخن'' نے بھی جلال لکھنوی کے ذیل میں لکھا ہے کہ ''پیش تر بروش لکھنؤ می گفت فی الحال بہ طرز دہلی فکری نمائد۔'' [۳۴] لیکن دراصل یہ رنگ و امتزاج جلال کے ہاں آتش اور شاگردانِ آتش سے آیا ہے اور امیر اللہ تسلیم کی طرح نہیں کہ ان کے استاد نسیم دہلوی اور دوسرے دہلوی شعرا سے آیا تھا۔ جب جلال لکھنؤ سے رام پور پہنچے تو وہ شعرائے دہلی کی شاعری سے قریب ضرور ہو گئے لیکن جیسا ڈاکٹر محمد حسن نے لکھا ہے کہ ''رام پوران کی (جلال) شاعری میں کوئی اہم اور قابلِ ذکر تبدیلی نہیں کرتا بلکہ ان ہی رجحانات کو اور زیادہ واضح اور گہرا کر دیتا ہے جو لکھنؤ میں (پہلے ہی) پیدا ہو چکے تھے۔'' [۳۵] شعرائے دہلی اب تک شعرائے لکھنؤ کو دور از قیاس مضمون آفرینی اور عیش پسند مزاج کے زیر اثر محبوب پسند (حسن پسند) شاعری سے پہچانتے تھے اور اسی لیے کنگھی، چوٹی اور انگیا کی شاعری ان کی پہچان بن گئی تھی۔ جلال نے، جیسا کہ ہم کہہ آئے ہیں، زبان و بیان کی ساری لکھنوی خصوصیات کو برقرار رکھتے ہوئے اس میں جذبہ و واردات قلبی کو شامل کر کے اک تازہ و نیا رنگ پیدا کیا۔ یہ نیا رنگ شاعری، ناسخ و رشک سے زبان و بیان کا رشتہ ناتا جوڑنے کے باوجود کنگھی، چوٹی، انگیا یا قافیہ پیمائی والی لکھنوی شاعری نہیں ہے اور نہ یہ ویسی شاعری ہے جیسی ہمیں دہلوی شعرا غالب، مومن، شیفتہ، بہادر شاہ ظفر وغیرہ وغیرہ کے ہاں ملتی ہے۔ یہ دراصل رنگ ناسخ میں رنگ آتش کا امتزاج ہے۔ یہی امتزاج جلال کی انفرادیت اور ان کی غزل کی پہچان ہے اور اس بات کا اشارہ بھی ہے کہ اب برطانوی لکھنؤ شاہی لکھنؤ نہیں رہا، یہاں کی قدریں اب بدل گئی ہیں اور تیزی سے بدل رہی ہیں۔ اسی کے ساتھ ناسخ اور ان کے اثرات نئی فضا میں تحلیل ہو کر غائب ہونے لگے اور فضا میں نئی آوازیں سنائی دینے لگیں۔ اس کے زیر اثر کچھ عرصے ''روایت'' بھی رس گھولتی رہی اور ساتھ ہی ''انحراف'' کا عمل بھی تیز رفتار ہو گیا۔ تسلیم لکھنوی اور جلال لکھنوی کی آوازیں روایت اور انحراف کی پہلی کڑیاں ہیں اور اسی ''امتزاج'' کی وجہ سے وہ اس دور کے اہم شاعر ہیں۔ یہ دونوں اپنے دور کی ترجمانی بھی کرتے ہیں اور صرف روایت کی تکرار ہی نہیں کرتے بلکہ انحراف کے عمل سے اسے آگے بھی بڑھاتے ہیں۔ جلال خود بھی اپنے ایک مقطع میں کہتے ہیں:

سن کے شعر اپنے پکار اُٹھتے ہیں اربابِ مذاق
پہلے کچھ اور ہی تھا اب ہے جلال اور ہی کچھ

یہی ''اور ہی کچھ'' اردو غزل میں، تسلیم کی طرح، جلال کی انفرادیت ہے۔

اب اس مطالعے کے پس منظر میں جلال لکھنوی کی شاعری کی بحیثیت مجموعی مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ جلالؔ اصل میں ''غزل'' ہی کے شاعر ہیں۔ درباروں سے وابستگی کی بنا پر انھوں نے ممدوحین کو خوش کرنے اور مختلف شاہی تقاریب کو روشن کرنے کے لیے متعدد قصیدے بھی لکھے۔ ان قصیدوں میں مطلع عموماً برجستہ، صاف اور معنی خیز ہوتا ہے۔ تشبیبوں میں کبھی معشوق کا تصور قائم کرتے ہیں یا کسی دلچسپ واقعہ سے ابتدا کرتے ہیں یا پھر بہار کو موضوعِ سخن بناتے ہیں۔ اسی طرح ''گریز'' میں بھی وہ نہایت چابک دستی کا اظہار کرتے ہیں لیکن مدح میں، جو قصیدے کی جان ہے، ان کا رنگ پھیکا پڑ جاتا ہے۔ اصل میں مدح ان کے جلالی مزاج سے مناسبت نہیں رکھتی اور اسی لیے ان کے قصیدے مبالغہ اور جوشِ بیان سے عام طور پر خالی ہوتے ہیں۔ جلال کے قصیدوں کی ایک خاص بات یہ ہے کہ ان سے اس دور کی معاشرت، میلے ٹھیلوں کی زندہ تصویریں، باغات و عمارتوں کا بیان، شادی کی رسومات وغیرہ دل نشین انداز میں سامنے آتے ہیں۔ قصیدوں کے یہ حصے مزاج و رنگ میں ''جدید نظم نگاری'' سے اتنے قریب ہیں کہ اگر ان کو قصیدے سے الگ کر دیا جائے تو ان پر کوئی موزوں عنوان قائم کر کے ''نظم'' کو جنم دیا جا سکتا ہے۔ یہ سب حصے عام طور پر دلچسپ اور جان دار ہیں اور قصیدے سے زیادہ مثنوی کے مزاج سے قریب ہیں۔ ان کے قصیدے پڑھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ قصیدہ ان کا میدان نہیں ہے۔

غزل میں بھی، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں، جلالؔ پہلے ناسخ اور رشک کی لکھنوی روایت پر چلے۔ اس اثنا میں انھوں نے سلطنتِ اودھ کا خاتمہ ۱۸۵۶ء دیکھا اور اس کے ایک سال بعد بغاوتِ عظیم ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ بھی اپنی آنکھوں سے دیکھا اور ان دونوں سانحوں سے پیدا ہونے والی صورتِ حال اور شدائد سے بھی گزرے۔ ان واقعات نے ان کے مزاج پر گہرا اثر ڈالا اور اب ان کی شاعری میں ''جذبہ'' از خود شامل ہو گیا۔ یہ جذبہ و احساس آتش کی شاعری میں پہلے سے موجود تھا اور یہ وہ رنگِ سخن تھا جو ناسخ کے طرزِ جدید کے ساتھ لکھنؤ میں متوازی چل رہا تھا جسے جذبہ و وارداتِ قلبی کے اظہار کی وجہ سے دہلی کا طرزِ سخن سمجھا جاتا تھا حالاں کہ یہ وہ فطری رنگِ سخن تھا جو ناسخ کے ''طرزِ جدید'' سے پہلے میر و سودا اور مصحفی وغیرہ کا رنگ تھا جسے مصحفی ''سادہ گوئی'' کہتے ہیں۔ جلال لکھنوی بھی اسی رنگ کی طرف آ گئے۔ اب وہ ایسی شاعری کرنے لگے جو دل میں اُتر جاتی ہے۔ جلالؔ نے ۱۲۹۰ھ میں بائیس (۲۲) اشعار پر مشتمل اپنے کلام کا جو انتخاب خود کر کے ''انتخابِ یادگار'' [۳۶] کے لیے امیر مینائی کو دیا تھا اس میں بھی ایسے اشعار موجود ہیں جن میں حالِ دل بیان کرنے والا جذبہ موجود تھا مثلاً اسی انتخاب سے یہ شعر دیکھیے:

کوئے جاناں سے نہ پھر کر دلِ ناشاد آیا　　بے مروت کو نہ میں بھول کے بھی یاد آیا

ہم تھوڑے سے بھی جرم پہ پچھتائے　　اک جرعہ سے پی کے عرق آئے ہیں کیا کیا

یہ ہوا آ کے تری بزم میں حاصل مجھ کو　　دل کو بھی کھو کے دو عالم سے چلا دل مجھ کو

کشتے ہیں تغافل کے بڑی دیر لگے گی　　ہنگامۂ محشر کو جگانے میں ہماری
ہنسی روکی گئی ان سے نہ مجھ سے تھم سکے آنسو　　برابر ایک سی دونوں طرف بے اختیاری تھی

باقی سترہ شعر پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ جلال اس دور کے شاعر ہیں جب زندگی اور شاعری دونوں رہی ہوگئی تھیں۔ دونوں میں ایک نفاست، شائستگی، سلاست وصفائی اور تہذیب کی نمود تو تھی جو دیدہ زیب ضرور تھی لیکن دل پر اثر نہیں کرتی تھی۔ ان کے دیوانِ اول میں ناسخ کا رنگ اتنا نمایاں ہے کہ ان کے اشعار کو اگر کلامِ ناسخ میں ملا دیا جائے تو ان کو پہچاننا مشکل ہوگا:

ہے دعا گو اضطرابِ دل کہ روز افزوں ہو عشق
نام ہے دردِ جگر میرے ترقی خواہ کا
گلہ ہے مجھ کو اک خوں ریز بے پروا کے داماں کا
نہ وہ خونِ شہیداں کا نہ وہ خاکِ شہیداں کا

یہ دونوں رنگ ان کے پہلے دیوان میں بھی نظر آتے ہیں۔ ایک طرف وہ فیض ناسخ کو یاد کرتے ہیں:

کچھ مستفیض ان سے ہوئے ہم نہ اے جلال　　جی لوٹتا ہے ناسخِ مغفور کے لیے

اور ساتھ ہی وہ میر تقی میر کی بات بھی کرتے ہیں:

کہنے کو جلال آپ بھی کہتے ہیں وہی طرز　　لیکن سخنِ میر تقی میر کی کیا بات

میر تقی میر کا یہ اثر خواجہ آتش لکھنوی کے طرز کی صورت میں ان کے ہاں مسلسل بڑھتا رہا اور جب وہ رام پور پہنچے تو وہاں بھی شعرائے دہلی سے ملاقات کے باوجود ان کی توجہ رنگِ آتش کی طرف ہی رہی اور وارداتِ قلبی جذبے کے ساتھ ان کی تخلیق دلچسپی بنے رہے۔ اب ''آہ'' ان کی شاعری کے اثر کی پہچان بن جاتی ہے:

بے ساختہ کی تھام کے اس نے جلال آہ　　جس نے مرے دیوان کے اشعار کو دیکھا

وہ ایک طرف لکھنؤ کے منجھے ہوئے طرز ادا اور زبان و بیان سے جڑے رہتے ہیں اور آتش کے زیر اثر، شعرائے دہلی کی طرح، خیال اور واردات کو بیان کرنے سے بے اعتنائی نہیں برتتے جس سے جذبات کا خلوص واثر بڑھ جاتا ہے اور ان کے شعر دل پر اثر کرنے لگتے ہیں:

جہاں سنا کوئی مجمع ہم اس کو ڈھونڈھ آئے　　ذرا خیالِ پریشانی نظر نہ کیا
خیالِ دوست یہ کہتا ہے کیوں ہمارے بغیر　　شبِ فراق کو تنہا کبھی بسر نہ کیا
تمام عمر رہی جستجوئے یار جلال　　رہے سفر ہی میں ہم گو کبھی سفر نہ کیا
کہہ دے ذرا اس خانہ برانداز سے کوئی　　روتا ہے کہیں درد کی آواز سے کوئی
جس دل کو پوچھتا تھا وہ ہم نے بتا دیا　　لے دردِ عشق تجھ کو ٹھکانے لگا دیا

جلال کی غزلوں کے اشعار میں، روایتی انداز کے باوجود، جذبات کا خلوص موجود ہے جس سے ایک تازگی اور

دل کشی کا احساس ضرور ہوتا ہے۔ یہ چند شعر پڑھیے:

تغافل کے گلے سن کر جھکا لیں تم نے کیوں آنکھیں
مرے شرمندہ کرنے کو ذرا بے باک ہونا تھا

اللہ رے عشوے ترے اے موت شبِ ہجر
آتا نہیں معشوق بھی اس ناز سے کوئی

اب تک ہے یاد آ کے وہ رہنا نگاہ میں
آنکھوں کو بھولتے ہی نہیں تم وہ خواب ہو

نجات ہوگئی ناصح سے عمر بھر کے لیے
اسی کو بھیج دیا یار کی خبر کے لیے

اِدھر جنوں کو مرا انتظار راہ میں ہے
اُدھر چمن سے چلی ہے بہار راہ میں ہے

مری داستانِ فراق نے شبِ وصل طرفہ مزا دیا
کبھی میں نے رو کے ہنسا دیا کبھی اس نے ہنس کے رلا دیا

مگر جلال کی سچی غنائی قوت کا اثر ان غزلوں میں زیادہ محسوس ہوتا ہے جو انھوں نے کسی ایک کیفیت اور ایک موڈ میں کہی ہیں مثال کے طور پر ان کی یہ غزل لیجیے:

خیر جو چاہو وہ لے لو کہیں جھگڑا کیا ہے　　　　دل و جاں دونوں تمھارے ہیں ہمارا کیا ہے
منہ کو یہ کس لیے آتا ہے کلیجا کیا ہے　　　　آج او دل کی تڑپ تیرا ارادہ کیا ہے
کہیں کچھ حسرت وارماں کہیں داغِ ہجراں　　　　دیکھ تو سینے کو شق کر کے مرے کیا کیا ہے
دے چکا ساتھ ہمارا شب تنہائی میں　　　　بے مروت ہے یہ دل اس کا بھروسا کیا ہے
بن سنور لیں گے تو دیکھیں گے وہ انداز اپنے　　　　تو نے آئینۂ حیراں ابھی دیکھا کیا ہے
یاد ہے اپنا وہ اُف کر کے کہیں رہ جانا　　　　اور وہ پوچھنا گھبرا کے کسی کا کیا ہے

آنکھوں ہی آنکھوں میں لے جاتے ہیں دل بر دل کو
ہم دکھاویں گے جلال اس کا اچنبھا کیا ہے

اس غزل میں شروع سے آخر تک ایک سنجیدہ، متین مگر میٹھے میٹھے درد سے بھرا ہوا راگ ہے۔ شاعر محبوب کے سامنے سرخم کیے ہوئے بتا رہا ہے کہ یہ دل و جان دونوں تمھارے ہیں۔ بات کوئی نئی نہیں ہے مگر دوسرے مصرع نے اس میں ایک جان ڈال دی ہے اور شاعر کے دل کا درد بھی الفاظ کے ''راگ'' سے سامنے آگیا ہے۔ شاعر درد و غم میں مبتلا ہے اس لیے دوسرے مطلع میں کلیجا منہ کو آنا اور دل کی تڑپ سے سوال کرنا اس کے جذبات کی

کیفیت کی گہرائی میں لے جاتا ہے۔ تیسرے شعر میں شاعر سینہ شق کر کے ہمارے سامنے رکھ دیتا ہے۔ ''کیا کیا ہے'' قافیہ اور ردیف کی جدت ہے۔ لکھنوی طرزِ شاعری کے اعتبار سے یہ کمالِ فن ہے مگر اس پر غور کیجیے کہ یہ قافیہ (کیا) شاعر کی جذباتی کیفیت کے اظہار میں کتنا بے ساختہ اور پُر اثر ہو گیا ہے۔ چوتھے شعر میں ایک ندرت ہے جو جلال کو لکھنؤ کے شاعروں سے الگ کر دیتی ہے اور دہلی کے شاعروں سے قریب تر کر دیتی ہے۔ ندرت جلال کے اندازِ خیال کا ایک اہم اور نمایاں جزو بن جاتی ہے۔ دل کو بھی بے وفا اور بے مروت اس لیے کہنا کہ وہ شبِ تنہائی میں بھی ہمارا ساتھ دے چکا ہے ایک نئی بات ہے۔ پانچویں شعر میں معشوق کے حسن کی تعریف کا ایک نیا پہلو نکالا گیا ہے۔ ''آئینہ حیراں'' فرسودہ ترکیب ہے مگر معشوق کے بن سنورنے کے بعد آئینہ کی حیرانی ایک خاص معنی رکھتی ہے۔ جیسے جیسے معشوق سنور رہا ہے ویسے ویسے آئینے کی حیرانی بڑھ رہی ہے اور جب سنور چکے گا تو حیرانی کمال پر ہوگی اور معشوق کا حسن بھی کمال پر ہوگا۔ چھٹے شعر میں ایک سچے عاشق کی بے قراری کا اظہار کیا ہے اور پھر دوسرے مصرع میں ''کسی کا کیا ہے'' کا فقرہ محاورہ باندھنے کے کمال سلیقے کا اظہار کرتا ہے۔ جلالؔ کے روایتی رنگ میں سچے جذبات کے ذریعے جان ڈالنے کی یہ ایک واضح مثال ہے۔ مقطع میں عاشق کے عام سے تجربے کا اظہار ہے مگر یہ تجربہ اس لیے اہم ہو گیا ہے کہ جلال دکھانا یہ چاہتے ہیں کہ وہ اچنبھے میں ہے اور اس عالم سے واقف نہیں ہے۔ یہاں ''اچنبھا'' کا استعمال یہ ظاہر کرتا ہے کہ اب جلالؔ، ناسخ کے برخلاف لیکن علی اوسط رشک کی طرح، ہندی الاصل الفاظ کو پھر سے شاعری میں استعمال کر رہے ہیں اور اردو کو خالص بنا رہے ہیں۔ اشعار کے فرداً فرداً اثر سے زیادہ اس پوری غزل کا غنائی اثر اہم ہے۔ یہاں درد کے اظہار میں وہ ایک متوازن سچا راگ اور غنائی اثر پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

جلال کے مخصوص رنگ کی ایک غزل کا ذکر ہم یہاں اور کرتے ہیں جس کا مطلع یہ ہے:

اے دل اس شوخ کا بے ساختہ پن دیکھ لیا　　جان پر بن گئی اے مشفقِ من دیکھ لیا

اس غزل میں ایک ایسی کیفیت ہے جو جذبات کی سچائی سے مل کر ایک جمالیاتی کیف پیدا کر دیتی ہے۔ اس غزل کا تیسرا شعر جلال کی زندگی کا ترجمان ہے اور اس آفاقی عالم میں لے جاتا ہے جو ہر صاحبِ کمال کو اپنی ناقدری کی وجہ سے محسوس ہوتا ہے:

گوشِ گل نے نہ سنی ایک تمہاری فریاد　　اے اسیرانِ قفس رنگِ چمن دیکھ لیا

اسی طرح حبِ وطن کی جذباتی کیفیت بھی چوتھے شعر میں اثر و تاثیر کو بڑھا دیتی ہے اور دل کی تڑپ اور بے بسی کے درمیان ایک مسلسل کش مکش کو ظاہر کرتی ہے۔ ''اک حسرت سے'' کا فقرہ اس میں کیف کا عالم پیدا کر دیتا ہے۔ اب آپ بھی میرے ساتھ اس شعر کو پڑھیے:

یوں چلے وادیٔ غربت کو کہ اک حسرت سے　　ہر قدم پھیر کے منہ سوئے وطن دیکھ لیا

مقطع جلال کے اس رنگِ سخن پر بہترین تنقید ہے:

شعر سن کر مرے سب ہو گئے بے چین جلال　　　　رہ گئی تھام کے دل بزمِ سخن دیکھ لیا

ساری غزل میں ردیف کا استعمال نہایت برجستہ و چست ہے جو معنی اور لہجے کے ساتھ مل کر اثر کا جادو جگا رہی ہے۔ جلال کے اس رنگ کے بہترین شعر آج بھی پڑھنے والے کو متاثر اور بے چین کر دیتے ہیں۔ جلال اسی مرتی ہوئی تہذیب کے ترجمان اور اسی کا ایک حصہ ہیں۔ یاد رہے کہ ہر تہذیب کا عروج زندگی کی ساری سرگرمیوں میں تازگی و معنویت کی روح پھونک کر معاشرے کی ساری تخلیقی سرگرمیوں کو بھی عروج پر لے جاتا ہے اور ہر تہذیب کا زوال ہر تخلیقی سرگرمی کو رفتہ رفتہ رسمی اور بے معنی بنا دیتا ہے۔ جلال اس دورِ زوال کی نمائندہ و ممتاز تخلیقی شخصیت ہیں۔

اگرچہ بدر ہیں پر خاک میں ملے ہیں جلالؔ　　　　مٹے ہُوؤں کا فروغ کمال کیا ہوگا

حواشی:

[۱] خمخانۂ جاوید، جلد دوم، مرتبہ لالہ سری رام، ص ۲۳۹، دہلی ۱۹۱۱ء

[۲] جرنل خدا بخش لائبریری نمبر ۷-۸، ص ۵۸، پٹنہ ۱۹۷۸-۱۹۷۹ء، لوح مزار پر ۳، شوال بروز بدھ ۱۳۲۷ھ کندہ ہے۔

[۳] جلال لکھنوی از ڈاکٹر محمد حسن، ص ۱۲، انجمن ترقی اردو کراچی ۱۹۵۶ء

[۴] خمخانۂ جاوید، جلد دوم، لالہ سری رام، ص ۲۳۳ پر ۲۰، اکتوبر ۱۹۰۹ء درج ہے۔

[۵] خمخانۂ جاوید، ص ۲۴۰، محولہ بالا

[۶] علامہ جلال مغفور، نقاد لکھنوی، ص ۵۴، مطبوعہ خدا بخش لائبریری جرنل، شمارہ ۷-۸، پٹنہ ۱۹۷۸ء-۱۹۷۹ء

[۷] لکھنؤ کے چند نامور شعرا، ڈاکٹر سلیمان حسین، ص ۲۴۱، لکھنؤ ۱۹۷۳ء

[۸] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۱۰۳، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۹] حالاتِ جلال، آرزو لکھنوی، ص ۴۵-۴۸، مطبوعہ رسالہ ''ہندوستانی'' جنوری ۱۹۳۳ء، الہ آباد

[۱۰] علامہ جلال مغفور، نقاد لکھنوی، ص ۵۸، مطبوعہ تماہی ''ہندوستانی'' جنوری ۱۹۳۳ء الہ آباد

[۱۱] حالاتِ جلال، آرزو لکھنوی، ص ۶، مطبوعہ تماہی ''ہندوستانی'' جنوری ۱۹۳۳ء، الہ آباد

[۱۲] تذکرہ یادگار ضیغم، نواب محمد عبداللہ خان ضیغم، ص ۹۴، حیدر آباد دکن

[۱۳] حالاتِ جلال، ص ۵۰-۵۱، محولہ بالا

[۱۴] ایضاً، ص ۵۱-۵۳

[۱۵] ایضاً، ص ۵۴-۵۷

[۱۶] ایضاً، ص ۶۳

[۱۷] جلال لکھنوی اور شوق نیموی کے ادبی معرکے، ڈاکٹر محمد رضوان الحق ندوی، ص ۳۸۲-۴۰۱، مطبوعہ نقوش شمارہ ۱۲۷، جلد دوم، ادبی معرکے نمبر، لاہور ستمبر ۱۹۸۱ء، یہ مواد اسی مضمون سے لیا گیا ہے۔

[۱۸] اس بحث کے لیے دیکھیے جلال، تسلیم اور ولا کی معرکہ آرائی از کسریٰ منہاس، مطبوعہ نقوش شمارہ ۱۲۷، جلد دوم، لاہور ۱۹۸۱ء

[۱۸، الف] جلال کی تصانیف کی فہرست کی تیاری میں آرزو لکھنوی کے مضمون ''حالاتِ جلال'' اور ڈاکٹر محمد حسن کی کتاب ''جلال لکھنوی'' سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔

[۱۹] حالاتِ جلال، آرزو لکھنوی، تماہی ''ہندوستانی'' شمارہ جنوری ۱۹۳۳ء، الہ آباد

[۲۰] ''جلال تسلیم اور ولا کی معرکہ آرائی، کسریٰ منہاس، مطبوعہ نقوش شمارہ ۱۲۷، جلد دوم، لاہور ۱۹۸۱ء

[۲۱] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۲۹۷، مطبع ادبیہ لکھنؤ ۱۹۲۴ء (دوسرا ایڈیشن)

[۲۲] حالات جلال، ص ۷۱، محولہ بالا

[۲۳] قواعد منتخب، جلال لکھنوی، ص ۲، مطبع قومی لکھنؤ ۱۳۱۰ھ

[۲۴] کارآمد شعرا، جلال لکھنوی، اشتہار حاشیہ ص ۲۷، مطبع ریاض محمدی لکھنؤ ۱۲۹۳ھ

[۲۵] مفید الشعرا، جلال لکھنوی، ص ۲، مطبع گلزار محمدی لکھنؤ ۱۳۱۱ھ

[۲۶] حالات جلال، آرزو لکھنوی، ص ۷۱ ماہی "ہندوستانی" الہ آباد جنوری ۱۹۳۳ء

[۲۷] قواعد منتخب، بحولہ بالا، ص ۲

[۲۸] جلال لکھنوی، ڈاکٹر محمد حسن، بحولہ بالا

[۲۹] قواعد منتخب، جلال لکھنوی، ص ۲، مطبع قومی لکھنؤ ۱۳۱۰ھ

[۳۰] قواعد منتخب، جلال لکھنوی، ص ۲۱-۲۲، مطبع قومی لکھنؤ ۱۳۱۰ھ

[۳۱] کارآمد شعرا، جلال لکھنوی، ص ۲، مطبع ریاض محمدی لکھنؤ ۱۲۹۳ھ

[۳۲] سرمایۂ زبان اردو، جلال لکھنوی، ص ۱، انوار المطابع لکھنؤ ۱۳۰۴ھ

[۳۳] دیوان مصحفی (ششم) مرتبہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، ص ۲۸، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۹۴ء

[۳۴] تذکرہ "بزم سخن" سید حسن علی خاں، ص ۳۶، مطبع مفید عام آگرہ ۱۲۹۸ھ/۱۸۸۱ء

[۳۵] جلال لکھنوی، از ڈاکٹر محمد حسن، ص ۸۸، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۵۶ء

[۳۶] تذکرہ انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۱۰۳-۱۰۴، اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۲ء

فصل چہارم

اردو داستانیں: تمہید و مطالعہ

داستان اور ناول کا امتزاج

دوسری اصنافِ نثر کا مطالعہ

مذہبی تصانیف میں اردو نثر

تذکروں میں اردو نثر

کتبِ تواریخ میں اردو نثر

اردو نعت گوئی کا نیا رنگ، نئی روایت

جدید دور کا ارتقا

فصل چہارم

اردو داستانیں

تمہید و مطالعہ:

انیسویں صدی داستانوں کے عام رواج اور عروج کی صدی ہے۔ اس صدی میں کم ضخامت کی چھوٹی داستانیں بھی کثرت سے لکھی گئیں اور کئی کئی جلدوں پر مشتمل ضخیم داستانیں بھی تالیف ہوئیں۔ چھاپے خانوں کے عام رواج سے ان کی اشاعت بھی اب آسان ہو گئی تھی لیکن بے شمار چھوٹ بڑی ایسی داستانیں ہیں جو مخطوطوں کی صورت میں آج بھی مختلف کتب خانوں کی زینت ہیں اور جن کی ایک فہرست ڈاکٹر گیان چند نے اپنی تصنیف: ''اردو کی نثری داستانیں'' میں دی ہے [۱] جس میں اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ گاہ گاہ ایسی ہی داستانوں میں سے کوئی ایک آدھ اہلِ نظر میں آ کر تدوین کے مرحلے سے گزر کر اشاعت کی صورت دیکھ لیتی ہے۔ ایسی بے شمار داستانیں رام پور، لکھنؤ، دہلی، لاہور اور بیرونِ ملک کتب خانوں میں مخزون ہیں۔ خود مطبع نول کشور میں، جو اردو داستانوں کی اشاعت کا سب سے بڑا مرکز تھا، بہت سی غیر مطبوعہ داستانیں ضائع بھی ہو چکی ہیں۔

یہی انیسویں صدی، جو داستانوں کی مقبولیت کی صدی ہے، ہندوستان پر انگریزی اقتدار کے استحکام کی صدی بھی ہے۔ انگریزی اقتدار کے ساتھ ہماری تہذیب کا پیڑ سوکھنے لگتا ہے اور انگریزی تہذیب، زبان و ادب کے اثرات پھیلنے لگتے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ جب کوئی تہذیب منجمد ہونے لگتی ہے تو اس کی اصنافِ ادب بھی اپنی معنویت گنوانے لگتی ہیں۔ محمد حسن عسکری نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''ہر تہذیبی اور دینی روایت اپنے فنی اظہار کے لیے الگ اوضاع اختیار کرتی ہے۔ کوئی خاص وضع متعین کرنے کا حق دوسروں کو نہیں پہنچتا۔ ورنہ پھر تو یہ ہوگا کہ مثلاً آپ یونانیوں کی طرح ''المیہ'' کو سب سے اہم ہیئت سمجھیں گے تو یہ کہیں گے کہ پورے ''مشرق'' میں ادب کا وجود ہی نہیں'' [۲]۔

یہی صورت ہمیں اس دور میں نظر آتی ہے۔ اب داستانوں کے ساتھ ساتھ ناول کی صنف اردو ادب میں داخل ہو رہی ہے اور آگے چل کر داستان کی جگہ لے لیتی ہے۔ ابتدا میں ہم دیکھتے ہیں کہ ناول کا اثر چھوٹی داستانوں میں جذب ہو رہا ہے اور اس سے سحر و طلسم کے فوق الفطرت عناصر غائب ہو رہے ہیں اور تخیل کی پرواز کم ہو رہی ہے۔ اطراف کی زندگی اور ماحول کے اثرات قصے کہانیوں میں شامل ہو کر ادب کو زندگی سے قریب کر رہے ہیں۔ اب قصوں میں، منجمد ہوتی ہوئی تہذیب اور ماضی کی یادوں کو بیان کر کے سن اور آنکھوں دیکھی صورت کو پیش کیا جا رہا ہے۔ بگڑے نوابوں، عوام کے مشغلوں اور خواص کی دلچسپیوں کا حقیقت پسندی کے ساتھ اظہار کیا

جارہا ہے۔ جیسے جیسے انگریزی اقتدار و تہذیب معاشرے میں جڑ پکڑتے جاتے ہیں ناول کی صنف، داستان کے مقابلے میں، مقبول ہوتی جاتی ہے۔ اگر انیسویں صدی میں اردو داستانوں کا اتنا رواج نہ ہوتا اور کلکتہ کے بجائے دلّی یا لکھنؤ انگریزی اقتدار کے دارالحکومت ہوتے تو یہاں بھی ناول نویسی کا رواج بنگالی ادب کی طرح، بہت پہلے شروع ہو جاتا۔

داستان قدیم اور نظروں سے اوجھل ہونے والی تہذیب کا رنگ و مزاج ہے جو انیسویں صدی میں بھی، ڈوبتے سورج کی طرح، نمایاں تھا اور ناول جدید انگریزی تہذیب کے واضح گہرے اثرات کا طلوع ہوتا سورج تھا جس نے اس خالص تہذیب کی صورت بگاڑ کر اس کی جڑیں ہلا دی تھیں اور ہماری تہذیب کے سوکھتے پیڑ کے برابر میں اپنی تہذیب کا نیا پودا لگا دیا تھا۔ ''ناول داستان کی ارتقایافتہ صورت نہیں، مغرب سے درآمد کی ہوئی جنس ہے۔ ناول کی امتیازی خصوصیت حقیقت نگاری ہے، داستان کا مابہ الامتیاز حقیقت فراموشی ہے'' [۳]۔ اب یہ سب اثرات نئے نظام تہذیب کی صورت میں سامنے آرہے ہیں۔ اب ہمارا نظام تعلیم فرسودہ ہو کر مذہبی مدرسوں کی صورت اختیار کر گیا تھا اور نیا انگریزی نظام تعلیم تیزی سے اس کی جگہ لے رہا تھا جس نے دو تین نسلوں کے بعد ہی اپنی الگ صورت بنالی تھی۔ اب یہی نظام تعلیم مستقبل کی روشنی اور معاش کا واحد ذریعہ بن گیا تھا۔ اس عمل سے ہمارے نظام تعلیم کا رشتہ زندگی سے کٹ گیا تھا اور اس کے اندر تبدیلی کا عمل رک گیا تھا۔ لیکن یہ منجمد ہوتا ہمارا نظام تعلیم اس لیے مقبول و مستحکم رہا کہ اس دور کا فرد اپنے مذہب، اپنی ثقافت کو محفوظ رکھنا چاہتا تھا۔ یہ اس تہذیب کا وہ ''عملِ مزاحمت'' تھا جس سے، زندگی کے معاشی رشتوں سے کٹ کر بھی، وہ خود کو بچانا چاہتا تھا۔ اس تہذیبی رویے کی بنیاد ''عظمتِ ماضی'' کے سہانے تصور پر قائم تھی جس نے اس دور کے فرد کو زندہ رہنے اور مقابلہ کرنے کا حوصلہ دیا تھا اور جس نے سرسید احمد خاں کی افادیت، مادیت، تبدیلی کے تصور اور نئے انگریزی نظام تعلیم کو مسترد کر دیا تھا جس کے ساتھ نئے ادب کا پودا پروان چڑھ رہا تھا۔ ''انجمن پنجاب'' لاہور کی نئی تحریک ادب نئے ادب کی ترجمانی کرتی ہے جس نے نہ صرف نثر و نظم دونوں کو متاثر کیا بلکہ نئے اصناف ادب سے بھی اس دور کے ادیبوں کو روشناس کرایا جس پر سرسید کی تحریک کا گہرا اثر تھا۔ جو ماضی کے اثرات کو ترک کر کے معاشرے اور فکر کو نئے جدید روپ میں ڈھالنے کا کام کر رہی تھی۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار لکھنؤ میں داستانی مزاج کو ناول نویسی کے نئے مزاج میں شامل کر کے ''فسانۂ آزاد'' لکھ رہے تھے۔ جو قسط وار ''اودھ اخبار'' میں چھپ کر مقبول ہو رہا تھا اور معاشرہ و فرد کے ذہن کو بدل کر ''نئے ادب'' کی بنیاد رکھ کر عبدالحلیم شرر اور مرزا ہادی رُسوا کے ناولوں کے لیے راستہ ہموار کر رہا تھا۔ اودھ پنچ اور منشی سجاد حسین بھی نئے راستے کو اختیار کر کے ''اودھ پنچ'' میں طنز و مزاح کی روایت کو جنم دے رہے تھے۔ یہ بھی ادب کا ایک نیا تصور تھا جو انگریزی اثرات کے ساتھ ہمارے ادب میں آیا تھا اور تیزی سے مقبول ہو رہا تھا لیکن اس سے پہلے کہ ہم ان نئے لکھنے والے کے مطالعے کی طرف جائیں، ان بڑی، طویل و ضخیم داستانوں کا مطالعہ کر لیں جن کی ادبی و تہذیبی اہمیت

آج بھی قائم ہے اور آئندہ بھی رہے گی۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''داستان ماضی کے ورثے کی بیش بہا متاع ہے...... اس نے بڑی سرعت سے نثر کو دل نشین و دل نواز بنا دیا۔ اس میں متعدد اسالیب کے کامیاب تجربے کیے۔ شاعری کے بعد یہ ادبیت کا سب سے بڑا مخزن قرار پائی۔ نثر میں کوئی صنف شاعری سے کندھا ٹکراتی ہے تو وہ داستان ہے...... اس نے اردو کو وجہی، میرامن، انشا اور رجب علی بیگ سرور جیسے صاحب طرز انشا پرداز دیے۔ اس نے اردو نثر کو فکر و ذہن نہیں دیا۔ لیکن قلب و نظر، جذبِ تاثیر ضرور دیے۔ چوتھائی صدی تک داستان اور ناول میں آویزش رہی جس میں داستان کو پسپا ہونا پڑا لیکن یہ سخت جان صنف اب بھی ایوانِ ادب میں ایک جائے موقر پر فائز ہے'' [۴] ان داستانوں میں سے اہم داستانیں آج تک چھپ کر سامنے آرہی ہیں اور وقت کے ساتھ ادب کی دنیا میں ان کی اہمیت اتنی بڑھ گئی ہے کہ فاضلانِ ادب اور نقادوں نے ان کے مطالعہ سے اہلِ ادب کی توجہ اس عظیم صنفِ ادب کی طرف دلائی ہے۔ یہ داستانیں اردو زباں کا خزینہ اور ادب کا شاہ کار ہیں۔ مرزا غالب نے لکھا ہے کہ ''داستان طرزی من جملہ فنونِ سخن ہے۔ سچ یہ ہے کہ دل بہلانے کے لیے اچھا فن ہے'' [۵]۔

(۱)

اردو داستانوں کے دو سلسلے غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک ''داستانِ امیر حمزہ'' جس میں ''طلسم ہوش رُبا'' کی آٹھ جلدیں شامل ہیں اور دوسری ''بوستانِ خیال''۔ اس دور میں ان داستانوں کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ مرزا غالب نے بھی ان دونوں سلسلوں کو حرزِ جاں بنا رکھا تھا۔ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''مرزا غالب علیہ الرحمۃ ان دنوں بہت خوش ہیں۔ پچاس ساٹھ جزو کی کتاب امیر حمزہ کی داستان اور اسی قدر حجم کی ایک جلد ''بوستانِ خیال'' کی آگئی ہے۔ سترہ بوتلیں بادۂ ناب کی توشک خانہ میں موجود ہیں۔ دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں۔ رات بھر شراب پیا کرتے ہیں'' [۶]

ان صفحات میں ہم انھیں دو سلسلوں کا مطالعہ کریں گے۔

(۱) طلسم ہوش رُبا

اردو زبان میں ''داستانِ امیر حمزہ'' سب سے پہلے خلیل علی خاں اشک نے فورٹ ولیم کالج کے لیے ۱۸۰۱ء میں لکھی جس کا مطالعہ ہم فورٹ ولیم کالج کی فصل میں اشک کے ذیل میں کر آئے ہیں۔ اس کے کوئی

پچپن سال بعد نواب مرزا امان علی خاں بہادر غالب لکھنوی نے، جو شاہزادہ فتح حیدر خلف اکبر ٹیپو سلطان شہید کے داماد تھے، حکیم شیخ امداد علی کی فرمائش پر ''قصہ امیر حمزہ'' لکھا جو ۱۲۷۱ھ/ ۵۵-۱۸۵۴ء میں کلکتہ سے شائع ہوا۔ حکیم موصوف نے فرمائش کرتے وقت کہا تھا کہ اس قصے میں ''صاف صاف روزمرہ اردو کا لکھا جائے کہ خاص وعام کو پسند آئے''۔ غالب لکھنوی نے ''سببِ ترجمہ'' میں لکھا ہے کہ ''اس داستان میں چار چیزیں ہیں: رزم، بزم، طلسم، عیاری۔ اس واسطے مترجم نے زبان فارسی کی چودہ جلدوں کا ترجمہ کرکے چار جلدیں کیں'' اور یہ بھی بتایا اور یہی بات خلیل علی خاں رشک نے اپنے ''سببِ تالیف'' میں بتائی ہے کہ ''بنیاد اس قصہ دل چسپ کی سلطان محمود کے وقت سے ہے اور داستان سرایانِ شیریں قصال نے وجہ تصنیف اس قصے کی یہ تحریر کی ہے کہ اس کے سننے سے ہر طرح کی خلقت کا طریق معلوم ہوتا ہے اور منصوبہ لڑائی اور قلعہ ستانی و ملک گیری کا خیال میں آتا ہے، اس لیے ہمیشہ بادشاہ کو سناتے تھے......'' [۷] اشک اور غالب لکھنوی دونوں نے اپنے ماخذ فارسی نسخے کا کوئی ذکر نہیں کیا۔ دونوں فارسی قصے کی چودہ جلدوں کا ذکر کرتے ہیں اور دونوں کی تقسیم بھی ایک سی ہے۔ اشک کی زبان صاف، رواں اور عام روزمرہ کے مطابق ہے اور غالب لکھنوی کی عبارت بھی ''رواں، آسان اور شگفتہ و دل چسپ ہے۔ انھوں نے (بھی) قافیہ و سجع سے پرہیز کیا ہے'' [۸] اشک اور غالب دونوں کے ''ترجموں میں...... نہ صرف الفاظ میں بلکہ واقعاتی تفصیلات میں بھی (فرق) ملتا ہے...... دونوں کا ماخذ ایک ہی ہے'' [۹] گیان چند نے یہ بھی لکھا ہے کہ غالب لکھنوی کے ''قصہ امیر حمزہ'' پر مطبع نول کشور نے عبداللہ بلگرامی سے زبان پر نظر ثانی کرائی اور ۱۸۷۱ء میں اسے شائع کیا۔ اس ایڈیشن میں غالب لکھنوی کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اس کے چوتھے ایڈیشن میں سید تصدق حسین نے، ''فسانۂ عجائب'' کی زبان کی طرح، اس کی زبان کو مسجع کیا اور اس کے ایک عرصے بعد عبدالباری آسی نے اس کی مسجع عبارت کو بدل کر سادہ و سلیس زبان میں لکھا لیکن دونوں کی زبان میں اتنا خفیف سا فرق ہے کہ غالب لکھنوی ہی کو اس کا مؤلف قرار دینا چاہیے''۔[۱۰]

اردو میں داستانِ امیر حمزہ کے ارتقا کے سلسلے میں ڈاکٹر گیان چند نے ''رموزِ حمزہ'' (فارسی) کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ ایک مخصوص کتاب ہے جس کے مخطوطے بھی ملتے ہیں اور مطبوعہ ایڈیشن بھی۔ یہ طہران سے بھی شائع ہوئی اور نول کشور پریس سے بھی۔ اس کے سات حصے ہیں۔ طہران کا ایڈیشن دو جلدوں میں ہے۔ پہلی جلد میں تین اور دوسری میں چار حصے ہیں۔ ان مختصر حصوں کو داستانِ امیر حمزہ اردو کے ضخیم دفتروں کی ابتدائی شکل سمجھنا چاہیے۔ ان حصوں میں دو کے علیحدہ نام: ''ایرج نامہ'' اور ''صندی نامہ'' دیے گئے ہیں۔ یہ کتاب اردو میں نہیں ملتی [۱۱]۔

اس دور کے داستان گویوں نے مختلف اثرات قبول کرکے اپنے تخیل اور تخلیقی قوتوں کی مدد سے ''داستانِ امیر حمزہ'' کو نئی صورت اور نئی زندگی دی۔ اس کے پلاٹ اور واقعات کی ترتیب ان کی اپنی ہے۔ انھوں نے نئے نئے طلسم ایجاد کیے۔ اپنے زمانے کے رسم و رواج، طور طریقے، ادب آداب اور تہذیب

ومعاشرت کو ان قصوں کے تار و پود میں بنا۔ اس زمانے میں داستان گوئی کا عام رواج تھا۔ مختلف داستان گو ایک ہی قصے کو اپنے اپنے طور پر بیان کرتے ہوئے اس میں حسب ضرورت دل چسپی پیدا کرنے کے لیے کمی بیشی، حک واضافہ کرتے رہتے تھے۔ بعض اضافے سننے والوں کو اتنے پسند آتے کہ دوسرے داستان گو بھی انھیں اپنی داستان میں شامل کر لیتے۔ اس طرح زبانی بیانی سطح پر داستان کا ارتقا جاری رہتا۔ یہی زبانی داستانیں جب کاغذ پر منتقل کی گئیں تو ان کی یہی ارتقا پذیر صورت، مزید اضافوں کے ساتھ، بیان میں آ گئی۔ یہ سب داستانیں ہند مسلم کلچر والے مسلم ذہن کی غیر معمولی تخلیقی قوتوں کا اظہار ہیں اور مصنفوں نے انھیں ترجمہ کہہ کر اپنی فراخ دلی کی روایت کا اسی طرح ثبوت دیا ہے جیسے ''طب'' کو ہم آج تک طبِ یونانی کہتے ہیں۔

اردو داستانوں میں چند کردار تو یقیناً وہی ہیں جو ایران و عرب سے آئے ہیں لیکن قصہ کہانی، رزم و بزم، تہذیب و معاشرت، رسم و رواج، طور طریقے، ادب آداب، سماجی رشتے، ثقافتی اظہار انیسویں صدی کے ہندوستان کی تہذیب سے تعلق رکھتے ہیں۔ منشی احمد حسین قمر نے ایک جگہ اس بات پر فخر کیا ہے کہ ''طلسم ہوش رُبا'' کا ''حجرۂ ہفت بلا'' خاص ترتیب کردہ ان کی ایجاد ہے [۱۲]۔ ان داستانوں کے خارجی مآخذ تو فارسی داستانیں کہی جا سکتی ہیں۔ بنیادی کرداروں کے نام بھی وہیں سے آئے ہیں لیکن ان کے علاوہ پلاٹ، واقعات اور ان کی ترتیب، طلسم کی نئی نئی صورتیں، جنگوں کے بیان سب لکھنؤ و رام پور کے داستان گویوں کا کمالِ فن ہے۔ جلد ششم میں منشی احمد حسین قمر نے لکھا ہے کہ ''حقیر مکرر عرض کرتا ہے کہ صدہا داستانِ حیرت بیان تصنیف کر کے اس طلسم ہوشربا میں ملا دیں...... انشاء اللہ جب ان چہار جلدوں کو اپنے طور پر تحریر کروں گا تو ناظرین پر واضح ہوگا کہ یہ خاکسار مصنف ''طلسم ہوش رُبا'' ہے''۔ [۱۳]

میر احمد علی لکھنوی اپنے دور کے بڑے ''داستان گو'' تھے۔ وہ رام پور آ کر داستان گویوں کے زمرہ میں شامل ہو گئے تھے۔ حکیم سید اصغر علی ضامن علی جلال اور منشی انبا پرشاد رسا لکھنوی بھی ان کے شاگرد تھے۔ انھیں انبا پرشاد رسا (م ۱۸۸۸ء) کے بیٹے منشی غلام رضا تھے جنھوں نے متعدد داستانیں قلم بند کیں جو قلمی صورت میں رام پور رضا لائبریری میں محفوظ ہیں۔ ان میں ''طلسم ہوش ربا'' باطن مکتوبہ ۱۲۷۵ھ/ ۵۹-۱۸۵۸ء کی چار جلدیں اور ''طلسم باطن ہوش رُبا'' کی دس جلدیں داستانِ امیر حمزہ کے تعلق سے خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ [۱۴]

انیسویں صدی کے نصف اول میں بہتر معاشی صورت حال اور امن و امان کے باعث لکھنؤ میں داستان گوئی نے بہت ترقی کی۔ یہیں کے داستان گو اس فن کو دوسری ریاستوں کے ساتھ رام پور بھی لے گئے۔ رام پور میں داستان نویسی لکھنؤ سے پہلے شروع ہوئی۔ چھوٹی داستانیں، جن کا مطالعہ ہم پچھلے صفحات میں کرتے آئے ہیں، وہ تو یقیناً ہندوستان کے طول و عرض میں لکھی جا رہی تھیں لیکن ضخیم داستانیں لکھوانے کا سلسلہ ۱۸۸۱ء [۱۵] میں نول کشور پریس سے شروع ہوا۔ یہ طویل داستانیں لکھنؤ میں عام طور پر سنی اور سنائی

جاتی تھیں۔ پیشہ ور داستان گو موجود تھے جو صاحبِ علم بھی تھے اور اپنے فن کے ماہر بھی۔ اب تک داستان گوئی زبانی فن تھا۔ داستانوں کے مقبولیت اور چھاپے خانے کی جدید سہولتوں کو دیکھ کر منشی نول کشور کو خیال آیا کہ اگر ان باکمال داستان گویوں کی داستانیں لکھوا کر چھاپی جائیں تو قریب و دور کے پڑھنے والے بھی گھر بیٹھے فرصت کے اوقات میں ان سے لطف اندوز ہو سکیں گے۔ نول کشور نے ماہرِ فن داستان گویوں کو ملازم رکھا اور ان داستان گویوں نے داستان کہہ کر کاتبوں کو لکھوا دیں یا خود کہنے کے انداز میں لکھ دیں۔ اسی عمل سے یہ داستانیں محفوظ رہ گئیں اور داستان گویوں کے نام بھی امر ہو گئے۔ ان مطبوعہ داستانوں کی مقبولیت کا اندازہ ان متعدد ایڈیشنوں سے کیا جا سکتا ہے جو نول کشور پریس سے چھپتے رہے ہیں۔ آج بھی طویل داستانوں کی سرتاج ''طلسم ہوش رُبا'' پاکستان و ہندوستان سے چھپتی چلی آ رہی ہے۔

فارسی داستانِ امیر حمزہ مختصر داستان ہے لیکن ہمارے داستان گویوں نے اپنے طبع زاد اضافوں سے ایسی نئی صورت دے دی ہے کہ ان کا تعلق اپنے ماخذ سے اسی طرح برائے نام رہ گیا ہے جس طرح سلطنتِ اودھ کا تعلق بادشاہِ دہلی کی مرکزی حکومت سے برائے نام رہ گیا تھا۔ داستانِ امیر حمزہ جو نول کشور پریس سے چھپ کر سامنے آئی اور خاص و عام میں مقبول ہوئی، ۴۶ ضخیم جلدوں پر مشتمل ہے جو تقریباً پچاس ہزار جہازی ناپ کے صفحات پر پھیلی ہوئی ہے۔ خود اس کا پانچواں دفتر یعنی طلسم ہوش ربا کم و بیش دس ہزار صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ ''داستانِ امیر حمزہ'' کی ان ۴۶ نول کشوری جلدوں میں کیا کیا شامل ہے اس کا جامع گوشوارہ ذیل میں درج کیا جاتا ہے جسے ڈاکٹر گیان چند نے اس سلیقے سے تیار کیا ہے کہ اس میں اضافہ ممکن نہیں ہے۔ اس سے داستانِ امیر حمزہ کی ایک روشن تصویر سامنے آ جاتی ہے۔ ''نول کشور پریس کے ضخیم سلسلے میں ظاہر کیا گیا ہے کہ اصل فارسی داستان میں آٹھ دفتر ہیں جن سے اردو کے ہم نام دفتر ترجمہ کیے گئے ہیں۔ ہرمز نامے کی اصل بھی فارسی بتائی گئی ہے۔ بقیہ دفاتر اردو ہی میں تصنیف کیے گئے'' [۱۶]

دفتر	نام داستان	تعداد جلد	نام مولف	سال تالیف
پہلا	نوشیرواں نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین	۱۸۹۳ء/۱۳۱۶ھ
پہلا	ہرمز نامہ	ایک جلد	تصدق حسین	۱۹۰۰ء
پہلا	ہومان نامہ	ایک جلد	احمد حسین قمر	۱۹۰۱ء
دوسرا	کوچک باختر	ایک جلد	تصدق حسین	۱۸۹۲ء کے بعد
تیسرا	بالا باختر	ایک جلد	تصدق حسین	۱۸۹۲ء کے بعد
چوتھا	ایرج نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین	۱۸۹۲ء کے بعد
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد اول	محمد حسین جاہ	۱۸۸۱ء/۱۲۹۹ھ
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد دوم	محمد حسین جاہ	۱۸۸۴ء/۱۳۰۲ھ

پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد سوم	محمد حسین جاہ	۱۸۸۹-۱۸۸۸ء/ ۱۳۰۶ھ
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد چہارم	محمد حسین جاہ	
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد پنجم حصہ اول	احمد حسین قمر	۱۸۹۱ء/۱۳۰۸ھ
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد پنجم حصہ دوم	احمد حسین قمر	
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد ششم	احمد حسین قمر	۱۸۹۲ء/۱۳۰۹ھ
پانچواں	طلسم ہوش رُبا	جلد ہفتم	احمد حسین قمر	۱۸۹۲ء یا اوائل ۱۸۹۳ء
چھٹا	صندلی نامہ	ایک جلد	محمد اسمٰعیل اثر	۱۸۹۵ء
ساتواں	نورج نامہ	جلد اول	پیارے مرزا باعانت تصدق حسین	
ساتواں	نورج نامہ	جلد دوم	تصدق حسین بہ تصحیح اسمٰعیل اثر	
آٹھواں	لعل نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین	۱۸۹۶ء
آٹھواں	آفتابِ شجاعت	پانچ جلدیں	تصدق حسین	۱۹۰۸ء-۱۹۰۳ء
آٹھواں	گلستانِ باختر	دو جلدیں	تصدق حسین تصحیح اسمٰعیل اثر	۱۹۰۶ء
آٹھواں	گلستانِ باختر	جلد سوم	تصدق حسین تصحیح اسمٰعیل اثر	مطبوعہ ۱۹۱۷ء بعد وفات مصنف
آٹھواں	طلسم فتنۂ نور افشاں	تین جلدیں	احمد حسین قمر	۱۸۹۶ء
آٹھواں	بقیہ طلسم ہوش رُبا	دو جلدیں	احمد حسین قمر	۱۸۹۷ء/۱۳۱۵ھ
آٹھواں	طلسم ہفت پیکر	تین جلدیں	احمد حسین قمر	۱۸۹۷ء/۱۳۱۵ھ
آٹھواں	طلسم خیال سکندری	تین جلدیں	احمد حسین قمر	۱۹۰۰ء
آٹھواں	طلسم نوخیز جمشیدی	تین جلدیں	احمد حسین قمر	۱۹۰۱ء
آٹھواں	طلسم زعفران زار سلیمانی	دو جلدیں	احمد حسین قمر و تصدق حسین ترتیب اسمٰعیل اثر	

''طلسم ہوش رُبا'' جلد پنجم اور ''آفتابِ شجاعت'' جلد پنجم ...... دو دو ضخیم جلدوں پر مشتمل ہیں اس طرح کل ۴۶ جلدیں ہیں'' [۱۷] گیان چند نے لکھا ہے کہ ''لعل نامہ'' کے بعد تصدق حسین نے ''آفتابِ شجاعت'' اور گلستان باختر کی تصنیف کی۔ ادھر احمد حسین قمر نے طلسم ہوش ربا کے بعد اپنے طور پر چند طلسم تصنیف کیے۔ اس طرح گیارہ گیارہ دفتروں اور انتیس انتیس جلدوں پر مشتمل ذیل کے دو سلسلے قائم ہوتے ہیں جن میں کڑی سے کڑی ملتی چلی گئی ہے اور جنھیں ایک مربوط داستان قرار دیا جا سکتا ہے۔ اتنا ضخیم قصہ دنیا کی کم زبانوں میں ہوگا'' [۱۸] ڈاکٹر گیان چند کے قائم کیے ہوئے یہ دو سلسلے ذیل میں درج کیے جاتے ہیں تا کہ ''داستان امیر

حمزہ'' کی ۴۶ جلدوں کو ترتیب سے پڑھ کر لطف اُٹھایا جا سکے۔ اگر یہ عظیم ذخیرہ کس صاحبِ اختیار قوم کے پاس ہوتا تو نہ معلوم کس کس طریقے سے ہر نسل کے لوگوں تک اسے پہچانے کے لیے ان کی اشاعت کی جاتی۔ ان داستانوں میں طلسم اور جنگوں کا بیان کمال درجے کا ہے۔ رزم و بزم، طلسم و عیاری نے ان میں زندگی کی روح پھونک دی ہے۔ آج کل ہولی ووڈ کی فلموں میں جادو اور بھوت پلیت کے جو مناظر دکھائے جا رہے ہیں وہ ان داستانوں کے سحر و طلسم کے آگے بچوں کا کھیل تماشا معلوم ہوتے ہیں۔ ان داستانوں پر مبنی کمال کے فلم بنائے جا سکتے ہیں۔'' داستان امیر حمزہ'' کو پڑھنے کے وہ دو سلسلے یہ ہیں: [۱۹]

سلسلہ نمبر: ایک

	نام داستان	تعداد جلد	نام مصنف/مولف
۱	نوشیرواں نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین
۲	ہرمز نامہ	ایک جلد	تصدق حسین
۳	کوچک باختر	ایک جلد	تصدق حسین
۴	بالا باختر	ایک جلد	تصدق حسین
۵	ایرج نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین
۶	طلسم ہوش رُبا	آٹھ جلدیں	محمد حسین جاہ و احمد حسین قمر
۷	صندلی نامہ	ایک جلد	اسمٰعیل اثر
۸	تورج نامہ	دو جلدیں	پیارے مرزا و تصدق حسین
۹	لعل نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین
۱۰	آفتاب شجاعت	چھ جلدیں	تصدق حسین
۱۱	گلستان باختر	تین جلدیں	تصدق حسین

کل ۲۹ جلدیں

سلسلہ نمبر: دو

	نام داستان	تعداد جلد	نام مصنف/مولف
۱	نوشیرواں نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین
۲	ہرمز نامہ	ایک جلد	تصدق حسین
۳	کوچک باختر	ایک جلد	تصدق حسین
۴	بالا باختر	ایک جلد	تصدق حسین
۵	ایرج نامہ	دو جلدیں	تصدق حسین
۶	طلسم ہوش رُبا	آٹھ جلدیں	محمد حسین جاہ و احمد حسین قمر
۷	طلسم فتنہ نور افشاں	تین جلدیں	احمد حسین قمر

۸	طلسم ہفت پیکر	تین جلدیں	احمد حسین قمر
۹	طلسم خیال سکندری	تین جلدیں	احمد حسین قمر
۱۰	طلسم نوخیز جمشیدی	تین جلدیں	احمد حسین قمر
۱۱	طلسم زعفران زار سلیمانی	دو جلدیں	احمد حسین قمر و تصدق حسین ترتیب اسمٰعیل اثر

کل ۲۹ جلدیں

گویا ۴۶ جلدوں اور پچاس ہزار صفحات پر مشتمل اس داستان کو ربط و دلچسپی کے ساتھ ان دو سلسلوں سے پڑھا جا سکتا ہے۔ ان داستانوں میں اردو نثر کو ایسے ایسے نئے طرز و انداز سے برتا گیا کہ اس تخلیقی عمل، موقع و محل کی ضرورت اور نئے نئے تجربوں اور واقعات کے بیان کے تقاضوں سے اردو زبان کا جوہر نکھر آیا اور اردو نثر تھوڑے سے عرصے ہی میں، فرش سے عرش پر پہنچ گئی۔

جب تک چھاپے خانوں کا رواج عام نہ ہوا تھا داستانیں صرف زبانی کہی جاتی تھیں۔ فورٹ ولیم کالج نے سب سے پہلے مختصر داستانیں لکھوا کر شائع کرنے کا کام شروع کیا لیکن بڑی ضخیم داستانوں کی ترتیب و تالیف اور اشاعت کا کام ۱۸۸۱ء میں منشی نول کشور نے شروع کیا۔ اس زمانے میں داستان گوئی مشاعروں کی طرح ایک مقبولِ عام تہذیبی سرگرمی تھی۔ جس میں خواص و عوام یکساں دلچسپی رکھتے تھے۔ لوگ ایک جگہ جمع ہو جاتے اور داستان گو داستان شروع کرتے۔ دلچسپی برقرار رکھنے کے لیے داستان گو بیان کے نئے نئے ڈھنگ اختیار کرتے، طلسم و سحر، رزم و بزم اور عیاری کے نئے نئے طریقے ایجاد کرتے اور زبان پر قدرت اور بیان کی رنگا رنگی سے ایسا جادو جگاتے کہ سامعین توجہ سے اسے سنتے۔ معاش فارغ البالی کی وجہ سے لکھنؤ میں داستان گوئی کا بڑا چرچا تھا۔ سب سے زیادہ ماہرِ فن داستان گو لکھنؤ میں تھے۔ دلّی میں بھی داستان گوئی کا عام رواج تھا۔ خود مرزا غالب کے ہاں ''ہر جمعرات کو شام کے نو بجے سے تین گھنٹے تک داستان ہوتی تھی۔ یار دوست جمع ہوتے۔ بچوں کو بھی بلایا جاتا...... اور کہا کرتے کہ میاں دہلی کی زبان انہی داستان کہنے والوں کے ہاتھ میں ہے'' [۴۰] رتن ناتھ سرشار نے لکھا ہے کہ ''طلسم ہوش رُبا'' کی ''تمام ہندوستان میں ایسی دھوم ہے کہ لوگ خود پڑھتے ہیں یا اوروں سے پڑھوا کے سنتے ہیں یا ترجمے سے لطف حاصل کرتے ہیں یا داستان گو نوکر رکھ کر داستان کہلواتے ہیں چنانچہ لکھنؤ میں اکثر اصحاب ایسے ہیں جنھوں نے داستان گوئی کو اپنا خاص پیشہ کر لیا ہے...... (داستان کہی جاتی تو) ایک ایک فقرہ پر سبحان اللہ اور واہ واہ کی تعریف ہوتی جاتی اور داستان گو صاحب کا دماغ عرش بریں سے گزر کر لامکاں کی خبر لاتا......'' [۴۱]

خلاصہ کلام یہ کہ داستان گوئی ایک ایسا زندہ فن تھا جو اس دور میں تفریح طبع کا بڑا ذریعہ تھا۔ کوچے کوچے محلے محلے داستان سرائی ہوتی تھی اور لوگ گھنٹوں بیٹھے، توجہ سے سن کر، لطف اندوز ہوتے تھے۔ داستان گو زبان و بیان کے ایسے ماہر تھے اور داستان کو اس طرح بیان کرتے کہ ذرا سی بھی اُکتاہٹ پیدا نہ ہوتی۔

حیرت زائی، رزم و بزم کے نقشے، عشق کی باتیں، وصل کی جزئیات، مہمات کی تفصیلات، فصاحت و بلاغت کے ساتھ، اس طرح بیان کرتے کہ میدانِ جنگ اور راگ رنگ کی بزم کی تصویریں تخیل کے پردے پر روشن ہو جاتیں۔ الفاظ کا ذخیرہ، علوم و فنون سے واقفیت، اس دور کے رسم و رواج، تہذیب و معاشرت کا بیان اور پھر واقعات کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والا استعجاب اور اس حیرت ناکی سے پیدا ہونے والی گہری دلچسپی پر دم برقرار رہتی۔ فنی اعتبار سے اس بیان میں وہ ساری خصوصیات موجود ہوتیں جن سے اثر و تاثیر پیدا ہوتے ہیں۔ یہ داستانیں اردو نثر کا بحرِ ذخار ہیں اور اردو زبان کا لافانی ورثہ ہیں۔ پروفیسر فرانسس پریچٹ نے، جو امریکہ میں اردو داستانوں کی سب سے بڑی مبلغ ہیں، لکھا ہے کہ اردو، دنیا کے اس سب سے زیادہ ثروت مند رومانس لٹریچر پر فخر سے اپنا سر بلند کر سکتی ہے جسے یوں ہی بے توجہی سے ہم نے ایک کونے میں ڈال دیا ہے۔[۲۲] حسن عسکری نے لکھا ہے کہ طلسم ہوش رُبا میں سماج کے جتنے طبقوں اور آدمیوں کی جتنی مختلف قسموں کا بیان آپ کو ملے گا وہ کہیں اور میسر نہیں آسکتا...... یہ لکھنؤ کی تہذیب کی خوش قسمتی تھی کہ اسے ایسے مصور مل گئے جو ایک نگار خانہ ترتیب دے رہے تھے...... ''ہوش رُبا'' میں الفاظ اور محاورات سے دوبارہ واقفیت پیدا کرنی پڑے گی'' [۲۳] یہ بات بھی یاد رہے کہ اپنی جڑوں کو ہمیں اپنی تہذیب ہی میں تلاش کرنا ہوگا تا کہ گلوبائیت (Globalisation) کے اس سیلاب میں ہم اپنی شناخت کو باقی و برقرار رکھ سکیں۔ عزیز احمد نے لکھا ہے کہ ''بدقسمتی سے جدید نصابِ تعلیم اور بعض جدید ادبی تحریکوں نے ہماری زبان کی دولت ہم سے چھین لی ہے۔ ہم ان الفاظ کا مفہوم ادا کرنے کے لیے انگریزی الفاظ کا ترجمہ کرنا چاہتے ہیں جو ہماری زبان میں پہلے سے موجود ہیں اور اس کوشش میں منہ کی کھاتے ہیں۔ طلسم ہوش رُبا لکھنؤ کی بنی بنائی نکھری ہوئی زبان کا خزانہ ہے'' [۲۴]۔

ہمارے فکشن نگاروں نے اردو داستانوں کی تکنیک، فنِ قصہ میں دلچسپی، حیرت زائی کے فن اور زبان و بیان کے طور طریقوں پر کوئی خاص توجہ نہیں دی ہے۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' سے لے کر ''طلسم ہوش رُبا'' تک یہ سب داستانیں کسی بڑے فکشن نگار کی راہ تک رہی ہیں۔ آپ ''طلسم ہوش رُبا'' کی جلد اول کے بیس پچیس صفحات ہی پڑھ کر دیکھیے جہاں قصے کی بنیادیں ڈالی جا رہی ہیں وہاں بھی داستان گو دلچسپی، حیرت زائی، ظرافت اور زبان و بیان اور لب و لہجہ کو اپنے استادانہ انداز سے اس طرح استعمال کر رہا ہے کہ داستان شروع ہی سے ناظرین کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور وہ ''آگے کیا ہوا'' کا بے چینی سے انتظار کرنے لگتا ہے۔ رتن ناتھ سرشار نے انھیں داستانوں سے فائدہ اُٹھایا اور ''فسانۂ آزاد'' جیسا شاہ کار اردو ادب کو دیا۔ ''طلسم ہوش رُبا'' عمر عیار کی زنبیل کی طرح ہے، جو ایک کیسہ ہے کہ علاوہ اس دنیا کے ایک عالم اس میں آباد ہے۔ جب تم چاہو گے اس میں سے ہر چیز جو مانگو گے، نکلے گی اور جو چاہو گے وہ اس میں رکھ لو گے'' [۲۵] عمر عیار کی ''منڈھی دانیالی'' کی خصوصیت یہ بتائی ہے کہ ''جہاں کہیں منڈھی کھڑی کرو گے اور اس کے نیچے بیٹھو گے کوئی گرفتار نہ کر سکے گا۔ جو اس کے اندر آئے گا، اُلٹا ہو کر لٹک جائے گا'' [۲۶] آج ہم اپنے تہذیبی ورثے

سے دور ہو کر اور اپنی شناخت کو ڈھنڈلا کر اسی وجہ سے خود عمر عیار کی ''منڈھی دانیالی'' میں الٹے لٹکے ہوئے ہیں۔

''طلسم ہوش رُبا'' داستانِ امیر حمزہ کا گل سر سبد ہے جس میں قصے کے بیان اور واقعات کی دل چسپی کے ساتھ اردو نثر کا سمندر موج زن ہے۔ پہلی چار جلدیں داستان گو محمد حسین جاہ کی لکھی ہوئی ہیں اور باقی چھ جلدیں (مع بقیہ) احمد حسین قمر کی لکھی ہوئی ہیں۔

سید محمد حسین لکھنؤ کے مشہور داستان گو منشی فدا علی کے شاگرد تھے۔ فدا علی بڑے منشی اور محمد حسین جاہ چھوٹے منشی کہلاتے تھے۔ جاہ صاحبِ علم تھے۔ اردو زبان پر قدرت رکھتے تھے۔ روز مرہ و محاورہ ان کی گھٹی میں پڑا تھا۔ انشا پردازی اُن کی نثر کا جوہر ہے۔ اس میں ادبیت کوٹ کوٹ کر بھری ہے جس کا ثبوت طلسم ہوش رُبا کی وہ چار جلدیں ہیں جو مطبع نول کشور سے شائع ہوئی ہیں۔ اس سے پہلے جاہ نے ''طلسم فصاحت'' کے نام سے ایک داستان لکھی تھی جس کا اشتہار نول کشور کی طبع کردہ داستانوں میں چھپتا رہا ہے۔ ''طلسم ہوش رُبا'' کی چار جلدوں کے بعد وہ نول کشور سے الگ ہو کر منشی گلاب سنگھ کے ہاں چلے گئے اور اس کے بعد نظروں سے اوجھل ہو گئے۔ محمد حسین جاہ نے ''سبب تالیف'' میں لکھا ہے کہ یہ قصہ ''محض شوکتِ دینِ حق ظاہر کرنے کی نیت سے میں نے لکھا ہے'' [۲۷] اور جلد سوم میں بتایا ہے کہ ''بڑے انتشار و پریشانی میں اس جلسے کو میں نے لکھا ہے۔ اولاد کا غم دل کو رہا ہے۔ بہت عرصے تک خود علیل رہا۔ ضعف دل اور دماغ ہوا۔ اس پر بھی اپنا طریقہ تحریر نہ چھوڑا۔ بہ قسم لکھتا ہوں کہ مسودہ کے سوا دوبارہ اس کو صاف بھی نہیں کیا۔ جو ایک بار قلم سے نکل گیا وہی لکھا۔ ہر جلد کا طرز تحریر جدا رکھا۔ لڑائیاں، سحر، رزم و بزم، سراپائے معشوقان و باغ و صحرا وغیرہ کا بیان ہر چند کہ ایک بات ہے مگر ایک حقیر نے الگ الگ سب کا بیان کیا......'' [۲۸]

محمد حسین جاہ کے جانے کے بعد منشی نول کشور نے، بڑی عزت و تکریم کے ساتھ، یہ کام احمد حسین قمر (م ۱۳۱۸ھ/۱۹۰۱ء) کے سپرد کیا جس کی تفصیل قمر نے جلد پنجم کے شروع صفحات میں لکھی ہے۔ جاہ و قمر دونوں داستان گو تھے۔ دونوں داستانِ امیر حمزہ سے پوری طرح واقف اور اُسے کہہ سکتے تھے۔ قمر نے جاہ کے سلسلے کو آگے بڑھایا اور ''طلسم ہوش رُبا'' کی چھ جلدیں (مع بقیہ) تالیف کیں۔ احمد حسین قمر نے بتایا ہے کہ داستان گوئی ان کا جدّی پیشہ نہیں تھا۔ غدر کے زمانے میں دریائے گومتی کے پل آہنی کے قریب اُن کا مکان تھا۔ غدر کے زمانے میں ان کے دو بھائی مرزا بندہ حسن اور بندہ حسین گوروں کی فوج کے ہاتھوں مارے گئے اور وہ خود بچ گئے۔ بعد میں جرم بغاوت سے انھیں بریت تو مل گئی لیکن جائیداد و علاقہ قریب سہ لاکھ ضبطِ سرکار ہوئے۔ صغر سنی کی وجہ سے وہ دعویٰ نہ کر سکے اور وراثت سے محروم رہے۔ قانون یاد کر کے مختاری کا امتحان دیا لیکن سند حاصل نہیں ہوئی۔ اس وقت سے طبیعت بہلانے کو شوقِ داستاں سرائی ہوا۔ چونکہ کوئی وجہ معاش نہ تھی، خدا نے اس پیشہ کو ذریعۂ معاش بنایا۔ پہلے نثر خوانی مصائب آلِ عبا اختیار کی۔ جا بجا شہروں میں پڑھنے کی نوبت آئی

اور ساتھ ہی داستان گوئی شروع کر دی۔ رئیسوں نے ان کی نثر خوانی اور داستان گوئی دونوں کو پسند کیا اور پھر منشی نول کشور کے ارشاد کے مطابق یہ داستان کی باقی جلدیں لکھیں[۲۹]۔ جلد ششم میں انھوں نے یہ بھی بتایا ہے کہ ان کے پاس کون کون سی داستانیں اور موجود ہیں[۳۰]۔

(۲)

''طلسم ہوش رُبا'' ویسے تو ''داستانِ امیر حمزہ'' کی ایک ضمنی داستان ہے لیکن اپنی ضخامت اور ادبی قدر و قیمت کے لحاظ سے اس کی حیثیت ''داستانِ امیر حمزہ'' کے تمام دفاتر میں مرکزی ہے۔ داستان کا بنیادی قصہ صرف اتنا ہے کہ امیر حمزہ نے، جو سردارِ خانۂ کعبہ عبدالمطلب کے بیٹے ہیں، اپنے پوتے سعد بن قباد کو بادشاہِ لشکر مقرر کیا ہے اور وہ خود سپہ سالارِ لشکر ہیں۔ زمرد شاہ باختری نے، جس کو لقا بھی کہتے ہیں، خدائی کا دعویٰ کیا ہے۔ امیر حمزہ اس سے لڑ رہے ہیں کہ وہ اپنے اس باطل دعویٰ سے باز آئے۔ لقا امیر حمزہ سے شکست کھا کر جس ملک میں بھی جاتا ہے وہاں کا بادشاہ خدا سمجھ کر اس کی اطاعت کرتا ہے اور لقا کے حکم سے امیر حمزہ سے لڑتا ہے۔ لقا کے ساتھ نوشیروان کا بیٹا فرامرز بن نوشیروان بھی ہے کہ اس سے امیر حمزہ پہلے بھی لڑ چکے ہیں۔ فرامرز کا وزیر بختیارک بن بختک لقا کی درگاہ کا شیطان ہے۔ واضح رہے کہ دعویٰ خدائی میں شیطان کا ہونا ضروری ہے۔ لقا نے پہلے جا کر ''طلسم ہزار شکل'' میں پناہ لی تھی۔ جب امیر حمزہ نے اسے فتح کر لیا تو لقا ملک کوہستان کی طرف آیا۔ لقا (زمرد شاہ باختری) جب ''طلسم ہزار شکل'' سے رہائی پاتا ہے تو اس کا وزیر صلاح دیتا ہے کہ ملک کوہِ عقیق گلزارِ سلیمانی کا حاکم طلسم افراسیاب جادو، شہنشاہِ ساحران نہایت زور آور ہے۔ لقا کوہِ عقیق کی سمت روانہ ہوتا ہے تو افراسیاب جادو، لقا کا استقبال کر کے اسے مقامِ صدر پر جگہ دیتا ہے۔ اسی اثنا میں امیر حمزہ، صاحبِ قراں کے بیٹے بدیع الزماں شکار کھیلتے ہوئے طلسم ہوش ربا کی سرحد میں داخل ہو جاتے ہیں جہاں انھیں قید کر لیا جاتا ہے۔ طلسم کی فتاحی صاحبقران کے نواسے اسد بن کرب غازی کے نام نکلتی ہے مگر حکم ہے کہ لشکر وغیرہ ساتھ نہ جائے۔ صرف پانچ عیار، ساتھ جا سکتے ہیں جن میں سرفہرست عمرو عیار کا نام ہے۔ اسد بن کرب طلسم میں جا کر بادشاہِ طلسم کی بیٹی مہ جبین پر عاشق ہوتے ہیں۔ مہ جبین بھی ان پر مرتی ہے اور اپنی نانی ملکہ مہ رُخ کے ساتھ اسد کی شریک ہو جاتی ہے۔ شاہِ طلسم افراسیاب ایک مغرور اور عیاش بادشاہ ہے اور اپنے آقائے ولی نعمت شہنشاہِ لاچین کو نمک حرامی سے قید کر کے برسرِ اقتدار آیا ہے۔ بہت سے لوگ اس سے نالاں اور بیزار ہیں۔ یہ لوگ رفتہ رفتہ اسد اور عمرو عیار کے شریک ہوتے جاتے ہیں۔ افراسیاب پہلے اس بات کو اہمیت نہیں دیتا اور آہستہ آہستہ ان لوگوں کی قوت بڑھتی جاتی ہے۔

طلسم ہوش رُبا کی سرحدیں تین اور طلسموں سے ملتی ہیں۔ طلسم نور افشاں، طلسم بیان گریز اور طلسم قطع جمشیدی۔ ان میں طلسم نور افشاں سب سے بڑا طلسم ہے۔ وہاں کا بادشاہ کوکب روشن ضمیر افراسیاف سے

چشمک رکھتا ہے۔ اپنے استاد نور افشاں کے مشورہ پر وہ عمرو عیار اور اسد بن کرب سے مل جاتا ہے۔ اس کے بعد مسلمانوں کی طاقت بے حد بڑھ جاتی ہے۔ افراسیاب مسلمانوں کی بڑھتی ہوئی طاقت کو دیکھ کر پریشان ہوتا ہے اور ان کے خلاف ساری طلسمی قوتیں استعمال کرتا ہے مگر مسلمانوں کا کچھ نہیں بگاڑ پاتا۔ افراسیاب کا قتل دو باتوں پر موقوف ہے:

(۱) اسد طلسم باطن کو فتح کر کے لوح و مہرہ حاصل کرے۔ جب تک لوح و مہرہ حاصل نہیں ہوگا، افراسیاب کا قتل ناممکن ہے۔

(۲) افراسیاب کسی عام تلوار سے قتل نہیں کا جا سکتا۔ اس کی موت تیغۂ نور افشانی سے واقع ہو سکتی ہے۔

طلسم میں ہزار عجائب و غرائب کے علاوہ سات حجرے ہیں۔ پانچ حجرے طلسم ظاہر میں اور دو حجرے طلسم باطن میں واقع ہیں۔ ہر حجرے میں ایک بلا رہتی ہے۔ اسد اور عمرو عیار ان بلاؤں کا خاتمہ کرنے کے لیے لوح و مہر حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

تیغۂ نور افشانی انھیں کوکب روشن ضمیر کے استاد نور افشاں جادو سے حاصل ہوتا ہے۔ آخری معرکہ میں خود صاحب قرآں امیر حمزہ بھی خداوند لقا کا پیچھا کرتے ہوئے طلسم ہوش ربا میں داخل ہوتے ہیں۔ نور الدہر، قاسم، ایرج نوجواں، غضنفر بن اسد وغیرہ بھی مختلف طلسموں کو فتح کرتے ہوئے عین موقع پر اسد کی مدد کے لیے پہنچتے ہیں۔ افراسیاب مارا جاتا ہے اور ''طلسم ہوشربا'' فتح ہو جاتا ہے۔

طلسم ہوش رُبا کی یہ داستان، جیسا کہ ہم لکھ آئے ہے، کم و بیش دس ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی ہے اور ساتھ جلدوں میں مکمل ہوئی ہے۔ پہلی چار جلدیں محمد حسین جاہ نے لکھی ہیں اور آخری تین جلدیں، جس میں پانچویں جلد کے دو حصے ہیں، احمد حسین قمر نے لکھے ہیں۔ اسی حساب سے یہ کل اٹھ جلدیں ہوتی ہیں اور اگر بقیہ طلسم ہوش رُبا کی دو جلدیں اور شامل کی کر لی جائیں، جنھیں قمر ہی نے لکھا ہے، تو ان کی تعداد دس ہو جاتی ہے۔

داستانوں میں دلاوری کے قصے کئی طرح پر بیان ہوئے ہیں: انسانوں کے مقابلے پر، جنوں اور پریوں کے مقابلے پر، ساحروں اور بلاؤں کے مقابلے پر۔ مختلف داستانوں میں مختلف باتوں پر زور ہے۔ داستانِ طلسم ہوش رُبا دلاوری کے تمام مظاہروں کی جامع ہے۔ طلسم ہوش ربا کے مقابلے پر دوسری داستانیں دریاؤں کی طرح ہیں۔ طلسم ہوشربا کی مثال اس سمندر کی ہے جہاں یہ سب دریا آ کر گرتے ہیں۔ ہمارے ہاں جب سے حقیقت نگاری (Realism) کا نظریہ قبول ہوا، اس وقت سے ہماری دلچسپی بھی داستانوں سے ختم ہو گئی۔ ''حقیقت'' اور ''زندگی'' سے، قربت کے نعرے نے ہمیں جو کچھ دیا اس کا اندازہ ہمیں ہے لیکن اس نظریے نے ہم سے کیا چھینا اس کا اندازہ ابھی ہم نہیں لگا سکے ہیں۔

بعض نقادوں نے، جن میں پہلے کلیم الدین احمد اور ان کے بعد محمد حسن عسکری اور عزیز احمد کے نام

آتے ہیں۔ داستانوں کی طرف دوبارہ توجہ کی اور ان کی ادبی حیثیت بحال کرنے میں نمایاں کام کیا۔ کلیم الدین کی کتاب ''فن داستان گوئی'' بہت اہم اور قابلِ قدر کتاب ہے۔ اس میں انھوں نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ادب کے لیے ''عقل'' سے مطابقت لازمی چیز نہیں ہے۔ عقل اسباب وعلل کے دائرے سے باہر نہیں نکلتی اور ہمارے وجدان کو نا آسودہ چھوڑ دیتی ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ داستانیں ''عقل'' کو نہ سہی 'تخیل' کو ضرور اپنی گرفت میں لیتی ہیں۔ انھوں نے داستانوں کی اُن ''خوابوں'' سے تعبیر کیا جو صدیوں سے انسان کے وجدان کو متاثر کرتے رہے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اگر انسان نے یہ خواب نہ دیکھے ہوتے تو سائنس کی وہ ایجادات، جو ہماری توجہ کا مرکز ہیں، صرف عقل کے سہارے ظہور میں نہ آئی ہوتیں۔ عقل صرف ان خوابوں کو عملی جامہ پہناتی ہے۔ اصل اہمیت خواب اور خواب دیکھنے والوں کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ انسان صدیوں سے ہوا میں میں اُڑنے، سمندروں کی تہہ میں اُترنے اور رفطرت کی عظیم الشان قوتوں پر حکمرانی کے خواب دیکھ رہا ہے۔ سحر و سامری پر عقیدہ انھیں خوابوں کی وجہ سے پیدا ہوا اور بالآخر انھیں خوابوں نے اسی سائنس کی دنیا میں پہنچادیا۔

محمد حسن عسکری نے ''انتخاب طلسم ہوش ربا'' میں ''داستانِ طلسم ہوش ربا'' کو چند اور باتوں کے ساتھ ذخیرۂ الفاظ کی حیثیت سے اہمیت دی ہے اور اسے اردو زبان کے مختلف اسالیب اور ان کے امکانات کا گنجینہ قرار دیا ہے۔ ''انتخاب'' کے ''مقدمہ'' میں عزیز احمد نے اس میں لکھنوی تمدن کی جھلکیاں ڈھونڈی ہیں اور اسے کردار نگاری کے جامع مرقع سے تعبیر کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اگر عمرو عیار کا کردار ''طلسم ہوش ربا'' میں موجود نہ ہوتا تو سرشار کا خوجی بھی وجود میں نہ آتا۔ اگر طلسم ہوشربا کا پلاٹ نہ سہی لیکن پیٹرن (Pattern) موجود نہ ہوتا تو عبدالحلیم شرر کے ناول بھی تخلیق نہ ہوتے۔

اردو داستانوں کو ابتدا میں تین بنیادوں پر رد کیا گیا:

(۱) ان کی بنیاد فوق الفطرت عناصر پر ہے۔

(۲) ان میں زندگی کی حقیقی جھلکیاں نہیں ملتیں۔

(۳) ان کی زبان مصنوعی ہے۔

یہ اعتراضات، جیسا کہ ظاہر ہے، ایک بنیادی ذہنیت سے پیدا ہوئے ہیں۔ کسی دور کی بنیادی ذہنیت اپنا اظہار صرف ادب ہی میں نہیں کرتی۔ وہ زندگی کے تمام شعبوں میں جاری وساری ہوتی ہے بلکہ زیادہ صحیح الفاظ میں زندگی کے سارے شعبے اسی سے پیدا ہوتے ہیں۔ داستانوں کے تعلق سے اس بات کو یوں کہا جاسکتا ہے کہ:

(الف) داستانیں ہماری قدیم ذہنیت کی پیداوار ہیں۔

(ب) اعتراضات ہماری جدید ذہنیت سے پیدا ہوئے ہیں۔

ان دونوں میں ایک بنیادی فرق ہے۔ ہمیں اس فرق کو سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ یہ بات بہت

عام ہے کہ جدید ذہنیت ''مغرب'' کے اثر کا نتیجہ ہے مگر صرف اتنا کہنا کافی نہیں ہے۔ ''مغرب کا اثر'' بہت پیچیدہ چیز ہے۔ اس کی پے چیدگی کو پوری طرح نہ سمجھنے کا ایک بہت دلچسپ نتیجہ یہ ہے کہ ہم بعض اوقات ''مغرب'' کو ''مغرب'' ہی کی مدد سے رد کرتے ہیں اور اسے اپنی ''مشرقیت'' کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ اس طرح مغرب کو رد کرنے کے بعد بھی مغرب ہی ہمارے ہاتھ آتا ہے۔ صرف ادب ہی میں نہیں، مذہب میں بھی ایسا ہی ہوا ہے۔ ہم نے مغرب کی عقل پرستی کے اثر میں مذہب کو رد کیا۔ پھر مغرب کی وجہ ان پرستی کے زیر اثر مذہب کو بحال کیا۔ علماء نے مرحبا، سبحان اللہ کے نعرے لگائے کہ صبح کا بھٹکا شام کو گھر آیا اور گم راہی سے راہِ سعادت کا سراغ ملا۔ مگر ''مغرب'' کی وجدانیت یا رومانیت پرستی سے جو مذہب بحال ہوا وہ ''مشرق'' کے حقیقی تصورات کے مطابق مذہب نہیں بلکہ مذہب کی پیروی ہے۔ سرسید احمد خاں ہوں یا اقبال، مولانا مودودی ہوں یا غلام احمد پرویز کوئی اس سے محفوظ نہیں ہے۔ کم یا زیادہ وہ سب ''مغرب'' کے اثر میں ہیں۔ انھوں نے جہاں کہیں ''مغرب'' سے جنگ کی ہے وہاں ''مشرق'' نہیں مغرب ہی مغرب سے برسرِ پیکار ہے۔ ہم نے پہلے مغرب ہی کے اثر سے اردو کی داستانوں کو رد کیا اور پھر مغرب ہی کے اثر سے داستانوں کو قبول کیا۔ اس لیے جس طرح داستانوں کی تردید ہمارے لیے مشتبہ چیز ہے، اسی طرح داستانوں کی تصدیق بھی مشتبہ ہے۔ ہمیں دونوں کی چھان پھٹک بہت احتیاط سے کرنی چاہیے۔

مغرب کا ''تصورِ انسان'' اور ''تصور کائنات'' پچھلی کئی صدیوں میں برابر بدلتا رہا ہے۔ ابتدا میں سائنسی فتوحات نے مغرب کو یقین دلا دیا تھا کہ ''انسان'' کائنات کی سب سے بڑی طاقت ہے اور ''عقل'' انسان کی یعنی جو رُتبہ کائنات کے نظام سے انسان کا ہے وہ انسانی زندگی میں ''عقل'' کا ہے۔ انسان کے اس تصور سے کائنات کا بھی ایک دل چسپ تصور پیدا ہوا۔ انسان کائنات کی سب سے بڑی قوت ہے تو لازمی طور پر زمین، جو انسان کا مسکن ہے، کائناتی نظام میں ''مرکزیت'' رکھتی ہے۔ اب اس پورے تصور سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ

(الف) کائنات کا مرکز زمین ہے۔

(ب) زمین کا مرکز انسان ہے۔

(ج) انسان کا مرکز عقل ہے۔

اب چونکہ کائنات اور انسانی فطرت کے قوانین ایک ہیں اور ہم انھیں عقل کی مدد سے دریافت کرتے ہیں، دریافت ہی نہیں عقل انھیں کنٹرول بھی کرتی ہے، اس لیے کائنات اور انسانیت کی باگ ڈور عقل کے ہاتھ میں ہے۔

ان عقل پرستوں نے سب سے پہلے مذہب کو رد کیا۔ پھر فلسفہ کی باری آئی۔ مابعد الطبیعیات جب کہ خود اس لفظ سے ظاہر ہے، ایک ایسی چیز تھی جو طبیعیات سے ماوراء ہے۔ اب یہ کہا جانے لگا کہ مابعد

الطبیعیات جب تک طبیعیات سے تصدیق حاصل نہ کرے، اس وقت تک اس کے کوئی معنی نہیں۔ چنانچہ مابعد الطبیعیات کو طبیعیات کے ماتحت کر دیا گیا۔ اس عمل کے دور اس اثرات مرتب ہوئے یعنی مابعد الطبیعیات طبیعیات ہی کی ایک شاخ ہو کر رہ گئی اور اسی کے تجربات اور انکشافات کی تاویل کرنے لگی۔ ادب پر اس کے چند خاص قابلِ ذکر اثرات مرتب ہوئے۔ ہم یہاں صرف داستانی یا افسانوی ادب سے تعلق رکھیں گے:

(۱) فوق الفطرت عنصر غائب ہو گیا۔ ایسے موضوعات پر زور دیا جانے لگا جن کا تعلق عام زندگی سے ہو۔

(۲) پلاٹ پر زور بڑھ گیا۔ پلاٹ پر زور دینے کا مطلب ہے واقعات کو مربوط رکھنا۔ مربوط واقعات علت و معلول کے رشتے سے پیدا ہوتے ہیں۔ ہر نتیجہ کا ایک سبب اور ہر سبب کا نتیجہ۔ چنانچہ متعین اسباب کے متعین نتائج اور متعین نتائج کے متعین اسباب۔ اس کی بنیاد قوانینِ عقل کے تصور پر تھی۔

(۳) کردار نگاری لازمی شرط قرار پائی۔ کردار نگاری کا مطلب ہے متعین شکل وصورت، متعین عادات و متعین اعمال۔ ایک آدمی کی ناک لمبی اور پیشانی چوڑی ہے تو اس کی عادات اس قسم کی ہوں گی اور وہ فلاں فلاں کام کرے گا۔ یہ بھی قوانین عقل کا نتیجہ ہے۔

(۴) زبان چونکہ عام زندگی، عام افراد اور عام ماحول سے تعلق رکھتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ کرداروں کی زبان بھی "عام" ہو۔ عام زبان کا مطلب یہ ہے کہ استعارہ غائب، تشبیہیں زیادہ سے زیادہ آرائشی، بیان مربوط اور منطقی۔ مربوط اور منطقی بیان کے لیے مقفیٰ اور مسجع عبارت ممنوع، عبارت آرائی حرام، صنائع بدائع مکروہ، سائنسی فتوحات کے نشہ میں سرشار، "مغرب" کا ہم پر یہی اثر پڑا۔ اس عمل نے مذہب، فلسفہ اور ادب کی قدیم روایتوں کو ناقابلِ برداشت صدمہ پہنچایا۔

مغرب میں سائنسی فتوحات کا نشہ بہت دیر قائم نہیں رہا۔ اس وقت تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے مگر مختصراً مختلف تصورات میں جو تبدیلیاں رونما ہوئیں ان کی صورت کچھ اس طرح سے سامنے آتی ہے:

(۱) علم نفسیات کی ترقی نے ثابت کیا کہ انسان میں سب سے بڑی قوت عقل یا شعور نہیں ہے بلکہ عقل اور شعور کی حیثیت صرف آلہ کار کی ہے۔ لاشعور کی دریافت نے عقل پرستی کے پرزے اُڑا دیے۔

(۲) کائناتی علم میں اضافہ ہوا تو کائنات اتنی لامحدود، اتھاہ اور ناقابل پیمائش نظر آئی کہ سائنس کے پرستاروں پر ہیبت طاری ہو گئی اور انھیں اپنا علم اتنا حقیر نظر آنے لگا کہ یہ بھی یقین نہیں رہا کہ کائنات کی کسی بھی چیز کو "جانا" بھی جا سکتا ہے یا نہیں۔

(۳) قوانین فطرت جو پہلے اٹل نظر آتے تھے ان کے بارے میں ایسے حقائق معلوم ہوئے کہ ان کے قائم بالذات ہونے کا تصور پارہ پارہ ہو گیا۔

ان تبدیلیوں کے نتائج کے طور پر مختلف رجحانات پیدا ہوئے جن میں ایک بڑا رجحان "مذہب" کی طرف مراجعت کا ہے۔ مذہب، فلسفہ، ادب سب کی اقدار کو ازسرِ نو دیکھنے اور پرانی اقدار پر ازسرِ نو غور کرنے کا

رویہ پیدا ہوا۔ ادب کی حدود میں یہ رویے ان صورتوں میں ظاہر ہوئے:

(الف) قدیم ادب سے از سر نو دل چسپی پیدا ہوئی اور روایت کی اہمیت کا نعرہ بلند کیا گیا۔

(ب) دیو مالا اور پرانی کہانیوں کو از سر نو لکھنے کا رجحان بڑھ گیا۔

(ج) ایسے نظریات کی تلاش ہونے لگی جو قدیم اور جدید کے درمیان کوئی رابطہ پیدا کریں۔

ہمارے ہاں یہ سب رجحانات یکے بعد دیگرے دہرائے گئے اور انھوں نے مختلف ادبی تحریکوں کی صورت اختیار کی۔ اس مختصر سے پس منظر کے بعد اب ہم داستانوں کی طرف لوٹتے ہیں:

داستانوں کو فوق الفطرت عناصر کی موجودگی کی بنا پر رد کیا گیا تھا۔ اب کہا جانے لگا کہ فوق الفطرت عناصر کی موجودگی قابلِ اعتراض چیز نہیں ہے کیونکہ یہ انسانی تخیل کا نتیجہ ہیں۔ تخیل ایک قوت ہے جو عقل سے برتر ہے۔ تخیل نہ ہو تو عقل چند متعینہ تجربات سے آگے نہیں بڑھ سکتی۔ تخیل کے بغیر ایجادات واختراعات ممکن نہیں۔ عقل تخیل کی آلہ کار ہے۔ تخیل کے بغیر عقل ایک ہی دائرے میں گردش کرتی رہتی ہے۔ یہ بھی کہا گیا کہ سائنسی علوم تک تخیل کے محتاج ہیں اور یہ مثال عام طور پر دی گئی کہ ایچ جی ویلز نے تخیلی کہانیاں پہلے لکھیں۔ سائنس نے ان کی تکمیل بعد میں کی۔ فنونِ لطیفہ کو خاص طور پر تخیل کی پیداوار قرار دیا گیا اور علوم عقلیہ سے برتر ثابت کیا گیا۔ کہا گیا کہ جادو اور سحر اور جنوں پریوں کی کہانیاں انسان کی ان خواہشوں کا نتیجہ ہیں جن کے بغیر انسانیت ترقی نہیں کر سکتی تھی۔ یہ انسان ہمیشہ ہوا میں اُڑنے کے خواب دیکھ رہا تھا یا زمین میں گھس جانا چاہتا تھا یا سمندروں کی تہہ میں تیرنا چاہتا تھا یا اپنی آواز لاکھوں میل دور پہنچانا چاہتا تھا۔ داستانوں میں فوق الفطرت عنصر انسان کی انھیں بنیادی اور ابتدائی خواہشات سے پیدا ہوا۔ یہ خواہشات یا خواب عظیم ہیں کیوں کہ یہ سائنس کے پیش رَو ہیں۔

ممکن ہے کہ یہ باتیں مغرب کی داستانوں کے بارے میں صحیح سمجھی جائیں لیکن اردو کی داستانوں کے سلسلے میں یکسر غلط ہیں۔ یہاں کھیل ہی دوسرا نظر آتا ہے۔

اگر یہ صحیح ہے کہ انسان ہمیشہ سے ایسے علوم کی تلاش میں ہے جو اُسے ہوا پر اُڑنا اور زمین کی تہہ تک پہنچنا سکھا دے تو ان داستانوں کو پڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ دراصل سحر اور جادو کا تصور انھیں علوم کا ابتدائی تصور تھا۔ اردو داستانوں اور بالخصوص ''طلسم ہوش ربا'' میں ایسے علوم کی تلاش کو حرام قرار دیا گیا ہے اور اس لیے حرام قرار دیا ہے کہ یہ ان کے عقیدے کے بنیادی تصورات سے متصادم ہے۔ سحر اور جادو باطل ہے اور اس سے حاصل ہونے والی قوت صرف ''کفر'' کا نتیجہ ہے۔ یہ داستانوں کا بنیادی خیال ہے۔ لہٰذا ایچ جی ویلز کی تخیلی کہانیوں کی طرح ان داستانوں کو ''سائنس کا پیش رو'' نہیں کہا جا سکتا۔ یہ داستانیں انسان کو یہ سبق نہیں پڑھاتیں کہ وہ کائنات کی سب سے بڑی قوت ہے۔ اس کے برعکس ان کا تصور یہ ہے کہ انسان اگر اپنی قوتوں کو لامحدود تصور کرے تو وہ انسانیت کے صحیح راستے سے ہٹ جاتا ہے۔ امیر حمزہ کا ''اسم اعظم'' صرف جادو کو

مسترد کرنے کے لیے ہے وہ اس سے اپنا کوئی کام نہیں لیتے۔ یہاں تک کہ عمرو عیار تک کو حکم ہے کہ بزرگوں کے دیے ہوئے تحفہ جات صرف ساحروں کے مقابلے پر استعمال کریں اور غیر ساحر کے مقابلے پر کسی ایسی قوت سے کام نہ لیں جو عام انسانوں کو نہیں دی گئی۔ دوسرے لفظوں میں ان داستانوں میں ہوا میں اُڑنے، سمندروں کی تہہ میں تیرنے اور اپنی آواز لاکھوں میل دور پہنچانے والے انسانوں کو سراہا نہیں گیا نہ ایسی دنیا کا خواب دکھایا گیا اور نہ ایسی خواہشات کا احترام کیا گیا جہاں انسان کو یہ قوتیں حاصل ہوں۔

دوسری بات یہ کہ داستانوں کو ''زندگی سے دوری'' کی بنا پر کیا گیا تھا۔ اب کہا جانے لگا کہ داستانوں میں زندگی کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ لکھنؤ کا زوال آمادہ تمدن اور وہاں کی معاشرت داستانوں میں موجود ہے۔ داستانوں کی مدد سے آپ لکھنؤ کی عام معاشرتی، اخلاقی اور ذہنی حالت کا اندازہ کر سکتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔

لکھنؤ کا زوال آمادہ تمدن داستانوں میں مل سکتا ہے مگر خود داستان والوں کے نزدیک داستانوں کی خوبی زندگی سے قربت نہیں تھی۔ یہ بات ہمیں کتنی ہی پسند کیوں نہ ہو مگر خود داستانوں میں اس کی اہمیت ثانوی ہے۔ استاں دال نے اپنے شہرۂ آفاق ناول ''سرخ و سیاہ'' میں ناول کی تعریف یوں بیان کی ہے کہ ''ناول کیا ہے؟ جناب ایک آئینہ ہے جسے لے کر سڑک پر گذرا جائے''۔ مغرب کے افسانوی ادب میں یہ فقرہ بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی حیثیت اصولی ہے۔ جو تخلیقات اس اصول پر لکھی جاتی ہیں انھیں اسی اصول پر پرکھنا بالکل صحیح ہے لیکن جن لکھنے والوں کا یہ اصول نہ ہو تو اس صورت میں کیا کرنا چاہیے۔ یہ ایک بنیادی سوال ہے۔

آئینہ لے کر سڑک پر گزرنے کا اصول داستانوں میں نہیں برتا گیا البتہ سرشار کا ''فسانۂ آزاد'' اسی اصول کا ترجمان ہے اور اسی لیے لکھنؤ کی حقیقی جھلکیاں ہمیں ''فسانۂ آزاد'' میں ملتی ہیں اور اس معاملے میں داستانوں کا کوئی مقابلہ ''فسانۂ آزاد'' سے نہیں ہے۔ ''فسانۂ آزاد'' کا پڑھنے والا بہت آسانی سے دیکھ سکتا ہے کہ ''زندگی سے قربت'' کے اصول پر لکھی جانے والی چیز اس چیز سے کتنی مختلف ہوتی ہے جس میں یہ اصول نہ برتا گیا ہو۔ بہر حال داستانوں میں اگر یہ خوبی موجود ہے تو اس کی حیثیت اتفاقی ہے، بنیادی نہیں۔ اس کی مدد سے داستانوں کو سراہنا ممکن نہیں ہے۔

تیسری بات یہ کہ اسی طرح داستانوں کو ذخیرۂ الفاظ، پلاٹ اور کردار نگاری کے تعلق سے بھی سراہا گیا ہے اور اس بات میں جزوی صداقت بھی موجود ہے۔ سوال یہ نہیں ہے کہ یہ خوبیاں موجود ہیں یا نہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ ان کی اہمیت کیا ہے؟ ہمارے دور کے ادب میں ان خوبیوں کو مرکزی اہمیت دی جاتی ہے۔ کیا داستانوں میں بھی ان کی اہمیت مرکزی ہے؟ اس سلسلے میں ہمارا جواب نفی میں ہے۔ اس بات کو میں ایک مثال سے واضح کرتا ہوں۔ جدید کردار نگاری کے اصول کے تحت عمرو عیار کے کردار کو سراہا جاتا ہے۔ کردار نگاری ایک ایسی چیز ہے جسے انسان ماحول اور شخصیت کے تصادم میں حاصل کرتا ہے۔ یہ پیدائشی نہیں ہوتا۔

اس لیے کردار اور جبلت میں فرق ہے مگر عمرو عیار کی حالت یہ ہے کہ انھیں پیدا ہوتے ہی عبدالمطلب کے سامنے لایا جاتا ہے تو وہ رونے لگتے ہیں۔ عبدالمطلب انھیں چپ کرنے کے لیے اپنی انگلی ان کے منھ میں دے دیتے ہیں۔ عمرو عیار چپ ہو جاتے ہیں۔ تھوڑی دیر کے بعد عبدالمطلب دیکھتے ہیں تو انگلی کی انگوٹھی غائب ہے۔ اس طرح عمرو عیار کے لالچ کو پیدائشی اور جبلی چیز ثابت کیا گیا ہے۔ اسے کردار نگاری کہنا صحیح نہیں ہوگا۔

اس بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ داستانوں پر جن اصولوں کے تحت اعتراض کیا گیا ہے وہ بھی غلط ہیں اور جن اصولوں کے تحت ان کا جواب دیا گیا ہے وہ بھی صحیح نہیں ہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ کیا کوئی ایسا اصول موجود ہے جس پر داستانوں کی حقیقی قدر و قیمت کو پرکھا جاسکے۔ اگر ہے تو وہ کیا ہے؟ یہ اصول کس قسم کی ''ذہنیت'' سے پیدا ہوا ہے اور اس کے پیچھے انسان اور کائنات کا کیا تصور کام کر رہا ہے؟ ممکن ہے کہ اس اصول کی تلاش میں ہم اپنی تہذیب کے مرکزی اصولوں تک پہنچ جائیں جو جدید تہذیب کے مرکزی اصولوں سے مختلف ہیں اور اس طرح قدیم اور جدید کا فرق واضح ہو کر ہمارے سامنے آجائے۔ وہ فرق جو دراصل دو ذہنیتوں کا فرق ہے اور جسے آپ ''مشرق'' اور ''مغرب'' کا فرق بھی کہہ سکتے ہیں۔ ''طلسم ہوش رُبا'' کے سلسلے میں اس وضاحت کی یقیناً ضرورت تھی۔[۳۱]

یہ بات کہہ کر میں اردو داستانوں کے دوسرے، نئے نئے زاویوں سے مطالعے کا راستہ نہیں روک رہا ہوں بلکہ اس داستان کے بنیادی تصور حقیقت کی طرف اہلِ فکر و ادب کی توجہ مبذول کر رہا ہوں جس پر اس داستان کی اساس قائم ہے۔ انتظار حسین کو ''طلسم ہوش رُبا'' سے یہ شکایت ہے کہ اس میں غالب جذبہ ''عشق'' کا نہیں ہے، کسی اور ہی طرح کے جذبے نے یہاں غلبہ حاصل کرلیا ہے۔ یہاں جذبۂ عشق کی جگہ جذبۂ جہاد نے لے لی ہے۔[۳۲] زمرد شاہ باختری المعروف بہ لقا سے، جس نے خدائی کا دعویٰ کیا ہے، امیر حمزہ کے لشکر کی بار بار جنگ ہوتی ہے اور آخر میں ''طلسم ہوش رُبا'' فتح ہو جاتا ہے اور یہ فتح لشکر اسلام کی فتح ہے۔ اسی پر ساری داستان کی اساس قائم ہے۔ یہاں منزل عشق نہیں ہے بلکہ عشق جہاد ہے۔ خود داستان گو سید محمد حسین جاہ بھی یہی بتاتے ہیں کہ یہ قصہ ''محض شوکتِ دینِ حق ظاہر کرنے کی نیت سے میں نے لکھا ہے...... دعائے خیر سے یاد فرمائیں''[۳۳]

''طلسم ہوش رُبا'' کے اتنے ظاہری و باطنی پہلو ہیں کہ ہر پہلو سے مطالعے کی ایک دنیا آباد کی جاسکتی ہے۔ اس میں ساحری ہے، رمزیت و علامت ہے، تمثیل ہے، قصہ ہے، نثر کے مختلف رنگ اور لہجے ہیں۔ انیسویں صدی کی تہذیب و معاشرت ہے، سماج کے مختلف طبقوں کے راز و نیاز ہیں، ساقی نامے اور بیانیہ مثنویوں کے طبع زاد حصے ہیں، لفظوں کا ذخیرہ ہے۔ ایسے محاورات و اصطلاحات ہیں جن کی ہمیں آج بھی ضرورت ہے لیکن یہ سب کچھ ہونے کے باوجود ان داستانوں کا تصورِ انسان اور تصورِ کائنات جدا، مختلف اور الگ ہے اور داستانوں کی اصل غایت تک ہم انھیں تصورات سے پہنچ سکتے ہیں۔ یہی وہ راستہ ہے جس سے ہم

''مشرق'' کے ذہن وفکر اور عقیدہ وایمان کو سمجھ سکتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی اردو داستانوں کو، جدید و صنعیاتی حوالوں کے ساتھ، اسی زاویہ نظر سے قریب آ کر، دیکھا ہے۔ میرے اس زاویہ نظر سے اردو داستانوں کا مزید مطالعہ کیا جائے گا تو روحِ مشرق کا سورج طلوع ہو کر ہمیں اپنی تہذیب کے مرکز تک پہنچا دے گا۔ فاروقی نے لکھا ہے کہ:

کردار نگاری کا یک زمانی (SYNCHRONIC) طریقہ تمام کلاسیکی بیانیہ کی خصوصیت ہے...... یہ طریقہ دوزمانی (DIACHRONIC) کردار نگاری سے نہ افضل ہے نہ مفضول۔ (یہ) دو الگ الگ اصول ہیں اور ان کی دو الگ الگ خصوصیات ہیں۔ بقول تاڈاراف (TADOROV) کلاسیکی بیانیہ میں یہ اہم نہیں کہ کس نے دیکھا بلکہ یہ اہم ہے کہ کیا دیکھا...... کردار نگاری کے یک زمانی اصول کے پیچھے کائنات کا ایک تصور ہے۔ یہ تصور جدید بیانیہ کے تصورِ کائنات سے مختلف ہے۔ داستان کا تصور کائنات یہ ہے کہ کائنات غیر حرکت پذیر یعنی STATIC ہے۔ اس کائنات میں خدا حسبِ مرضی مداخل ہوتا اور اثر انداز ہوتا ہے۔ یہ خدائی مداخلت براہِ راست بھی ہو سکتی ہے اور انسان کے ذریعے بھی لیکن جو تغیرات پیدا ہوتے ہیں وہ عارضی اور غیر حقیقی ہیں۔ کائنات کا عام توازن ہمیشہ برقرار رہتا ہے۔ اس میں ہر چیز اپنی اس جگہ پر رہتی ہے جو اس کے لیے ازل سے مقرر ہے۔ اس لیے کردار کا ایک زمانی ہونا لازمی ہے اور کردار کے حالات پر یا حالات کے کردار پر اثر نہ ہونا لازمی نہیں ہے...... اس اصولِ کائنات کا ایک نتیجہ یہ ہے کہ ہر چیز پہلے سے طے ہے اور ہر بات تقدیر کی پابند ہے...... ہر شے کا انجام طے ہو چکا ہے اور بسا اوقات تو پہلے سے معلوم بھی رہتا ہے۔ ایسی صورت میں پلاٹ کا وہ تصور جس کی رُو سے واقعات میں علت اور معلول کا رشتہ ہونا چاہیے، منہدم ہو جاتا ہے۔ جب یہ بات طے ہے کہ یولی سیز (ULYSSES) جنگ ٹرائے کے بعد وطن لوٹتے وقت ایسے حالات سے دوچار ہوگا کہ اس کو راستے میں بارہ برس لگ جائیں گے تو ایسے بیانیہ میں علت اور معلول کا کیا سوال اُٹھ سکتا ہے......'' [۳۴]

''داستانِ امیر حمزہ'' میں ایک جگہ یہ صورت سامنے آتی ہے کہ عزیزِ مصر نے امیر حمزہ کو یاروں سمیت دغا سے پکڑ لیا ہے اور وہ نوشیروان کو اطلاع دے کر پوچھتا ہے کہ اگر حکم ہو تو مار ڈالوں تو نوشیروان کے پوچھنے پر وزیر ''بزرجمہر'' عرض کرتا ہے کہ ''خدائے تعالیٰ نے عمر حمزہ کی ایک سو بچانوے برس اور دو پہر کی مقرر کی ہے۔ سو اس سبب سے کوئی اسے مار نہیں سکتا ہے'' [۳۵] حق وصداقت کی جنگ میں یہ تصورات بنیادی کام کرتے ہیں۔

اردو میں داستان گوئی وہ صنفِ ادب ہے جس میں تصوراتِ مشرق اپنی پوری روح کے ساتھ موجود ہیں۔ جیسے ''ناول'' مغربی تہذیب کے تصورِ انسان و تصور کائنات کا ترجمان ہے اسی طرح ''داستان'' ''مشرق'' کے تصوراتِ انسان و کائنات کی ترجمان ہے۔

شمیم احمد کا زاویۂ نظر بھی میرے زاویۂ نظر سے مماثل ہے۔ وہ روحِ مشرق کو تلاش کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ''داستان طلسم ہوش رُبا تخیل کی پیداوار ہے جس کی علامات اور تمثیلات میں ایک دور ایک قوم کی روح جگمگاتی نظر آتی ہے۔ وہ دیووں اور پریوں کی داستان نہیں ہے بلکہ اپنے سیکڑوں کرداروں میں ہمارے لیے وہی قدیم سرمایہ فراہم کرتی ہے جس پر صدیوں کے بعد علم النفس کی بنیادیں رکھی گئیں۔ کیا نفسیات کی پیدائش سے پہلے دنیا میں اعلیٰ ترین ادب پیدا نہیں ہوا تھا۔ اگر ہوا تھا تو وہ اسی تخیلی قوت کا معجزہ تھا جس نے انسان اور کائنات کے تمام چھپے ہوئے خزانوں اور رازوں کو علامات اور تمثیلات میں سمو دیا تھا...... ہوش رُبا کے مصنف نے پوری داستان کو زندگی کی معنویت اور تخلیقی تجربے کی صورت میں سوچا اور اُسے ایک علامت کے طور پر استعمال کیا تھا۔ ایک مقام پر داستان گو محمد حسین جاہ نے لکھا ہے کہ

> ''یہ مقام علم نیرنج وہیئت سے حکمائے طلسم نے خاص طلسمی بنائے ہیں اور طلسم میں رات اور دن ادا ہوتے ہیں...... دنیا بھی مثل طلسم کے ہے اور باطل ہونا اس طلسم کا روزِ قیامت ہے کہ جو لوگ اس میں پھنس گئے ہیں وہ اس کے ٹوٹنے سے اپنے مسکنِ اصلی پر پہنچیں گے۔ اگر ناری ہیں تو جہنم میں اور ناجی ہیں تو فردوس میں......'' [۳۶]

مصنف کا تخلیقی اعتماد دیکھیے کہ وہ طلسم کو دنیا کی مثال نہیں بلکہ دنیا کو طلسم کے مثال قرار دیتا ہے۔ طلسم ہوش ربا کی اصل طاقت اس کے حجرہ ہائے بلا ہیں جو تعداد میں سات ہیں۔ پانچ طلسم ظاہر میں اور دو طلسم باطن میں۔ انسان کے طلسم ظاہر میں پانچ قوتیں موجود ہیں جن کو حواسِ خمسہ کے نام سے یاد کیا جاتا ہے اور حکماء نے انھیں حواس ظاہر کیا ہے اور انہی کی رُو سے انسان کے دو حواسِ باطنی بھی ہیں جن کو مشرقی حکیموں نے قدرت مدرکہ اور قوتِ متخیلہ سے تعبیر کیا ہے اور یہ ساتوں حواس ''طلسم ہوش رُبا'' کے ہفت حجرہ ہائے بلا کی طرح انسان کی تمام قوتوں اور شعور کا منبع ہیں۔ قدیم ادب اور ہزاروں سال پرانے قدیم مذہبی صحیفوں کے خالقوں کے دیکھے ہوئے خواب اور قوت متخیلہ کی علامتیں آج کی حقیقت بن گئی ہیں۔ ہوش رُبا کا مصنف احمد حسین قمر جب یہ کہتا ہے کہ:

> ''ایک غبار سیاہ بلند ہوا۔ ہزار ہا طائرِ نخلستان سے اُڑے۔ طاؤس پروں سے سر پیٹنے لگے۔ صد ہا مکان گرے۔ دریا کھول کر خشک ہوئے۔ چشموں کا پانی اُبلا۔ منزلوں تک تاثیر قتل افراسیاب پہنچی'' [۳۷]

تو اس کو مبالغہ بتا کر پروفیسر وقار عظیم ہنستے ہیں لیکن ہیروشیما میں اس تحریر کا ایک ایک لفظ قول صادق کی طرح پورا ہو چکا ہے [۳۸]۔ طلسم ہوش رُبا کے مصنف کے مطابق جہاں داد شاہ کے ایک گولے سے سینکڑوں کے سر پھٹ گئے۔ ہزاروں جل گئے۔ لاکھوں زخمی ہوئے۔ زمین کا طبقہ آسمان پر پہنچا۔ تمام شہر دھواں دھار ہو گیا۔ اسے بھی مصنف کی پینک اور مبالغہ کہا گیا لیکن کیا ہم ۲۰۰۱ء میں افغانستان یا عراق پر ۱۹۹۰ء اور ۲۰۰۳ء میں

امریکی حملوں کو دیکھ کر اس تخیل کو پینک یا مبالغہ کہہ سکتے ہیں؟ یہ وہ قوتِ تخیل ہے جو آنے والے زمانوں کو جھانک لیتی ہے۔

(۳)

داستان کہنے یا سنانے کی چیز ہے۔ اس کہنے کے عمل نے داستان کے بیانیہ انداز کو متاثر کر کے اسے ایک ایسی صورت دی ہے جو اس بیانیہ نثر کے ساتھ مخصوص ہو گئی ہے۔ آج یہ داستانیں لکھی اور چھپی ہوئی صورت میں ہمارے سامنے موجود ضرور ہیں لیکن ان کا طرزِ ادا اور بیانیہ انداز ''کہنے یا سنانے'' کے عمل سے وجود میں آیا ہے۔ ان داستانوں کو پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سنا کر یا بول کر لکھی یا لکھوائی گئی ہیں یا پھر تحریر میں لاتے ہوئے داستان گویوں نے داستان سنانے یا کہنے کے بیانیہ طرز کا پورا خیال رکھا ہے۔ یہ طرز ادا روایتی داستان گوئی کا اصل و مقبول طرز تھا جو ہر داستان گو کی گھٹی میں پڑا ہوا تھا اور یہی طرز ادا ''طلسم ہوش رُبا'' کی ساری جلدوں میں ملتا ہے۔ اس طرز ادا سے اُسی وقت پورا لطف اُٹھایا جا سکتا ہے جب اسے پڑھتے ہوئے قاری اس بیانیہ انداز کے بول چال کے لہجے کے بہاؤ پر آ جائے۔ یہ بات بھی یاد رہے کہ عبارت کی رنگینی، اشعار کا جا بجا استعمال اور ساقی نامے بھی اسی لہجے کے بہاؤ کا حصہ بن کر سامنے آتے ہیں۔ داستان گو کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ اس لہجے و طرز ادا سے تخیل کی پرواز تیز ہو اور ہر موقع و محل کی تخیلی تصویر پردۂ ذہن پر اُجاگر ہو کر جھلملانے لگے اور سحر کی پتلی کی طرح متحرک ہو جائے۔ داستان گو کے پاس صرف لفظوں کا ذخیرہ ہوتا ہے جن سے کام لے کر وہ طرح طرح کی تصویریں بناتا ہے، ان میں رنگ بھرتا ہے اور اپنے طرز ادا سے ان میں جان ڈالتا ہے۔ طلسم ہوش ربا ان جان دار تصویروں کا مرقع ہے۔ اس مرقع کے مطابق زبان استعمال کرتا ہے اور اس طرح ہر ایک کی زبان ایک دوسرے سے مختلف اور موقع و محل کے مطابق رہتی ہے۔ بادشاہ، ملکہ، شہزادی، شہزادوں کی زبان الگ ہے۔ خواص، باندیوں کی زبان الگ ہے اور اسی طرح ہر پیشے کے کردار بھی اپنی ہی بولی بولتے ہیں مثلاً ''طلسم ہوش رُبا'' جلد اول میں کٹنیوں کا تعارف دیکھیے:

> ''انھوں نے جب شاہ کو تسلیم کی، اس نے پوچھا کہ تم کیا کر سکتی ہو۔ کٹنیوں نے جو شاہ کو اپنی جانب مخاطب پایا اور موقع جسارت دیکھا فوراً قریبِ تخت آئیں اور بلا گرداں ہوئیں کہ ہم تیرے واری اور نثار ہو جائیں اور صدقہ جائیں۔ ہمارے کام کو آپ کیا پوچھتے ہیں۔ ہم نے سیکڑوں گھر غارت کر دیے۔ لاکھوں کو بہلا پھسلا کر بیچ ڈالا۔ ہزاروں نسبتیں اور بیاہ کرا دیے اور صدہا طلاقیں دلا دیں۔ آپس میں دو شیدائے محبت کے جانی دشمنی کرا دی اور بہت بہو بیٹیاں، جن کا دامن تک کسی نے نہ دیکھا تھا، ان کو نو نو یار کرا دیے اور بڑے بڑے اڑیل

مہاجنوں کے گھر بھید بتا کر چوروں کو کدایا۔ جہاں ہوا نہ جا سکتی تھی وہاں کا حال بتایا۔ اب دنیا میں تو کوئی جعل اور فریب ایسا نہ ہوگا جو ہم کو آتا نہ ہو۔ ہم آگ لگا کر پانی کو دوڑتے ہیں، دوست رہتے ہیں اور دشمنی کرتے ہیں۔ ہمارے کاٹے کا منتر نہیں۔ کہیے تو زمین میں سما جائیں اور دینار پشت ماہی تحت الثریٰ سے چرالائیں اور اگر فرمایئے تو فلک چہارم پر اپنے تئیں پہنچائیں اور ورقِ آفتاب سے سونا اُتار لائیں۔ آسمان پھاڑ کر تھگلی لگانا ہمارے بائیں ہاتھ کا کرتب ہے......'' [۳۹]

ایک مقام پر ملکہ دل گرفتہ، غصے سے بھری ہوئی روتی جاتی ہے اور بولتی جاتی ہے۔ یہاں اندازِ بیان اور منھ سے نکلنے والے کوسنے کاٹنے کے الفاظ بالکل مختلف ہیں:

''ملکہ یہ کلام سن کر رونے لگی اور کہا خوب مکھم مکھم میں آپ نے مجھے بدکار بنایا۔ میرے جانے کی جلن تو سب کو تھی۔ یہی ہر ایک کو ملولا تھا کہ ہے ہے ملکہ اس طرح براجتی پھرتی ہے۔ آخر دشمنوں کی مراد پوری ہوئی۔ اب تو وہ گھی کے چراغ جلائیں کہ میرے مدعی قید ہوئے یا سامری جو میرا برا چیتے ہوں ان کا دونوں جہان میں منھ کالا ہو اور جو میری لگائی بجھائی کرے وہ اپنی جوان جوانی سے پائے۔ دیدے گھٹنوں کے آگے آئے اپنی اولاد سے پائے۔ وہ بھی قید ہو۔ موئے کے پاؤں میں ہتکڑیاں پڑیں۔ دنیا سے کلپتا جائے۔ اس کے گھر مری کے جھانکڑ جشید کرے۔ اس کی بہتی ایکے۔ جو مجھے بدنام کرے، بدکار بنائے ایک اس کا نام لیوا اور پانی کا دیوانہ رہے......'' [۴۰]

''طلسم ہوش رُبا'' کی عبارتوں میں ایسا تنوع ہے کہ داستان پڑھتے ہوئے طبیعت میں اکتاہٹ پیدا نہیں ہوتی بلکہ بیان کا لطف ہر جگہ برقرار رہتا ہے۔ کہیں داستان گو حسب ضرورت رعایت لفظی اور ضلع جگت سے لطف زبان پیدا کرتے ہیں، کہیں تلازمات اور نسبتوں سے بیان کے حسن کو بڑھاتے ہیں۔ یہی صورتیں سحر کے بیان میں ملتی ہیں۔ رزم و بزم کی نثریں بھی اسی طرح بھرپور ہیں۔ عشق و عاشقی کے چٹخارے اور وصل کے بیان بھی اسی طرح بھری بھری نثر میں بیان ہوئے ہیں۔ اگر بسنت کا بیان آیا ہے تو سارے تلازمات ان لفظوں اور فقروں سے پیدا ہوتے ہیں جن سے عام طور پر سب واقف ہیں۔ کہیں تفریح کے پہلو اور دلچسپی کو اُبھارنے کے لیے ظرافت سے کام لیا جاتا ہے۔ رزم اور جنگوں کے نقشے بھی طرح طرح سے سامنے آتے ہیں۔ ایک وہ جہاں جنگ سحر سے ہو رہی ہے اور گولے برس رہے ہیں۔ ایک وہ جہاں پہلوان میدان جنگ میں اپنی قوت کا مظاہرہ کر رہے ہیں اور بہادری و دلیری کے جھنڈے گاڑ رہے ہیں۔ ایک وہ جہاں لکڑی کی مدد سے بنوٹ کا کمال دکھا کر دشمن کو تہس نہس کیا جا رہا ہے۔ ایک بیان دوسرے بیان سے مختلف ہے۔ اسی طرح میلے ٹھیلوں کے بیان آتے ہیں اور جماؤ کے ساتھ بیان سے ایسی تصویر بنائی جاتی ہے کہ میلے کی چہل پہل، اپنے بازاروں

اور تماشائیوں کے ساتھ، نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ عیاری کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ سننے والا حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ میدانِ جنگ میں نیزہ بازی ہوتی ہے تو لفظوں سے ایسا نقشہ جمایا جاتا ہے کہ سامع خود اس کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی داستان گویوں کا کمال تھا اور ''طلسم ہوش رُبا'' اس کمال کی آئینہ دار ہے۔ جہاں ضرورت ہوتی ہے وہاں عبارت میں رنگینی پیدا کی جاتی ہے۔ داستان گو کا کمال یہ ہے کہ وہ داستان سننے والوں کو پوری طرح اپنی گرفت میں رکھتا ہے اور یہ کوئی آسان کام نہیں ہے۔ یہاں قصہ اور بیان دونوں بیک وقت یکساں اہمیت رکھتے ہیں۔ قصہ دلچسپ ہو اور بیان میں حیرت زائی ہو، حسب ضرورت رنگینی ہو۔ دلآویز اشعار ہوں اور بیان ایک بہتے دریا کا سماں پیدا کر رہا ہو۔ سادگی رنگین ہو اور رنگینی میں سادگی ہو۔ سیاہ و سفید تصویر میں حسب ضرورت کوئی رنگ بھی لگا دیا گیا ہو۔ داستان گو محمد حسین جاہ اور احمد حسین قمر دونوں یہ کام کرتے ہیں۔ جاہ کے بیان کی سادگی میں طبقۂ خواص کی ادبی زبان نمایاں ہے۔ قمر کے ہاں سادگی زیادہ ہے۔ وہ قصے کے دائرۂ عمل کو بیک وقت خواص و عوام دونوں کی سطح پر قائم رکھتے ہیں تا کہ جب یہ داستان چھپ کر سامنے آئے تو اس کی مقبولیت جاہ سے زیادہ ہو۔ واضح رہے کہ ''طلسم ہوش رُبا'' کی پانچویں جلد لکھتے وقت جاہ کی چار جلدیں قمر کے سامنے تھیں اور وہ اس سے الگ اپنا راستہ بنانے کی کوشش کر رہے تھے۔ ''طلسم ہوش رُبا'' جلد پنجم حصہ دوم میں قمر نے لکھا کہ:

> ''اس حقیر ہیچ مداں کی نثر خوانی و داستاں سرائی تمام شہر میں زبان زدِ خاص و عام ہو رہی ہے۔ تمام رئیسانِ عظام و شاہزادگانِ والا مقام بہ عنایت ربّ الانام بہ تعریفِ تمام ماہر ہیں۔ اس نیاز مند نے بعنایت رب اکبر بعبارتِ سلیس و اشعارِ نفیس انشا پردازی کے ساتھ اس حصہ دوم کو لکھا''۔[۴۱]

جاہ اور قمر دونوں داستان گویوں کا طریقۂ کار ایک ہے لیکن ان کی نثروں کے رنگ جدا ہیں۔ اس فرق کو محسوس کرنے کے لیے دونوں کی نثروں کے یہ مختصر اقتباسات دیکھیے جہاں رنگینی کو عبارت میں سمو گیا ہے:

محمد حسین جاہ:

''اس گانے سے اہلِ انجمن کیا شجر و در و طائر وغیرہ سب سناٹے میں آ گئے۔ نہروں سے مچھلیاں کنارے آ کر بسانِ ماہیِ بے آب لوٹنے لگیں۔ لہریں جھوم کر چلتی تھیں۔ جانورانِ گلشن خوش الحانی بھول کر ادھر کان لگائے تھے اور بعض آشیانہ سے گر کر تڑپتے تھے۔ بلبل کی زبان بند تھی۔ دامِ تسلسل راگ میں پابند تھی۔ گلِ صد برگ کا رنگ زرد ہوا تھا۔ چشمِ نرگس حیران تھی۔ زلفِ سنبل پریشان تھی۔ داؤدی الحانِ داؤدی سن کر سفید ہوتی تھی۔ گویا نہ ہونے سے پشیمان تھی۔ لالہ کا دل داغ دار تھا۔ موتیا گوہر نثار کرنے پر کیا، خواجہ کا منھ موتیوں سے بھرنے پر تیار تھا۔ بیلا اپنا البیلا پن بھولا تھا۔ راگ سن کر ایسا مسرور ہوا کہ پھولا تھا۔ سرو کو سکتہ تھا۔ ہر چند برنگ مصرعۂ موزوں بنا تھا''[۴۲]

احمد حسین قمر:

چار پہر رات گذر کر گلِ صد برگ آفتاب گلشنِ فلکِ نیلی میں کھلا۔ برگ سیارگاں شاخِ کہکشاں سے مرجھا کر گر گئے۔ بادِ خزاں چلی۔ شاخِ سحر نہ پھولی نہ پھلی۔ بیاضِ سحر نے چہرہ دکھایا۔ نسیم سحری کا دور ہوا۔ طائر آشیانوں سے نکل کر مصروف حمدِ ربِ اکبر ہوئے۔ لشکروں میں کمر بندی ہوئی۔ صبح کی وردی بجی، صدائے مرغانِ سحر آنے لگی۔ نوبتیں بجیں۔ نقاروں پر چوب پڑی۔ ملکۂ ناہید سوا ہوئیں۔ تمام سردارانِ نامی گرامی ....[۴۳]

قمر کے ہاں یہ رنگینی بہت دور تک نہیں چلتی۔ عام طور پر دو چار چھ سطروں کے بعد نثر پھیکی پڑ کر قصے سے آملتی ہے۔ جاہ کے ہاں یہ رنگینی جماؤ کے ساتھ نثر میں اُبھرتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ جاہ کو تصویر کشی پر زیادہ قدرت حاصل ہے اور ان کے ہاں رنگینی زیادہ کھل کر مہکتی ہے۔ جاہ کو اندازہ ہے کہ بحیثیت داستان گو کتنی بات کہنی اور کس طرح کہنی ہے۔ جاہ کے ہاں بیان کا توازن زیادہ ہے اسی لیے ان کی نثر میں رچاوٹ بھی زیادہ ہے لیکن بحیثیت مجموعی ساری ''طلسم ہوش رُبا'' کی نثر میں، خواہ وہ جاہ نے لکھی ہو یا قمر نے ''دل ستانی و دل رُبائی'' موجود ہے۔ قصہ کی دلچسپی اور بیان کی قوت ''ہوش رُبا'' میں ایسی ہے کہ بقول گیان چند اس داستان کے بعد کوئی اور داستان قاری کی نظر میں نہیں چڑھتی اور اس کے بعد ہم قصے کے طول سے گھبرانے لگتے ہیں۔ داستان امیر حمزہ میں سحر جس انتہا کو پہنچ گیا ہے خیال اس سے زیادہ نہیں سوچ سکتا۔ اردو کے کسی قصے میں ''ہوش رُبا'' کے ساحروں کے جواب کے ساحر نہیں ملتے۔ ان سب میں (ملکہ) بہار کا سحر دل کش اور دل رُبا ہے۔ ''لوح طلسم'' داستان نویسوں کے تخیل کا ایک شاہ کار ہے۔ عمرو عیار اپنی عیاری سے ساحروں کا مقابلہ کرتے ہیں۔ ان کے پاس بیش بہا تحفے: زنبیل آدم، جالِ الیاسی، گلیم، ہتھوڑا داؤدی، منڈھی دانیالی، کمند آصفائے باصفا، دیو جامہ، مہرہ سفید ہیں جن میں وہ کمال پوشیدہ ہیں کہ عیاری کے موقع پر عمرو کی ایسی مدد کرتے ہیں کہ ساحروں کی فتح شکست میں بدل جاتی ہے۔ 'مُفت بلا' یقیناً قمر کے تخیل کا کرشمہ ہے۔ پوری داستانِ امیر حمزہ میں سحر کا نقطۂ منتہا یہی ہے''[۴۴] جاہ و قمر دونوں کے ہاں مختلف طبقوں کی متحرک و زندہ تصویریں ملتی ہیں۔ کہیں رقاصہ ہے، کہیں مے خوار ہیں، ایلچی ہیں، کہیں بانکے ہیں۔ حلوائی نان بائی ہیں، بزاز ہیں، صراف ہیں۔ جوہری برہمن، بساطی، حکاک، سادہ کار، تنبولی، گل فروش، کمہار، سقے، دھوبی ہیں [۴۵]۔ یہ سب نقشے بھرے پڑے ہیں۔ ان کے بیان میں مشاہدے کے تنوع کا اظہار ہوتا ہے۔

یہ داستانیں ہندوستان میں لکھی گئیں اور ان کے لکھنے والے بھی ہندوستانی ہیں اس لیے یہاں بھی ہندوستانی معاشرت اسی طرح بیان میں آئی ہے۔ جس طرح انیس کے مرثیوں میں سارا کلچر ہندو مسلم کلچر ہے اور ساری معاشرت و تہذیب ہندوستانی ہے۔ صرف نام پردیسی ہیں باقی سب کچھ دیسی ہے۔ انیسویں صدی سے لے کر آج تک یہ داستانیں ہم سے اس لیے مکالمہ کر رہی ہیں کہ ان کی جڑیں ''ہند مسلم تہذیب'' میں پیوست

ہیں۔ راگ رنگ کی محفلوں، شاہی باغات، اندرونِ محل کے نقشوں وہاں کی آرائشوں، دعوتوں، ضیافتوں، شہزادیوں اور شہزادوں کے مکالموں، شادی بیاہ کے رسوم کو داستان سننے/ پڑھنے والا اس لیے دلچسپی و توجہ سے سنتا ہے کہ اس کی پہنچ وہاں تک نہیں ہے اور وہ اسے دیکھنا چاہتا ہے یہی وجہ ہے کہ داستان گو/ نویس اس پہلو کو نمایاں کرتا ہے اور یہ بیان سن یا پڑھ کر سامع یا قاری اپنے تخیل کے سہارے وہاں کی سیر کر لیتا ہے۔ آج بھی انگلستان کی ملکہ کا محل یا امریکہ کے صدر کے جائے رہائش دیکھنے دور دور سے لوگ آتے ہیں۔ ان بیانوں سے داستان میں دلچسپی کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے۔ عام آدمی نے نہ کبھی شہزادے کو دیکھا ہے اور نہ شاہزادی و ملکہ کو۔ وہ سراپا کے بیان سے ان کو دیکھ لیتا ہے۔ طرح طرح کے لذیذ کھانوں کا بیان سن کر وہ اس لذت میں شریک ہو جاتا ہے۔ اسی لیے داستانوں میں یہ بیانات اہمیت رکھتے ہیں۔

داستان ''طلسم ہوش رُبا'' جہاں اپنے ''طلسم و ساحری'' اور ''حجرہ ہائے ہفت بلا'' کے سبب لاثانی ہے وہاں اپنے زبان و بیان کی وجہ سے بھی غیر معمولی اہمیت رکھتی ہے۔ ''طلسم ہوش رُبا'' میں اردو نثر کا ہنر مندی کے ساتھ ایسا رنگا رنگ استعمال ہوا ہے کہ خود اردو نثر دھل منجھ کر آئینے کی طرح شفاف ہو گئی ہے۔ داستانوں نے اردو نثر کو ایسا نکھارا ہے کہ آج کا نثر لکھنے والا اردو نثر اعتماد کے ساتھ لکھتا ہے اور یہ بڑی اہم بات ہے۔ طلسم ہوش رُبا اپنی بیانیہ نثر کے اعتبار سے بھی کمال کی تخلیق ہے۔ جس نے اسے پڑھ لیا وہ سنور گیا۔

''بوستانِ خیال'' بھی اردو داستانوں میں خاص اہمیت رکھتی ہے جس کا مطالعہ ہم آئندہ سطور میں کریں گے۔

حواشی:

[۱] اردو کی نثری داستانیں، ڈاکٹر گیان چند، ص ۸۸۳-۸۹۷، اردو اکادمی لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۲] خط بنام شمس الرحمٰن فاروقی، محمد حسن عسکری، مطبوعہ ''روایت لاہور'' شمارہ نمبر ۱، ص ۱۲۵، لاہور ۱۹۸۳ء

[۳] اردو کی نثری داستانیں، محولہ بالہ، ص ۸۸۱

[۴] اردو کی نثری داستانیں، محولہ بالہ، ص ۸۸۱

[۵] دیباچہ حدائق انظار، مرزا اسداللہ خاں غالب ترجمہ بوستانِ خیال، جلد اول، خواجہ امان دہلوی، ص ۲، مطبع محمود المطابع، دہلی

[۶] خطوطِ غالب، جلد اول، مرتبہ غلام رسول مہر، ص ۳۸۵، پنجاب یونیورسٹی لاہور ۱۹۶۹ء

[۷] اردو داستان، ڈاکٹر سہیل بخاری، ص ۲۳۰، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۸۷ء

[۸] ایضاً، ص ۲۳۲

[۹] ایضاً، ص ۳۹-۲۳۸

[۱۰] اردو کی نثری داستانیں، محولہ بالا، ص ۶۸۳

[۱۱] ایضاً، ص ۶۸۴

[۱۲] طلسم ہوشربا، جلد ششم، احمد حسین قمر (طبع سوم)، ص ۱۸، نول کشور پریس لکھنؤ

[۱۳] ایضاً، ص ۲۷۲

[۱۴] ''اردو کی نثری داستانیں' محولہ بالا، ص ۷۱۱

[۱۵] ایضاً، ص ۷۰۲

[۱۶] اردو کی نثر داستانیں، محولہ بالا، ص ۶۸۴-۶۸۶

[۱۷] ایضاً، ص ۶۸۶

[۱۸] ایضاً، ص ۷۴۸

[۱۹] ایضاً، ص ۷۴۸-۷۴۹

[۲۰] مضامین فرحت، مرزا فرحت اللہ بیگ، حصہ چہارم، ص ۲۴۰-۲۴۱، حیدرآباد دکن، سن ندارد

[۲۱] طلسم ہوش رُبا، جلد ہفتم، احمد حسین قمر، ص ۱۰۶۹، مطبع نول کشور لکھنؤ (بار چہارم) ۱۳۳۳ھ/1915ء

[۲۲]The Dastan Revival: An overview Francis Prikahett, P80, Annual of Urdu Studies, Issue No. 7, Chicago, 1990

[۲۳] انتخاب طلسم ہوش رُبا، محمد حسن عسکری، ص ۲۳-۲۴، مکتبہ جدید لاہور ۱۹۵۳ء

[۲۴] متاعِ عزیز (مضامین عزیز احمد) مرتبہ ڈاکٹر صدیق جاوید، ص ۲۷۸، مکتبہ عالیہ، لاہور ۱۹۹۱ء

[۲۵] طلسم ہوش رُبا، محمد حسین جاہ، جلد اول، بار ہشتم، ص ۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۰ء

[۲۶] ایضاً

[۲۷] طلسم ہوش رُبا، جلد دوم، محمد حسین جاہ، ص ۳۶۷، بار پنجم، مطبع نول کشور، لکھنؤ ۱۹۳۲ء

[۲۸] طلسم ہوش رُبا، جلد سوم، محمد حسین جاہ، ص ۶۹۶، بار چہارم، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۳۰۶ھ

[۲۹] طلسم ہوش رُبا، احمد حسین قمر، جلد ششم، بار اول، ص ۳-۴، نول کشور لکھنؤ ۱۳۰۹ھ/۱۸۹۲ء

[۳۰] ایضاً، ص ۱۳۷۳-۱۳۷۴

[۳۱] نئی تنقید طلسم ہوش ربا کے بارے میں چند بنیادی باتیں ۱۹۶۰ء، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۱۸-۱۲۸، رائل بک کمپنی کراچی ۱۹۸۷ء

[۳۲] ''داستانِ امیر حمزہ کو دور سے سلام''، انتظار حسین، ص ۱۵۶، مطبوعہ دنیا زاد کتابی سلسلہ ۷، شہرزاد کراچی ۲۰۰۲ء

[۳۳] طلسم ہوش ربا، محمد حسین جاہ، جلد دوم، ص ۷۳۶، بار پنجم، مطبع نول کشور، ۱۹۳۶ء

[۳۴] ساحری، شاہی، صاحبقرانی، شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۸۳-۸۴، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی ۱۹۹۹ء

[۳۵] ایضاً، ص ۴۸

[۳۶] طلسم ہوش رُبا، جلد اول، ص ۸۴۸، محولہ بالا

[۳۷] طلسم ہوش ربا، جلد ہفتم، ص ۶۷۳، چوتھی بار، نول کشور پریس لکھنؤ ۱۹۲۷ء

[۳۸] ۲+۲=۵، شمیم احمد، ص ۱۱۷-۱۳۱، قلات پبلشرز، مستونگ، کوئٹہ ۱۹۷۷ء

[۳۹] طلسم ہوش رُبا، جلد اول، محمد حسین جاہ، ص ۵۶۶، بار ہشتم، نول کشور پریس ۱۹۳۰ء

[۴۰] طلسم ہوش رُبا، جلد اول، ص ۵۸۹، محولہ بالا

[۴۱] ص ۷۶۰، نول کشور لکھنؤ، بار سوم، ۱۹۳۱ء

[۴۲] طلسم ہوش رُبا، جلد دوم، ص ۳۲۷، بار پنجم، نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۲ء

[۴۳] جلد ہفتم، احمد حسین قمر، ص ۷۹۹، نول کشور پریس لکھنؤ، بار چہارم، ۱۹۲۷ء

[۴۴] اردو کی نثری داستانیں، محولہ بالا، ص ۷۵۹-۷۷۰

[۴۵] ایضاً، ص ۷۸۶

(۲) بوستانِ خیال

کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ ''بوستانِ خیال'' داستان امیر حمزہ کا جواب ہے''[۱] اور حقیقت بھی یہی ہے۔ اس کے مصنف محمد تقی خیال احمد آباد گجرات کے رہنے والے تھے۔ تلاشِ روزگار میں محمد شاہ بادشاہ کے دورِ حکومت (۱۷۱۹ء-۱۷۴۸ء) میں احمد آباد سے دہلی آئے۔ کئی برس تک بے روزگار رہے۔ گاہ گاہ داستانِ امیر حمزہ سننے اور دل بہلانے اپنے محلے میں جاتے تھے، جہاں ایک قصہ گو حاضرین جلسہ کے رُوبرو امیر حمزہ کا قصہ، کہ تمام جہاں میں مشہور ہے، بیان کرتا تھا۔ ایک دن قصہ گو نے کہا کہ انسان حسبِ قدر علم وفضل میں دست گاہ پیدا کر سکتا ہے مگر فنِ قصہ گوئی ایسا دقیق و مشکل فن ہے کہ بغیر طبیعت کی مناسبت کے ہرگز حاصل نہیں ہوتا۔ اہلِ صحبت نے اس کے اس قول کی تصدیق کی۔ محمد تقی خیال سمجھے کہ یہ جملہ میرے بارے میں کہا گیا ہے۔ مختلف صحبتوں میں جب دو چار بار یہی معاملہ پیش آیا تو ایک دن محمد تقی خیال نے کہا کہ ''اے حضرت! آپ کیا فرماتے ہیں۔ جو انسان اہلِ علم و صاحب کمال ہیں وہ فنِ قصہ کو ایک فعل بے ہودہ جانتے ہیں اور اگر اس طرف کچھ خیال بھی آ جائے تو پھر ایسا افسانہ رنگیں تصنیف کریں کہ گوشِ فلک نے بھی نہ سنا ہو۔ اگر ارشاد ہو ایسا افسانہ دل چسپ و رنگین سنائے کہ تمام عمر نہ سنا ہو۔ اہلِ جلسہ نے کہا کہ خدا نے جوہر علم و فضل کو بے شبہ ایسا ہی شرف بخشا ہے لیکن فصاحتِ بیانی و طلاقتِ لسانی مادۂ علمی سے الگ ایک جوہرِ لطیف ہے۔ محمد تقی خیال خاموشی سے اپنے مکان میں چلے آئے۔ احمد آباد سے دہلی آتے وقت جیسا کہ خواجہ امان نے لکھا ہے ایک زنِ مطربہ بھی اُن کے ہمراہ آئی تھی جو ہر روز تازہ فسانہ سنانے کی فرمایش کرتی تھی۔ پہلے وہ ایک تمہیدِ بے اصل ہر روز اس کے رُوبرو کہہ دیتے تھے، اب جو اہلِ جلسہ کے طعن وطنز کے کلمات ناگوار گزرے اور ادھر ''ہم خوابہ'' کا تقاضا سخت ہوا تو خیال نے دس بیس جُزو اپنے قصے کے بزبانِ فارسی تصنیف کیے اور ایک روز پھر اس صحبت میں گیا اور داستان سننے کے بعد کہا کہ صاحبو! ایک جگہ سے ایک تازہ فسانہ ہاتھ آیا ہے اگر مرضی ہو تو دو چار ورق اس کے سناؤں۔ اہلِ جلسہ نے کہ بسم اللہ شروع کیجیے۔ جس وقت یہ افسانۂ عجیب و قصۂ غریب ان کو سنایا تو سب نے ایک رائے ہو کر تحسین و آفرین کی اور کہا کہ الحق ایسی ''تمہیدِ مطبوع تمام عمر انھوں نے نہیں سنی کہ جس میں بجنسہٖ تواریخ ماضیہ کا لطف آتا ہے''۔ رفتہ رفتہ اس افسانۂ جدید کا شہرہ مومن الدولہ نواب اسحاق خاں کے بیٹے نواب رشید الدین خاں کے کان تک بھی پہنچا اور انھوں نے میر محمد تقی خیال کو اپنے پاس بلوایا۔ میر تقی نے وہ اجزا بطریق تحفہ نذر کیے۔ نواب نے ایک خلعتِ گراں بہا میر تقی کو دیا اور بادشاہ کی ملازمت سے سرفراز کروایا''۔ بادشاہ نے کتب خانۂ خاص کی خدمت ان کے سپرد کی اور فرمایا کہ ''ہماری مرضی مبارک ہے کہ اس

افسانۂ نادر الحقیقت کو طول دیا جائے۔ محمد تقی خیال نے عرض کیا: پیرو مرشد اگر سرکار سے چند کاتب سپرد ہو جائیں پھر فدوی حتی الوسع طوالتِ قصہ میں قصور نہیں کرنے کا۔ بادشاہ نے پندرہ کاتب زود نویس خوش خط سپرد کیے" [۲] ابھی دو جلدیں "مہدی نامہ" اور "اسمٰعیل نامہ" جن میں افسانے کے موضوع حقیقی یعنی شہزادہ معز الدین اور ان کے اجداد کے حالات درج ہیں، تصنیف کیے تھے کہ بادشاہ محمد شاہ نے رحلت (۱۷۴۸ء) فرمائی اور بدلے ہوئے حالات میں محمد تقی خیال دہلی سے نواب سراج الدولہ حاکم بنگال کے پاس پہنچے۔ نواب سراج الدولہ (وفات ۱۱۷۰ھ/ ۱۷۵۷ء) نے بھی ان کی عزت و توقیر کی اور فرمایا کہ اس افسانۂ رنگیں کو طول دو۔ محمد تقی خیال نے اس حکم و فرمائش پر تمہید داستان کو اتنا طول دیا کہ پندرہ جلدوں کی نوبت پہنچی۔ "چودہ جلدیں غرۂ شوال ۱۱۶۹ھ کو مرشد آباد میں پوری ہوئیں۔ پندرھویں جلد میں دو فصل و خاتمۃ الکتاب ہے۔ آخر میں سراج الدولہ کی مدح میں قطعہ ہے جس میں تاریخ تکمیل ۱۱۷۰ھ بھی درج ہے: "در ہزار و یک صد و ہفتاد ہجری" ختم شد (۱۱۷۰ھ)۔ "یارب از سیرش بود خرم دل بر شیخ و شاب" [۳] افسانہ بھی اس قدر طویل و پُر مدعا، خوش بیان و دل کش کہ ابتدائے آفرینشِ زمانہ سے اس دم تک کوئی افسانہ ایسا زبانِ عربیہ و فارسی یا اردو میں تصنیف نہیں ہوا[۴]۔

محمد تقی خیال نے "بوستان خیال" (فارسی) کا آغاز ۱۱۵۵ھ میں کیا۔ "فرمائشِ رشیدی" سے سالِ آغاز نکلتا ہے[۵] اور خاتمہ ۱۱۷۰ھ ہے۔ اس حساب سے یہ داستان پندرہ برس میں مکمل ہوئی۔ اس کے بعد انھوں نے کیا لکھا، کہاں گئے، کہاں رہے اور کب اور کہاں وفات پائی ان میں سے کسی بات کا پتا نہیں چلتا۔ گیان چند نے قیاساً خیالؔ کا سالِ وفات ۱۱۷۳ھ دیا ہے[۶]۔ اپنے جو حالاتِ خیالؔ نے مہدی نامہ (فارسی) میں خود لکھے تھے اور جن کا خلاصہ و ترجمہ خواجہ امان دہلوی نے بوستانِ خیال (اردو) کی پہلی جلد "حدائق النظار" میں دیا ہے، ان کے علاوہ کہیں کچھ نہیں ملتا۔ خواجہ امان کے اردو ترجمے کی وجہ سے محمد تقی خیالؔ کا نام اردو ادب کی تاریخ کا حصہ بن کر ہمیشہ کے لیے زندہ رہ گیا ہے۔

میر تقی خیال کی "بوستانِ خیال" (فارسی) کی جلد وار تقسیم پے چیدہ ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ خیالؔ نے اپنے دیباچے میں بتایا ہے کہ بوستانِ خیال کے دو "گلستان" ہیں۔ گلستانِ اول میں مقدمہ اور دو "گلشن" ہیں اور پھر گلشنِ اول کے دو "گلزار" ہیں اور یہ دونوں گلزار مل کر ایک پوری جلد ہوتی ہے۔ گلستانِ اول کے گلشن دوم کے بھی دو گلزار ہیں لیکن ان دو گلزاروں کی دو جلدیں ہیں گویا اس طرح تین جلدیں اور ایک مقدمہ مل کر گلستانِ اول مکمل ہوتا ہے۔ گلستانِ دوم کے متعلق صرف اتنا لکھا ہے کہ اس کے دو حصے ہیں۔ پہلے کا نام معز الدین نامہ اور دوسرے کا خورشید نامہ اور خورشید نامہ کی تین جلدیں ہیں۔ اس طرح یہ دونوں گلستان پندرہ جلدوں میں ختم ہوتے ہیں اور ان پندرہ جلدوں کا مجموعی نام "بوستانِ خیال" ہے اور یہ داستان اردو و فارسی دونوں زبانوں میں اسی نام سے مشہور ہے۔ مترجموں نے اردو ترجمہ کرتے وقت گلستانِ اول کو

ایک جلد بنایا ہے جس میں ''مہدی نامہ'' و ''اسمٰعیل نامہ'' شامل ہیں اور باقی ١٤ جلدوں کو بہ لحاظ ضخامت اس طرح تقسیم کیا ہے کہ چودہ جلدوں کی آٹھ جلدیں رہ گئی ہیں [٧]۔

بوستانِ خیال کے پہلے اردو مترجم خواجہ بدرالدین خاں معروف بہ خواجہ امان (١٨١٧ء-١٨٧٩ء) [٨] ہیں۔قمری حساب سے ان کی وفات ١٤ر شعبان ١٢٩٦ھ ہے [٩]۔خواجہ امان دہلی میں پیدا ہوئے، یہیں تعلیم وتربیت ہوئی اور یہیں وفات پائی۔ وہ مرزا غالب کے ہم جد تھے۔خواجہ امان کے والد کا نام خواجہ حاجی خان (وفات ١٨٢٨ء) [١٠] تھا۔یہ وہی خواجہ حاجی خان ہیں جن کے خلاف غالب نے اپنی پنشن کا مقدمہ دائر کیا تھا اور جس میں وہ مرتے دم تک الجھے رہے۔خواجہ حاجی خاں کے دو بیٹے تھے۔ بڑے کا نام خواجہ شمس الدین خاں عرف خواجہ جان (١٨١٣ء-١٨٧٠ء) [١١] اور چھوٹے کا نام خواجہ بدرالدین خاں عرف خواجہ امان تھا۔اردو ان کی مادری زبان تھی۔ فارسی وترکی والدین سے سیکھی تھی۔مومن خاں مومن سے گہرے دوستانہ مراسم تھے اور مرزا غالب کی صحبت میں، ذوقِ شعروادب کے ساتھ، مے نوشی بھی اختیار کی تھی۔اپنے وقت کے بہترین ستار نواز مانے جاتے تھے۔مصوری کا ذوق بھی اعلیٰ درجے کا تھا۔مرزا فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ دہلی پر مومن خاں مومن کی مروجہ تصویر خواجہ امان ہی کی بنائی ہوئی ہے۔ان کے بڑے بیٹے کا نام خواجہ قمرالدین تخلص راقم اور عرفیت خواجہ مرزا خان تھی۔ یہ وہی خواجہ قمرالدین راقم ہیں جنھوں نے اپنے والد خواجہ امان کی وفات کے بعد ''بوستانِ خیال'' کی ساتویں جلد پر نظر ثانی اور آخری یعنی آٹھویں جلد کا خود ترجمہ کر کے شائع کیا تھا۔

خواجہ امان ریاست الور میں ملازم اور الور کے راجا شیو دان سنگھ کے اتالیق ومصاحب تھے۔ جب دلّی والوں کے خلاف ریاست الور کے راجپوتوں نے دوبار علم بغاوت بلند کیا تو وہ بھی دلّی چلے آئے۔ خواجہ امان نے ''بوستانِ خیال'' (اردو) کی پہلی جلد ''حدائق الانظار'' میں لکھا ہے کہ وہاں الور میں بوستان خیال کی پندرہ جلدیں تمام وکمال ترتیب وار موجود تھیں اور وہ اکثر ان جلدوں کو سرکاری کتب خانہ سے مستعار لے کر پڑھتے تھے۔ایک روز مہاراج راج شیو دان سنگھ بہادر نے فرمایا کہ ہماری مرضی مبارک ہے کہ جس طرح میر تقی خیال نے پندرہ جلدیں ''بوستانِ خیال'' کی زبانِ فارسی میں تصنیف کی ہیں وہ بھی بزبان اردو ابتدا سے آخر تک ان جلدوں کا ترجمہ کرے تاکہ ہم چھپوائیں اور تمام عالم میں شائع کریں۔خواجہ امان نے راجا کی فرمائش پر ترجمہ شروع کیا۔ابھی دو جلدیں ''معزالدین نامہ'' کی ترجمہ ہوئی تھیں کہ انھیں دلّی آنا پڑا اور انھوں نے ایک طلسم کے ترجمے پر کفایت کی [١٢]۔

دہلی واپس آ کر ''بوستانِ خیال'' کے ترجمے کا کام جاری رکھا اور چھ جلدیں ان کی زندگی میں شائع ہوئیں جب کہ ساتویں جلد کے ترجمے پر، جس کا ایک حصہ چوری ہو گیا تھا، وہ کام کر ہی رہے تھے کہ پیٹ میں درد اُٹھا اور وہ ١٨٧٩ء میں وفات پا گئے۔اس جلد پر ان کے بیٹے خواجہ قمرالدین راقم نے نظر ثانی کی اور آٹھویں

جلد خود ترجمہ کر کے اس کام کو مکمل کیا۔ مہدی نامہ اور اسمٰعیل نامہ کا ترجمہ کو خواجہ امان نے بعد میں کرنے کے لیے چھوڑ رکھا تھا جس کا ذکر انھوں نے خود جلد ہفتم کے دیباچے میں کیا ہے اور چھوڑنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ان دونوں جلدوں میں صاحبقران شاہزادہ معزالدین اور سلطان ابوالقاسم محمد مہدی کے اجداد کا ذکر کیا گیا ہے۔ اصل قصہ ان کے بعد شروع ہوتا ہے۔ مرزا محمد عسکری عرف چھوٹے آغا نے مہدی نامہ کے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''مہدی نامہ و اسمٰعیل نامہ کا شاید کسی وجہ سے ترجمہ نہیں کیا اور بغیر اس کتاب کے اور کتابوں کا کہ جن کا ترجمہ جناب خواجہ صاحب مغفور نے کیا ہے، لطف نہ تھا کیوں کہ اکثر مطالب بغیر مطالعہ اس کتاب کے معلوم نہیں ہو سکتے'' [۱۳] خواجہ امان کے اردو ترجمے اور اس کی مختلف جلدوں کو ڈاکٹر گیان چند نے درج ذیل گوشوارے کے ذریعے پیش کیا ہے: [۱۴]

جلد نمبر	نام جلد	نام مترجم	سال ترجمہ	سال طبع	مطبع
۱	حدائق النظار	خواجہ امان	۱۸۵۸ء/۱۲۷۵ھ	۱۸۶۶ء/۱۲۸۲ھ	اکمل المطابع دہلی
۲	ریاض الابصار	خواجہ امان	۱۲۸۲ھ	۱۸۶۷ء/۱۲۸۴ھ	اکمل المطابع دہلی
۳	شمس الانوار	خواجہ امان	۱۲۸۵ھ	۱۸۷۱ء/۱۲۸۷ھ	بدرالدجیٰ دہلی
۴	بدر الآثار	خواجہ امان	۱۸۷۴ء/۱۲۹۱ھ	۱۸۷۴ء/۱۲۹۱ھ	بدرالدجیٰ دہلی
۵	نجم الاسرار	خواجہ امان	۱۸۷۶ء/۱۲۹۲ھ	۱۸۷۹ء/۱۲۹۶ھ	بدرالدجیٰ دہلی
۶	مصباح النہار	خواجہ امان	۱۸۷۹ء/۱۲۹۶ھ	۱۲۹۸ھ	مطبع دار العلوم میرٹھ
۷	ضیا الانوار	خواجہ امان، نظر ثانی، خواجہ قمر الدین راقم	۱۲۹۶ھ	۱۸۸۳ء/۱۳۰۰ھ	میرٹھ کے کسی مطبع میں
۸	مرات الاضمار	خواجہ قمر الدین راقم	۱۸۸۳ء	۱۸۸۳ء/۱۳۰۰ھ	جماعت تجارت میرٹھ

جلد ہفتم کے دیباچے میں خواجہ امان نے لکھا کہ ''اب...... ایک جلد آخر یعنی جلد پانزدہم فارسی خاتمت الخواتیم نامی کا ترجمہ کرنا باقی رہا ہے...... ہاں ان دونوں جلد ہائے اول یعنی مہدی نامہ اور اسمٰعیل نامہ کے ترجمے کا بھی اس ترجمہ نگار نے ناظرینِ افسانہ سے وعدہ کیا ہے...... وہ جلد ہائے مذکور بھی معرضِ ترجمہ میں آئیں گی

...... [۱۵] ۱۸۷۹ء میں خواجہ امان وفات پا گئے۔ ان کے مرنے کے بعد جیسا کہ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے، میرٹھ کے رئیس حکیم محمد مقرب حسین خاں غنی خواجہ قمر الدین راقم سے ملے اور جلد ششم و ہفتم کو اپنے مطبع سے شائع کرنے کی فرمایش کی۔ راقم نے اس کی اجازت دے دی اور دونوں جلدوں کے مسودے ان کو دے دیے۔ حکیم مقرب حسین غنی نے ''مصباح النہار'' نامی جلد ششم مطبع دار العلوم میرٹھ سے شائع کر دی جس پر لکھا تھا کہ ''ترجمہ فرمودۂ امان و تکمیل نمودۂ حکیم مقرب حسین غنی''۔ اس پر بات بہت بڑھ گئی اور خواجہ راقم نے حکیم مقرب حسین غنی کے خلاف مقدمہ دائر کر دیا اور دعویٰ کیا کہ مسودوں کی تکمیل اور نظر ثانی خود انھوں نے کی ہے۔ غنی نے جواب دعویٰ میں کہا کہ خواجہ راقم میں اس کام کی اہلیت نہیں ہے۔ جلد ششم کا کچھ حصہ اور جلد ہفتم کلیۃً میری یعنی حکیم مقرب حسین غنی کی ترتیب دی ہوئی ہے۔ راقم نے اپنی اہلیت کے ثبوت میں اپنی تصنیف کی ہوئی کچھ کتابیں اور جلد ہشتم کا ترجمہ ''مرات الاضمار'' ثبوت میں پیش کیا۔ عدالت نے فیصلہ کیا کہ ''مصباح الانوار'' کی ۴۷ جلدیں راقم کو دے دی جائیں اور آئندہ حکیم غنی چھٹی اور ساتویں جلد شائع نہ کریں۔ راقم نے ان ۴۷ جلدوں سے حکیم غنی کا دیباچہ نکال کر اپنا دیباچہ شامل کر دیا اور مقدمہ کی روئیداد بھی اس میں درج کر دی۔ اس کے بعد حکیم غنی میرٹھی نے ساتویں جلد کا خود ترجمہ کر کے ''مرات الاضمار'' کے نام سے ۱۸۸۳ء میں شائع کر دیا۔ اسی سال راقم نے خواجہ امان کی ترجمہ کی ہوئی جلد ہفتم ''ضیا الانوار'' کے نام سے شائع کر دی اور اسی سال آٹھویں جلد کا راقم نے ترجمہ کر کے ''مرات الاضمار'' کے نام سے ۱۸۸۳ء ہی میں شائع کر دیا۔ ادھر حکیم مقرب حسین غنی نے ساتویں جلد کی طرح آٹھویں جلد کا ترجمہ خاتم الاسمار کے نام سے خود کر کے ۱۸۸۷ء میں اپنی مطبع سے شائع کر دیا[۱۶]۔ ''خاتم الاسمار'' کا یہ مطبوعہ نسخہ میرے کتب خانے میں محفوظ ہے۔ حکیم غنی نے ''خاتم الاسمار'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ:

> ''آخری اجلاد بوستانِ خیال کا ترجمہ مجھ کج بیان کے قلم سے تمام و کمال پورا ہو گیا۔ مخفی نہیں کہ مترجم سابق کو اپنی ترجمہ نگاری پر اس قدر دعویٰ تھا کہ بیان سے باہر ہے۔ ان کے دیباچۂ کتب کی شاید کوئی سطر بھی اس ادعائے مہمل سے خالی نہیں۔ مجھ کو مناسب نہیں معلوم ہوگا کہ شیخی بگھاروں اور لن ترانیاں لوں کہ میں نے یہ کیا اور وہ کیا۔ ہاں ترجمہ جلد ششم و ہفتم و اس خاتمۃ الکتاب میں جو کچھ ہے اور جیسا ہے آپ صاحبوں کے پیش نظر ہے..... جو اصحاب اصل اجلاد فارسی بوستانِ خیال کی سیر کر چکے ہیں یا دیکھتے ہیں ان کو بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے کہ اصل کو ترجمہ سے کون سے درجے کی نسبت ہے اور اصل سے کتنا بڑھا ہوا ہے۔ نہیں بلکہ خبر و اصل مطلب کے علاوہ سراسر تصنیف ہی تصنیف ہے..... میں نے حتی الامکان رنگِ افسانہ کو برقرار رکھ کر نکاتِ لفظی و معنوی و تشابہہ و رنگینی کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا اور تا مقدور اس عجیب و غریب داستان کے دل چسپ بنانے میں کوتاہی نہیں

کی"[۱۷]

"بوستان خیال" کی تکمیل وتنازع کے بعد منشی نول کشور نے قمرالدین راقم سے ان کے والد خواجہ امان کی مترجمہ بوستان خیال (اردو) کے حقوق اشاعت کے لیے کی۔ راقم نے، جو حکیم غنی کے زخم خوردہ تھے، حقوق دینے سے انکار کردیا۔ یہ زمانہ داستانوں کی مقبولیت کے عروج کا زمانہ تھا۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ راقم کے انکار کے بعد نول کشور نے لکھنؤ میں مترجمین کی تلاش شروع کی اور جب اس کی خبر مرزا محسن علی خاں عرف آغا جو ہندی مرحوم کے بھتیجے نواب جعفر علی خاں تک پہنچی تو انھوں نے آغا جو مرحوم کی ترجمہ شدہ جلدوں کا نا تمام مسودہ پیش کیا۔ آغا جو نے پہلی جلد چھوڑ کر ترجمہ کیا تھا کہ یہ کام چھوٹے آغا کر چکے تھے۔ تیسری سے ساتویں جلد تک کے مسودوں کو پیارے مرزا نے ترتیب دیا۔ آٹھویں اور نویں جلد کے نامکمل مسودوں کو پیارے مرزا نے مکمل کیا۔ اس طرح یہ جلدیں ایک ایک کر کے نول کشور سے شائع ہوئیں جن کی تفصیل یہ ہے:[۱۸]

جلد	نام داستان	مترجم ومرتب	سال طبع
اول	مہدی نامہ	مرزا محمد عسکری عرف چھوٹے آغا	۱۸۸۲ء
اول	قائم نامہ	مرزا محمد عسکری عرف چھوٹے آغا	۱۸۸۲ء/۱۲۹۹ھ
دوم	دوحۃ الابصار	مرزا محسن علی خان عرف آغا جو ہندی تصحیح چھوٹے آغا	۱۸۹۰ء/۱۳۰۸ھ
سوم	ضیاالابصار	آغا جو ہندی، تصحیح پیارے مرزا	ستمبر ۱۸۹۰ء
چہارم	شمس النہار	آغا جو ہندی، تصحیح پیارے مرزا	۱۸۹۰ء
پنجم	مطلع الانوار	آغا جو ہندی، تصحیح پیارے مرزا	۱۸۹۰ء
ششم	خزینۃ الاسرار	آغا جو ہندی، مشورہ چھوٹے آغا، تصحیح پیارے مرزا	اکتوبر ۱۸۹۰ء
ہفتم	نورالانوار	ترتیب وتسوید پیارے مرزا	دسمبر ۱۸۹۰ء
ہشتم	مشرق الاثار	آغا جو ہندی نے نامکمل چھوڑی، ترتیب و ترجمہ پیارے مرزا، نظر ثانی چھوٹے آغا	۱۸۹۱ء
نہم	تصریح الاحرار	آغا جو ہندی نے نامکمل چھوڑی، پیارے مرزا اور مرزا علی خان نے مکمل کی	اس کا دوسرا ایڈیشن ۱۳۳۰ھ/۱۹۱۲ء

"بوستان خیال" میں ایک طرف مختلف علوم وفنون کے اثرات نمایاں ہیں اور دوسری طرف مصنف میر تقی خیال نے متفرق ماخذ سے مختلف قصے لے کر حسب موقع ان میں طبع زاد فطری ربط پیدا کیا ہے۔ بوستان خیال کو پڑھتے ہوئے مصنف کے علم وفضل کا اندازہ ہوتا ہے۔ خواجہ امان نے "حدائق الانظار" (جلد اول) میں لکھا ہے کہ "کوئی افسانہ اس تمہید کا کسی متقدمین یا متاخرین نے تصنیف نہیں کیا کہ جس میں علم ہیئت و ہندسہ اور علم نجوم وطب اور تواریخ وطلسم وغیرہ کا صرف ہو اور ابتدائے طلسم اس طرح شروع ہو اور بنیادِ طلسم اس صورت

سے قائم کی جائے کہ کرۂ خاک سے تا منزلِ اعلیٰ چودہ منزلیں بایں تفریق تقسیم قرار دی جائیں کہ چار منازل عناصر، سات منازلِ کواکب سیارہ اور ایک منزل فلک کرسی اور ایک منزل فلک سادہ یعنی فلک اطلس کہ جس کو فلک اعظم خطاب دیتے ہیں۔ منتہی المنازل منزلِ اعلیٰ کہ بلاتشبیہ مکانِ خاص باری عزاسمہ کا ہے، اسی سبب سے اس طلسم کا نام اجرام واجسام مقرر ہوا کہ طلسم کرۂ خاک سے تا فلک ہشتم ہر منزل میں تمام کائنات کا نمونہ مع استقامت درجعت اور منسوبات و مداولات اور نحوست وسعادت کو کواکب بطریق عالمِ اسباب و بطرز افسانہ بیان کیا اور فلک کرسی سے ظہور ستان تک طلسم اجسام میں موافق علم طب مزاج انسانی کے بایں مشکل تشریح کے کہ اول حدود اربعہ یعنی شرقی و غربی اور جنوبی و شمالی اس ملک کے موافق خاصیت ہر خلط کے مقرر کیں۔ بعد ازاں ہر سمت اس بادشاہ کو تفویض ہوئی مگر ایک عنصر خاص کہ خاصیت غالب رکھتا تھا۔ ہر گاہ ہر عنصر تین برجوں سے متعلق ہے، لاجرم بادشاہانِ عناصر اپنے رب النوع کے فرمانبردار ہوئے اور رب النوع موکلانِ کواکب سیارۂ بروج دوازدہ گانہ سے عبارت ہے۔ معہذا نام اِن بادشاہوں کے موافق اسماعناصر مقرر ہوئے مثلاً طافی شاہ وراسب شاہ اور عادل شاہ و مرطوب شاہ وغیر ذلک۔ بعد ازاں یہ چاروں بادشاہِ مذکورہ بادشاہِ ملک ظہور ستان کے ماتحت فرمانبردار کیے گئے کہ جس کا سلطان روح الملک خطاب ہے۔ پھر جائے غور وانصاف ہے کہ افسانہ کہ اس تمہید علمی سے کیا نسبت اور ہر شخص کو اس قدر فہم وادراک کہاں کہ مصنف کے مغزِ سخن کو پہنچے۔ اسی وجہ سے یہ قصۂ عالی خوانانِ بے علم و بے استعداد کے بیان سے محفوظ رہا۔ ظاہر ہے کہ وہ اصل مطلب ہے، بیان نہیں کر سکتے، آرایشِ بیان شے دیگر ہے ......'' [۱۹] بوستانِ خیال کی ہیئت اور اس کے ڈھانچے کی یہ وہ بنیادیں ہیں جو آج نظروں سے اوجھل ہوگئی ہیں اور جن میں علوم سابق کے معانی کا دریا امنڈتا ہے۔

اس لحاظ سے ''بوستانِ خیال'' دوسری طویل داستانوں سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس کی بڑی خوبی یہ ہے کہ یہاں قصہ، علوم وفنون کے ساتھ اس سلیقے سے جڑا ہوا ہے کہ ''علم'' کا ربط بھی باقی رہتا ہے اور قصے کا ربط اور اس کی دلچسپی بھی برقرار رہتی ہے۔ یہ ایک انتہائی مشکل کام تھا جسے میر تقی خیال نے اس خوبی سے نبھایا ہے کہ قصہ اور اس کی معنی خیزی دونوں باہم دیگر موجود رہتی ہیں۔ کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ خیالؔ نے ''داستان امیر حمزہ کو مزخرفات، لغو و بے معنی سمجھ کر علم وفضل کے زور سے اس (بوستانِ خیال) میں بلند و گہرے معانی داخل کیے ہیں۔ عجائبات، طلسم، واقعات واشخاصِ قصہ، لوگوں اور چیزوں کے نام بھی اندرونی معنی رکھتے ہیں'' [۲۰]۔

یہ داستان چونکہ داستانِ امیر حمزہ کے جواب میں لکھی گئی ہے اس لیے اس کے اثرات ''بوستانِ خیال'' میں واضح طور پر محسوس ہوتے ہیں۔ میر تقی خیال نے اپنے قصے کو، جیسا کہ میں نے کہا، ایک طرف علم و فن سے جوڑا ہے، اس میں معنی خیزی کا خیال رکھا ہے اور ساتھ ہی اپنے قصے کو داستانِ امیر حمزہ سے آگے نکال لے جانے کی شعوری کوشش بھی کی ہے۔ کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ ''بوستانِ خیال'' میں ایک امیر حمزہ

صاحبقراں کے جواب میں تین صاحبقران: (۱) صاحبقرانِ اکبر شاہزادہ معز الدین، (۲) صاحبقرانِ اعظم خورشید تاج بخش، (۳) صاحبقرانِ اصغر شاہزادہ بدر منیر سامنے لائے گئے ہیں۔ جیسے امیر حمزہ کے ساتھ خواجہ عمر وعیار ہیں، اسی طرح شاہزادہ معز الدین کے ساتھ سلطان ابوالحسن جو ہر عیار ہیں۔ ''طلسم ہوش رُبا'' میں خداوند لقا ہیں۔ بوستانِ خیال میں جمشید خود پرست ہیں۔ ''طلسم ہوش رُبا'' کی طرح ''بوستان خیال'' میں بھی سحر و طلسم اور جادوگروں کے شعبدے ہیں لیکن یہاں نہ افراسیاف جادو ہے، نہ شہنشاہ لاچین۔ نہ نور افشاں ہوش مند ہیں نہ کوکب روشن ضمیر۔ نہ یہاں برہمن روئیں تن، آفات چہار دست، ماہیانِ زمرد پوش، تاریک شکل کش ہیں اور نہ ملکہ مشتری، ماہ طلعت، حیرت، مہ رُخ براں، مجلس اور ملکہ بہار جیسی رنگین متنوع اور یادگار شخصیتیں ہیں جن سے دلچسپی میں اضافہ ہوتا ہے۔ ''بوستانِ خیال'' میں جادو کے بدلے حکمت و دانش ہے۔ یہ بھی ''بوستانِ خیال'' میں ''طلسم ہوش رُبا'' کے اثر سے آئی ہے۔ حکیم قسطاس الحکمت کا نام بھی ''طلسم ہوش رُبا'' سے ماخوذ ہے لیکن اس کی نمائش بہت وسیع پیانے پر ہے اور ''بوستانِ خیال'' میں حکمت و دانش نے جادو و سحر سے زیادہ اہمیت اختیار کر لی ہے۔ ''طلسم ہوش رُبا'' میں بزرجمہر امیر حمزہ کے مشیر و مددگار، نگراں و نگہبان ہیں۔ ''بوستانِ خیال'' میں حکیم قسطاس الحکمت شاہزادہ معز الدین کے مشیر، مددگار و نگہباں ہیں۔ اگر حکیم قسطاس الحکمت نہ ہوتے تو شاید معز الدین صاحبقران کا درجہ حاصل نہ کرتے۔ ان کی شخصیت نے شاہزادہ معز الدین صاحبقران اکبر کی شخصیت سے زیادہ اہمیت اختیار کر لی ہے۔ صاحبقران امیر حمزہ سے بوستانِ خیال کے یہ تینوں صاحبقران ہمسری کا دعویٰ نہیں کر سکتے۔ امیر حمزہ میں جو بات ہے وہ شاہزادہ معز الدین میں موجود نہیں ہے'' [۲۱]۔

اگر قصہ کی دلچسپی و جاذبیت کو دیکھا جائے تو وہ ''بوستانِ خیال'' میں بھی اسی قدر ملے گی جس قدر ''طلسم ہوش رُبا'' میں ہے اور اگر ہم فارسی بوستان خیال کا فارسی داستان امیر حمزہ سے مقابلہ کریں تو معلوم ہوگا کہ ''بوستانِ خیال'' بھی امیر حمزہ کی طرح مربوط، پُر اثر اور دلچسپ ہے۔ داستانِ امیر حمزہ جب اردو میں ترجمہ ہو کر ۴۶ جلدوں میں سامنے آئی تو اس میں داستان گو محمد حسین جاہ، احمد حسین قمر، تصدق حسین وغیرہ کی تخلیقی قوت بھی شامل تھی جنھوں نے اس داستان کو اردو میں لکھا تھا اور یہ محض ترجمہ نہیں تھا۔ ان کے برخلاف خواجہ امان دہلوی نے فارسی ''بوستانِ خیال'' کا اردو ترجمہ فارسی متن سے قریب تر رہتے ہوئے دلّی کی بامحاورہ، سادہ وشستہ زبان میں کیا ہے اور آج ہمارے لیے بوستان خیال کا یہی ترجمہ اصل اہمیت رکھتا تھا۔ فرحت اللہ بیگ نے لکھا ہے کہ ''اس اردو ترجمے میں واقعات کا تسلسل اور عبارت کی روانی اس غضب کی ہے کہ ایک دفعہ کتاب کو اُٹھا کر ساری جلدیں پڑھے بغیر چھوڑنے کو جی نہیں چاہتا۔ شروع میں ذرا طبیعت الجھتی ہے لیکن چالیس پینتالیس صفحے پڑھنے کے بعد ممکن نہیں کہ کوئی کتاب چھوڑ سکے اور سارے کاموں سے ہاتھ اُٹھا کر اس کے پیچھے نہ پڑ جائے'' [۲۲]۔

خواجہ امان کی اردو بوستانِ خیال کے دو پہلو ہیں۔ ایک خود قصہ جسے خواجہ امان نے فارسی متن سے

لگ کر اردو روپ دیا ہے اور دوسرا پہلو اس کا وہ طرز بیان ہے جس سے قصے کی دلچسپی کو ربط و تاثیر کے ساتھ سادہ و بامحاورہ اسلوب میں برقرار رکھا ہے۔ یہ اسلوبِ بیان لکھنوی ''بوستانِ خیال'' کے مقابلے میں جدید اردو نثر کے رنگ سے قریب ہے اور اردو نثر کے اس رنگ سے مماثل ہے جو نکھری ستھری صورت میں، رچاوٹ کے ساتھ، میر امن کی ''باغ و بہار'' میں نمایاں ہوا ہے۔ خواجہ امان کی اردو بوستانِ خیال میں ایک طرف طویل و دلچسپ قصہ ہے اور دوسری طرف مختلف علوم و فنون مثلاً نجوم و اقلیدس، علم جفر و ہیئت و ہندسہ و تواریخ، طب، منطق، علم سیمیا و ریمیا، مابعد الطبیعیات، فلسفۂ و فکر کو بھی شعوری طور پر اس طرح سمیٹا ہے کہ ''بوستانِ خیال'' کی مدد سے ان علوم کو بیان کیا جا سکتا ہے۔ خواجہ امان نے ''اردو زبان میں اتنے الفاظ استعمال کیے ہیں کہ نہ پہلے کسی نے کیے تھے اور نہ موجودہ زمانے میں شاید کوئی اتنے الفاظ استعمال کرتا ہو اور جتنی اصطلاحاتِ علمیہ ان کے ہاں جمع ہوگئی ہیں اتنی شاید ہی کسی اور کتاب میں جمع ہوئی ہوں'' [۲۳]۔ بوستانِ خیال الفاظ اور اصطلاحاتِ علمیہ کا خزینہ ہے۔

انیسویں صدی میں سادہ نثر کا رواج رفتہ رفتہ ضرور بڑھ رہا تھا لیکن صاحبانِ علم اب بھی مسجع و مقفیٰ رنگین عبارت کو پسند کرتے تھے اور خصوصاً لکھنؤ میں ایسی ہی نثر کو شرفاء و روسا پسند کرتے تھے۔ ''فسانہ عجائب'' اس نثر کا مثالی نمونہ بلکہ شاہ کار تھا۔ خواجہ امان دہلوی نے یہ طرزِ بیان اختیار نہیں کیا اور نثر سادہ کے مقابلے پر ''فسانہ عجائب'' کی نثر کو رد کرتے ہوئے لکھا کہ:

> ''اگر دس بیس جزو کی کتاب ہو اس کا مقفیٰ و مسجع لکھنا ممکن ہے نہ کہ اس افسانہ نادر الحقیقت کثیر المطالب میں کہ بجائے خود بحرِ ذخار و دریائے ناپیدا کنار کا حکم رکھتا ہے تا کجا انسان طبع آزمائی کرے اور خونِ جگر کھائے۔ یہ طرز طبیعت نے قبول نہ کی کہ افسانہائے مشہور و مروج کے مانند کچھ تک اور جگت سے زبان کا لطف ظاہر کریں اور ایک ترکیبِ غیر مطبوع یا مطلبِ سامعہ خراش سے کتاب کو بھر دیں۔ ہاں جن صاحبانِ تصانیف قصص کے ہاتھ مطلب خوش نما دلچسپ نہیں آتا وہ ایسی ہی تمہید سے قصہ کو طول دیتے ہیں اور یہ طرز بجائے خود خوش بیانی و جودتِ زبان پر محمول کرتے ہیں'' [۲۴]

اور فسانہ عجائب کو مسترد کرتے ہوئے لکھا:

> ''واہ واہ کیا انداز بیان اور کیا طرز کلام ہے کہ مفلس کا دل اُچاٹ ہے، ٹکوں کی چاٹ ہے۔ کیا دو بھنے بھر بھرے ہیں۔ چنے پر مل اور مزے کے ہیں۔ شیخ کوا کی مٹھائی جس نے کھائی شیرینی سے دل کھٹا ہوا۔ میاں نورا کی دکان کی بالائی جب نظر آئی بلور کی صفائی سے دل مکدر ہوا'' [۲۴]

اور سرور کے استعمال ''کر کر'' (بجائے کر کے) پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا کہ:

''اہلِ زبان انصاف پسند کو بھی لفظ ''کرکر'' کی تکرار میں حسن و قبح زبان کا بخوبی ظاہر ہو جائے گا۔ بے شبہ جو اہلِ شہر کہ پابند زبانِ خاص کے ہیں خصوصی اہلِ دہلی وہ ایسے الفاظ غیر مربوط و گفتگوئے عوام سے حتی الوسع زبان کو باز رکھتے ہیں...... جس تحریر یا تقریر میں آور دو ساختگی کا دخل ہوگا اور آورد بھی وہ کہ کوئی لفظ تک سے خالی نہ ہو بلا ریب وہ زبان، اہل زبان کے نزدیک، زبانِ عوام سے ہے......'' [۲۳]

اور اپنے اسلوبِ بیان کے بارے میں واضح کیا کہ:

''اگر احیاناً تصرفاً اس (بوستانِ خیال) کے ترجمے میں سوائے بیان مصنف کے کچھ بھی جودتِ طبع کی جاتی، حسنِ قصہ ہرگز باقی نہ رہتا۔ وہی مزہ ملتا کہ جیسے ان حضرات نے شیخ سعدی کی گلستان یا فردوسی کو اُردو کیا ہے۔ اس نظر سے خاکسار نے ترصیع بیان و درازی زبان سے قطع نظر کی۔ اہلِ دہلی کے روزمرہ کا مقلد ہوا لیکن وہ روزمرہ جو خاص عمائد و اعزۂ شہر کے بے تکلف و بلا تصنع استعمال میں ہے'' [۲۴]۔

یہ اسلوبِ بیان، اسی زاویۂ نظر کے باعث، لکھنؤ کی ''بوستانِ خیال'' کی نثر سے جدا ہے۔ یہ فارسی متن سے قریب رہتے ہوئے اور اپنی طرف سے حک و اضافہ کیے بغیر سادہ بامحاورہ زبان میں اردو نثر کا قابلِ قدر نمونہ ہے۔ اس طرز بیان کی وجہ سے قصے کے بیان میں گہری دلچسپی اور محویت پیدا ہوگئی ہے۔ پڑھنے والا اس طرز بیان سے جلد ہی گرفت میں آ جاتا ہے۔ یہ گرفت امید و بیم کی اس کیفیت سے پیدا ہوتی ہے جو قصے کے بیان میں حیرت زائی کے عنصر کو تسلسل کے ساتھ برقرار رکھتا ہے۔ ساتھ ہی ظرافت ''طلسم ہوش رُبا'' کی طرح، تفریحِ طبع کو آسودہ کرتی ہے۔ یہ تفریحی پہلو ایک طرف حسنِ بیان کا حصہ ہے اور ساتھ ہی وصال کے وہ نقشے، جو بوستانِ خیال میں اکثر سامنے آتے ہیں، اس کے تفریحی پہلو کو نمایاں کرتے ہیں۔ وصل کے نقشوں میں بھی رنگا رنگی ہے اور رمزیہ انداز سے وہ سب کچھ بیان کر دیا جاتا ہے جس سے ناظرینِ قصہ لطف اندوز ہوتے ہیں اور اپنے تخیل سے عملِ وصل کی اُجلی تصویر دماغ کی آنکھوں سے دیکھ لیتے ہیں۔ یہ محمد شاہ اور اُن کے بعد کا زمانہ ہے جب عیش پرستی عام تھی۔ اہلِ جلسہ انھیں ہی باتوں میں ڈوبے ہوئے تھے۔ یہ دورِ سیج کی تہذیب کا دور تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وصل کے یہ نقشے ''بوستانِ خیال'' میں بار بار سامنے آتے ہیں۔

غور سے دیکھیے تو یہاں اُردو جملے کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر، کم ہونے کے باوجود، موجود ہے۔ مثلاً:

(الف) ''ملازموں نے عرض کیا کہ مسعود واسطے شکار کے گیا ہے۔ اقبال شاہ نے فرمایا ہر روز جانا مسعود کا شکار کے واسطے قیاس میں نہیں آتا......'' [۲۵]

آج ہم اس جملے کو اس طرح لکھیں گے: ''ملازموں نے عرض کیا کہ مسعود شکار کے واسطے گیا ہے۔ اقبال شاہ

نے فرمایا کہ مسعود کا ہر روز شکار کے واسطے جانا قیاس میں نہیں آتا......"

ایک اور جملہ دیکھیے: "......بلکہ شب گذشتہ واسطے بتانے عمل کے مجھے بشارت ہوئی ہے......"[۲۶]

آج اس جملے کو یوں لکھیں گے: "......بلکہ گذشتہ شب عمل بتانے کے واسطے مجھے بشارت ہوئی ہے"۔

لفظوں کی ترتیب اور اس ذرا سی تبدیلی سے خود "بیانیہ" کا لہجہ بدل جاتا ہے اور اردو جملہ اپنی اصل کی طرف لوٹ آتا ہے۔ اس دور میں داستانوں نے اردو نثر کو طرح طرح سے استعمال کر کے اس کی قوتِ بیان کو مانجھ کر ایسا توانا کر دیا کہ اس کے ڈانڈے جدید اردو نثر سے آملے۔

خواجہ امان دہلوی کی "بوستانِ خیال" کی نثر بیانیہ، سادہ نثر ہے جس پر داستان سنانے کا لہجہ حاوی ہے۔ اس سطح پر آج بھی ہم اس کی روانی کو محسوس کر سکتے ہیں۔ یہ نثر طبقۂ خواص کی بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ اقتباس دیکھیے:

"جب میں شہر میں آیا ہر کوچہ و بازار نہایت مصفا و پاکیزہ دیکھا اور اکثر شہروں کی نسبت وہ شہر معمور و آباد بھی تھا۔ وہ جواں مرد مجھے اپنے مکان میں لایا اور خادموں کو حکم دیا کہ جلد تر کھانا تیار کرواؤ۔ جب ہم کھانے سے فارغ ہوئے اس جوان میزبان نے میرے واسطے فرشِ خواب بچھوایا۔ میں ازبس راندہ و ماندہ ہو رہا تھا تا وقت صبح بآرام تمام سویا۔ علی الصباح وہ جوان میرے پاس آیا اور کہا: "اے مہمانِ عزیز القدر! اول قہوہ پی لے۔ پھر میں تجھے شہر کی سیر و تماشے کے واسطے لے چلوں گا۔ میں نے قہوہ پیا اور کمر بستہ ہمراہ اس کے ہولیا۔ ہر گاہ ہم چار سو بازار میں پہنچے ایک قصر عالیشان و محلِ رفیع البنیان ایسا دیکھا کہ در و دیوار اُس کے بروجِ فلک سے ہم دوش تھے۔ میں نے اس جوان سے پوچھا کہ یہ محل کس کا ہے۔ اس نے کہا: "دولت خانۂ شاہی ہے یعنی وہ دونوں بادشاہ اسی قصر میں رہتے ہیں۔ بعد سیرِ اجمالی ہم شام کے وقت پھر اپنی قیام گاہ میں چلے آئے۔ میں نے ہنگامِ صحبت اس جوان سے کہا: اے صاحب بایں ہمہ شفقت و مہربانی تم نے اسم شریف سے آگاہ نہ فرمایا۔ اس نے کہا اس بندۂ ناچیز کو حمید زر افشاں کہتے ہیں......"[۲۷]

یہاں نثر میں ایک جملہ دوسرے جملے سے پیوست ہے اور ربط کے ساتھ بات کو آگے بڑھا رہا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اردو جملے کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر پھیکا پڑ رہا ہے اور اس کے ساتھ اردو پن اُبھر رہا ہے اور زورِ بیان کو قوت و توانائی دے رہا ہے۔ اسی زورِ بیان کے زیرِ اثر قاری داستان کو آگے پڑھنے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اچھی نثر ہمیشہ یہی کام کرتی ہے کہ وہ فن پارے کے فنی اثر کو دو چند کر دیتی ہے۔ الفاظ وہی استعمال ہو رہے ہیں جو طبقۂ خواص کی عام بول چال کا حصہ ہیں۔ یہاں فارسی و عربی کے الفاظ بھی کم ہو گئے ہیں۔ اس کے برخلاف لکھنوی "بوستانِ خیال" کی نثر ڈھیلی ڈھیلی سی ہے۔ اس میں پھیلاؤ زیادہ ہے اور اس وجہ

سے فنی اثر بھی کمزور ہے۔ خواجہ امان شعوری طور پر اپنی نثر کو چست و پُر اثر بنانے کی کوشش کرتے ہیں جس کا اظہار ''بوستانِ خیال'' کی جلد اول حدائق الانظار میں بھی کیا ہے کہ ''اس خاکسار نے ترصیع بیان و درازیِ زبان سے قطع نظر کی۔ اہلِ دہلی کے روزہ مرہ کا مقلد ہوا لیکن وہ روزمرہ کہ جو خاص عمایدو اعزۂ شہر کی بے تکلف و بلا تصنع استعمال میں ہے''۔ لکھنوی ''بوستان خیال'' کے آغا تجو ہندی نثر کی طرف سے بے پرواہ ہیں۔ خواجہ امان کی ''بوستان خیال'' کی نثر کے بارے میں سہیل بخاری نے بھی یہی لکھا ہے کہ خواجہ امان نے ''ہر قسم کے تصنع اور تکلف سے اپنے آپ کو بچایا ہے۔ محاورے اور روزمرہ کا اسی قدر خیال رکھا ہے کہ کتاب ترجمہ نہیں معلوم ہوتی۔ اس کی زبان شرفائے دہلی کی پاکیزہ اور شستہ ورفتہ زبان ہے۔ نہ اس میں جو، جس نے، جس کو، تو وغیرہ کی بھرمار ہے اور نہ عبارت میں الجھن اور پیچیدگی ہے۔ بس یہ معلوم ہوتا ہے کہ دو آدمی آمنے سامنے بیٹھے باتیں کررہے ہیں'' [۲۸] یہاں بیانِ قصہ اور نثر دونوں پر ایک ساتھ توجہ ہے۔

داستان ہماری تہذیب گذشتہ کا اَن مول سرمایہ ہے۔ اس کے اپنے اصولِ فن ہیں۔ یہ یاد رہے کہ داستان ''مغرب'' کے زیر اثر یہاں پروان نہیں چڑھی بلکہ ''ہند مسلم تہذیب'' کی کوکھ سے پیدا ہوئی۔ جب ساتھ سمندر پار سے آنے والی انگریز قوم نے ہندوستان پر قبضہ کیا اور اپنی زبان، تہذیب اور نظام کو یہاں رائج کیا تو اس نے یہ نہیں کیا، جیسا باہر سے آنے والے مسلمانوں نے کیا تھا کہ وہ یہیں کے ہو کر رہ گئے اور یہیں کی تہذیب و زبان کو، اپنے نظامِ خیال کے دائرے میں رہتے ہوئے، قبول کر کے اس سرزمین کو اپنا وطن بنالیا۔ انگریزوں نے اپنی زبان و تہذیب کے پودے کی قلم الگ سے یہاں لگائی اور اپنے اقتدار کے طلسم اور حکمرانی کے اور جادو سے اسے خوب خوب پروان چڑھایا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہند مسلم تہذیب کا تناور درخت سوکھتا اور انگریزی نظام و زبان کا پودا ہرا بھرا ہوتا چلا گیا۔ داستان گوئی و داستان نویسی کا زوال بھی اسی تہذیبی عمل کے ساتھ ہوا اور ہماری اصنافِ ادب مرجھاتی چلی گئیں اور انگریزی زبان و ادب کی اصناف تیزی سے ان کی جگہ لیتی چلی گئیں۔ ''مثنوی'' اور ''قطعہ'' کی جگہ طویل و مختصر نظموں نے اور داستانوں کی جگہ ناول، افسانے، ڈرامے نے لے لی۔ ''داستان تو یوں مری کہ کسی کو کانوں کان خبر بھی نہیں ہوسکی اور ناول ''مغرب'' سے آکر یوں اُترا کہ کوئی بے خبر نہیں رہا۔ مراد یہ ہے کہ ہمارے یہاں داستان اور ناول کے درمیان کوئی ارتقائی کڑیاں نہیں ہیں کیوں کہ اردو ناول اردو داستان کی ارتقائی شکل نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ داستان کے بعد جب ہم یکایک ناول کو روبرو پاتے ہیں اور ناول ہی کے اصولوں کو لے کر داستان کو جانچنے بیٹھ جاتے ہیں تو نتیجے میں دونوں کے درمیان بہت بڑا فرق نظر آتا ہے[۲۹]۔ یہی غلطی ہم نے ''اردو مرثیہ'' کے سلسلے میں کی تھی اور اسے ڈراما اور رزمیہ سمجھنے لگے تھے۔ یہ دو الگ الگ دنیائیں ہیں۔ داستان میں طلسم ہے، جادو ہے، عیاری ہے، مابعد الطبیعیاتی حکمت و دانش ہے۔ یہاں جادوگروں کے مقابلے پر فتح عیاروں کی مدد سے لشکرِ اسلام کی ہوتی ہے لیکن اقتدار کا منظر بدلنے کے ساتھ ہی انگریزی زبان و تہذیب کا جادو ایسا سر چڑھ کر بولا کہ داستان کا ہیرو

اور اس کے عیار اس بار جادوگر (انگریز) سے مات کھا گئے۔ ''اردو زبان میں داستان وطلسمات کا خاتمہ بالخیر ہوا اور سرشار کے ''فسانۂ آزاد'' نے ''طلسم ہوش رُبا'' کی جگہ لے لی'' [۳۰] سرشار کے داستانی ناولوں کو زمانی اور تکنیک و ہیئت کے لحاظ سے اردو داستان اور انگریزی زبان کے زیر اثر اردو ناول کی درمیانی کڑی کہا جاسکتا ہے۔ اگلے باب میں ہم پنڈت رتن ناتھ سرشار اور ان کی تخلیقات کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] فن داستان گوئی، کلیم الدین احمد، ص ۱۰۸، مکتبہ ادب اردو، لاہور ۱۹۶۶ء

[۲] حدائق انظار، جلد اول بوستانِ خیال، اردو ترجمہ خواجہ بدر الدین خان امان دہلوی، ص ۳-۴، محمود المطابع دہلی (طبع دوم) ۱۲۹۲ھ

[۳] اردو کی نثری داستانیں، ص ۸۱۶، بحولہ بالا

[۴] حدائق انظار، بحولہ بالا، ص ۳-۴

[۵] مضامین فرحت، فرحت اللہ بیگ، حصہ چہارم، ص ۲۶۸، حیدر آباد دکن، سن ندارد

[۶] اردو کی نثری داستانیں، بحولہ بالا، ص ۸۱۶

[۷] مضامین فرحت، بحولہ بالا، ص ۲۶۰-۲۷۰

[۸] مضامینِ فرحت بحولہ بالا ص ۲۰۵

[۹] ایضاً، ص ۲۳۳

[۱۰] ایضاً، ص ۲۰۳

[۱۱] ایضاً، ص ۲۰۷، قمری لحاظ سے سال وفات ۱۲۸۷ھ ہے۔

[۱۲] حدائق انظار (جلد اول بوستانِ خیال) خواجہ امان دہلوی، ص ۴-۵، (باردوم) دہلی (۱۲۹۲ھ)

[۱۳] مہدی نامہ (جلد اول و دوم) کتاب صادق الاحوال (جلد اول و دوم بوستانِ خیال)، مرزا محمد عسکری عرف چھوٹے آغا، ص ۳، (باردوم) مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۳۰۴ھ/۱۸۸۶ء

[۱۴] اردو کی نثری داستانیں، بحولہ بالا، ص ۸۲۶

[۱۵] مضامینِ فرحت، بحولہ بالا، ص ۲۳۵

[۱۶] اردو کی نثری داستانیں، بحولہ بالا، ص ۸۲۳-۸۲۵

[۱۷] خاتم الاسمار، حکیم مقرب حسین خاں غنی، ص ۳-۴، مطبع دار العلوم میرٹھ ۱۸۸۷ء

[۱۸] اردو کی نثری داستانیں، بحولہ بالا، ص ۸۲۸-۸۲۹ اور ص ۱۲۷

[۱۹] حدائق انظار جلد اول بوستانِ خیال اردو، خواجہ امان، ص ۴، (دوسری بار) محمود المطابع دہلی ۱۲۹۲ھ

[۲۰] فن داستان گوئی، کلیم الدین احمد، ص ۱۱۴، لاہور ۱۹۶۶ء

[۲۱] فن داستان گوئی، بحولہ بالا، ص ۱۱۶-۱۲۳

[۲۲] مضامینِ فرحت، حصہ چہارم، ص ۲۷۵، بحولہ بالا

[۲۳] ایضاً، ص ۲۷۸

[۲۴] حدائق انظار، (جلد اول بوستانِ خیال)، خواجہ امان دہلوی، ص ۵، محمود المطابع دہلی ۱۲۹۲ھ

[۲۵] حدائق انظار، ص ۱۸۳

[۲۶] ایضاً، ص ۲۷۴

[۲۷] حدائق الانظار، ص ۸

[۲۸] اردو داستانیں، ڈاکٹر سہیل بخاری، ص ۲۵۸، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۸۷ء

[۲۹] ایضاً، ص ۳۹۰

[۳۰] متاعِ عزیز، عزیز احمد، مرتبہ ڈاکٹر صدیق جاوید، ص ۲۷۴، مکتبۂ عالیہ، لاہور ۱۹۹۱ء

داستان اور ناول کا امتزاج:

پنڈت رتن ناتھ سرشار

حالاتِ زندگی:

سرشار نے جس ماحول میں پرورش پائی اس میں دو اثرات بہت نمایاں تھے۔ ایک داستان گوئی کا عام رواج، جس میں عوام وخواص دونوں شریک تھے۔ اس دور کے لوگ جن و پری اور طلسم وسحر پر یقین رکھتے تھے اور داستانوں کی بنیاد اسی قسم کے قصے کہانیوں پر ہوتی تھی جسے زبان وبیان کے لچھوں سے رنگین و دلچسپ بنایا جاتا تھا۔ داستان تفریح کا ذریعہ تھی اور ظرافت اس کا بنیادی رنگ تھا۔ دوسرا رجحان ۱۸۵۷ء کی شورشِ عظیم کے بعد بہت زیادہ نمایاں ہوگیا۔ انگریزوں کے بارود نے لکھنؤ کی نشانیوں کو مٹا دیا۔ عمارتیں ڈھا دیں، باغوں اور رمنوں کو اُجاڑ گیا۔ سینکڑوں کو موت کے گھاٹ اُتار دیا اور جب نیا لکھنؤ بسنے لگا تو نئی عمارتیں اور سڑکیں انگریزی وضع پر تعمیر کی جانے لگیں۔ میر کی قبر بھی اسی لپیٹ میں آگئی اور ناپید ہوگئی۔ اس وقت تک اس سارے علاقے پر انگریزوں کی عمل داری پوری طرح قائم ہو چکی تھی، انگریزی تہذیب ومعاشرت کا نیا سکہ رائج الوقت ہوگیا تھا اور نئی انگریزی تعلیم کے زیرِ اثر انگریزی ادب کے اثرات اور اس کے اصناف ادب بھی مقبول ہونے لگے تھے۔ پرانی معاشرت وتہذیب موجود ضرور تھی لیکن تیزی سے ٹوٹ پھوٹ کا شکار تھی اور انگریز سے خوف زدہ تھی۔ سرشار نے جب شعور کی آنکھ کھولی تو ان کی انگریزی تعلیم لکھنوی تربیت کے ساتھ ان کے اندر بیک وقت موجود تھی۔ ان دونوں اثرات نے مل کر ان کی مشہورِ زمانہ تصنیف: ''فسانۂ آزاد'' کو ایک نیا روپ دیا۔ فسانۂ آزاد بیک وقت داستان بھی ہے اور کسی حد تک ناول بھی۔ اسی لیے اسے ''داستانی ناول'' کہنا چاہیے۔ اس کی تیکنیک، اس کا پھیلاؤ داستانی انداز کا ہے اور اس کی واقعیت نگاری ناول کی سی ہے۔ اسی طرح اسلوبِ بیان میں بھی داستان کا مزاج شامل ہے مگر وہ پوری طرح ''طلسم ہوش رُبا'' کی طرح نہیں ہے بلکہ اُس سے مختلف ہے۔

سرشار نے جب لکھنا شروع کیا تو اس وقت تک نذیر احمد کے تین ناول: مراۃ العروس ۱۸۶۹ء بنات النعش ۱۸۷۲ء اور توبۃ النصوح ۱۸۷۴ء شائع ہوکر مقبولِ عام ہو چکے تھے۔ سرشار نے ''فسانۂ آزاد'' ''اودھ اخبار'' میں قسط وار ۱۸۷۸ء میں لکھنا شروع کیا جس کی ساری قسطیں ظرافت کے تحت شائع ہوئیں اور جلدِ اول کے طور پر پہلی بار ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئیں۔ یہ ایک نئے رنگ کا قصہ تھا جس میں داستان کا رنگ بھی

موجود تھا اور لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت کی واقعیاتی تصویریں بھی موجود تھیں۔ جیسے نذیر احمد نے واقعیت کو تمثیل کے رنگ میں پیش کیا تھا جس کی وجہ سے ان کے ناولوں کو تمثیل کہا گیا اور جنھیں مطالعۂ نذیر احمد میں ہم نے اسی طرح ''تمثیلی ناولوں'' کا نام دیا ہے جس طرح عبدالحلیم شرر کے ناولوں کو ہم ''تاریخی ناول'' سرشار کے ''سیر کہسار'' کو ''سماجی ناول'' اور فسانۂ آزاد کو ''داستانی ناول'' کہتے ہیں۔

پنڈت رتن ناتھ در سرشار تخلص (۱۸۴۷ء؟-۱۹۰۲ء)، بیج ناتھ دَر کے بیٹے، لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ چکبست نے لکھا ہے کہ ''۲۱ر جنوری ۱۹۰۳ء کو اس دار فانی سے رحلت کی۔ تقریباً بچپن چھپن برس کی عمر پائی [۱]۔ یہ تاریخ وفات اس لیے صحیح نہیں ہے کہ ''دبدبۂ سکندری، حیدرآباد دکن کے شمارے مورخہ ۱۷ر فروری ۱۹۰۲ء میں سرشار کی وفات کی یہ خبر شائع ہوئی تھی کہ سرشار نے ۲۷ر جنوری ۱۹۰۲ء کو بمقام حیدرآباد وفات پائی'' [۲]۔ یہی تاریخ وفات درست ہے۔ اب تاریخ وفات میں ایک سال کے فرق سے وفات کے وقت سرشار کی عمر ۵۴-۵۵ سال کہی جاسکتی ہے۔ اگر وفات کے وقت ان کی عمر ۵۵ سال بھی مان لی جائے تو ان کا سال ولادت ۱۹۰۲-۵۵=۱۸۴۷ء متعین کیا جاسکتا ہے۔

سرشار کے والد کشمیر سے آکر تجارت کی غرض سے لکھنؤ میں آباد ہوگئے تھے اور کشمیری پنڈتوں کے معزز گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ یہ خاندان بھی کشمیری پنڈتوں کے اور خاندانوں کی طرح پوری طرح لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت میں رنگا ہوا تھا۔ وسیع النظر، فراخ دل اور تعلیم یافتہ۔ ابھی سرشار چار سال کے تھے کہ ان کے والد وفات پاگئے۔ خاندانی دستور کے مطابق سرشار نے فارسی و عربی کے لیے مدرسے میں تعلیم پائی اور انگریزی تعلیم کے لیے انگریزوں کے قائم کردہ (۱۸۶۴ء) کینگ کالج لکھنؤ میں تعلیم پائی لیکن مزاج کے لاابالی پن کی وجہ سے تعلیم کو ادھورا چھوڑ کر کھیری کے ضلع اسکول میں استاد کی حیثیت سے ملازم ہوگئے۔ یہیں سے ان کی ادبی زندگی کا آغاز ہوا۔ ان کا پہلا مضمون ''مراسلۂ کشمیر'' میں بزبان فارسی شائع ہوا۔ چکبست نے لکھا ہے کہ سررشتۂ تعلیم کی طرف سے جو اخبار (اخبار سررشتۂ تعلیم اودھ) شائع ہوتا تھا اس میں بھی سرشار نے مضامین لکھے اور محکمہ کی سالانہ روئیداد میں مہتمم اعلیٰ نے اعلان کیا کہ جیسا صحیح اور بامحاورہ ترجمہ پنڈت رتن ناتھ کا ہوتا ہے ایسا کسی دوسرے شخص کا صوبے بھر میں نہیں ہوتا'' [۳]۔ اسی عرصے میں ان کے کئی مضامین ''اودھ پنچ'' مراۃ الہند، ریاض الاخبار وغیرہ میں بھی شائع ہوئے جن سے ان کی شہرت میں اضافہ ہوا۔ کچھ عرصے بعد انھوں نے ضلع اسکول کی ملازمت ترک کردی اور لکھنؤ آگئے۔ منشی نول کشور نے سرشار کو ۱۰ر اگست ۱۸۷۷ء کو ''اودھ اخبار'' کا مدیر مقرر کیا [۴] یہاں انھوں نے، اخبار کی ضرورت کے مطابق، سیاسی و سماجی موضوعات پر نئے انداز سے مضامین لکھے اور اسی سال انھوں نے ظرافت کے عنوان کے تحت قسط وار اودھ اخبار میں لکھنا شروع کیا جس کی مقبولیت سے اخبار کی اشاعت بڑھ گئی لیکن ساتھ ہی منشی سجاد حسین کے اودھ پنچ سے ٹھن گئی۔ اودھ پنچ نے سرشار کی زبان پر تابڑ توڑ حملے کیے جواب میں ''اودھ اخبار'' میں ان کی تردید و وضاحت شائع

ہوئی۔ جیسا کہ ایسی بحثوں میں ہوتا ہے اور خصوصاً ظرافت کی دنیا میں، یہ بحث بھی ذاتیات پر اُتر آئی۔ جب بات بہت بڑھ گئی تو دوست احباب نے بیچ میں پڑ کر اس بحث کو رُکوا دیا۔ سرشار اودھ پنچ کے پرانے لکھنے والے اور منشی سجاد حسین کے گہرے دوست تھے۔

سرشار کی ادارت کا دور ''اودھ اخبار'' کا سنہری دور ہے۔ سرشار مزاجاً لاپرواتھے ہر قسم کی پابندی سے گھبراتے تھے۔ ایک وقت آیا کہ وہ ''اودھ اخبار'' سے الگ ہو گئے۔ کچھ عرصے الہ آباد ہائی کورٹ میں بحیثیت مترجم کام کیا لیکن عدالت کے سخت قواعد کے باعث اسے بھی ترک کر دیا۔ ۱۸۹۴ء میں وہ ''انڈین نیشنل کانگریس'' کے ممبر ہو کر مدراس گئے اور وہاں سے حیدر آباد (دکن) آئے تو اہل حیدر آباد کے ہندو اور مسلمان امراء نے انھیں ہاتھوں ہاتھ لیا۔ مہاراجا کشن پرشاد شاد نے دو سو روپے ماہوار پر انھیں ملازم رکھ کر اپنی نظم ونثر کی اصلاح کا کام سونپ دیا۔ اسی زمانے میں سرشار نظام دکن کے حضور میں پیش ہو کر معزز ہوئے۔ سرشار کا ناول ''سیر کہسار'' حضور نظام کی نظر سے گزر چکا تھا۔ اسی پیشی کے موقع پر انھوں نے شہزادہ کی ولادت کی تاریخ کا قطعہ بھی، نواب محبوب یار جنگ بہادر کے توسط سے، حضور میں پیش کیا جسے انھوں نے پسند فرمایا اور سرشار کا نام معزز درباریوں کی فہرست میں لکھ لیا گیا۔ اپنے سفر کا حال خود سرشار نے ''کشمیر پرکاش'' بابت ماہ مارچ ۱۸۹۹ء میں لکھا ہے جس کا اقتباس چکبست نے سرشار پر اپنے بنیادی مضمون ''پنڈت رتن ناتھ در سرشار'' میں دیا ہے [۵]۔ حیدر آباد سے سرشار نے ایک معیاری ادبی رسالہ مہاراجا شاد کی سرپرستی میں دبدبہ آصفی کے نام سے ۱۸۹۸ء میں جاری کیا [۶] جو چند اشاعتوں کے بعد بند ہو گیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پابندی کے ساتھ وہ کوئی کام نہیں کر سکتے تھے۔ اودھ اخبار سے علیحدگی کا بھی یہی ایک سبب ہو سکتا ہے۔ ''دبدبۂ آصفی'' ماہوار رسالہ تھا۔ اسی مزاج کی وجہ سے شاید وہ اسے وقت پر شائع نہ کر سکے اور وہ بھی بند ہو گیا اور مہاراجا شاد ناراض و بددل ہو گئے۔ کثرت شراب نوشی نے ان کے اعضاء کو مضمحل کر دیا تھا۔ ''تپِ درون نے گھلا دیا تھا کھانا پینا چھوٹ گیا تھا۔ جسم سوکھ کر کانٹا ہو گیا تھا'' [۷]۔ آخر کار اسی حالت میں اردو ادب کا یہ سدا روشن ستارہ، لکھنوی تہذیب کا صاحبِ طرز ادیب اور فسانۂ آزاد کا خالق ۱۷ر فروری ۱۹۰۲ء امیر مینائی کی طرح لکھنؤ سے دور، وہیں سرزمینِ دکن پر وفات پا گیا اور اپنی یہ تصانیف یادگار چھوڑ گیا:

(۱) ''شمس الضحیٰ'' (۱۸۷۹ء) ان کی پہلی مطبوعہ تصنیف ہے جو ۱۸۷۹ء [۸] میں مطبع نول کشور سے شائع ہوئی۔ اس کا ایک معلوم نسخہ برٹش لائبریری لندن میں ہے جس کی عکسی نقل مملوکہ خورشید السلام سے مصباح الحسن قیصر نے استفادہ کر کے بتایا ہے کہ ''یہ کتاب انگریزی کی کسی کتاب کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ طبع زاد تصنیف ہے'' [۹]۔ سرشار نے دیباچے میں لکھا ہے کہ ''علمائے اجل فضلائے اکمل کی تصانیفِ لطیف اور مستند و معتبر سے یہ تحفہ مختصرہ تیار کیا گیا (ہے) اور اس کا نام شمس الضحیٰ رکھا (ہے)'' [۱۰]۔ ''شمس الضحیٰ'' ۱۸۴ صفحات پر مشتمل ہے اور اسے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے پہلے حصے میں کرۂ ارض کی شکل ساخت حرکت گردش اور

کشش کے علاوہ پہاڑ دریا سمندر لہریں روئیں اور مدو جزر کا بیان ہے اور اسی حصے میں شبنم، ابر، بجلی، پانی، ہوا اور برف وغیرہ کی ماہیت کا بھی تذکرہ ہے۔ دوسرے حصے میں نظام شمسی پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ تیسرے حصے میں اجسام اور حجم کے بارے میں واقفیت بہم پہنچائی ہے اور چوتھے حصے میں انسان اور اس کی نسلوں کے بارے میں تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ سرشار نے اس کتاب کی تیاری میں انگریزی علماء کی تصانیف سے کافی استفادہ کیا ہے لیکن کسی خاص مصنف کی کوئی خاص تصنیف ان کے پیش نظر نہیں رہی'' [۱۱]۔ اس میں سائنسی و علمی اصطلاحات کے تراجم سرشار نے خود کر کے یا عربی و فارسی سے لے کر شامل و استعمال کیے ہیں۔

(۲)　ان کی دوسری تصنیف ''فسانۂ آزاد'' جو سرشار کا شاہکار ہے، اس کی جلد اول ۱۸۸۰ء میں نول کشور پریس سے شائع ہوئی۔ اس کا مطالعہ آگے کیا جائے گا۔

(۳)　''اعمال نامہ روس'' یعنی ترجمہ تاریخِ روس یہ وائسرائے لارڈ دفرن (۱۸۸۴ء-۱۸۸۸ء) کے پرائیویٹ سکریٹری ڈونل میکزی والس کی تصنیف ''ہسٹری آف رَشا'' کا اردو ترجمہ ہے جو ۱۸۸۷ء میں مطبع نول کشور سے شائع ہوا۔

(۴)　''جام سرشار'' (ناول) جو ۱۸۷۹ء میں ''فسانۂ جدید'' کے نام سے اودھ اخبار میں قسط وار شائع ہونا شروع ہوا تھا، ۱۸۸۷ء میں ''جامِ سرشار'' کے نام سے کتابی صورت میں شائع ہوا[۱۲]۔

(۵)　سرشار نے لارڈ دفرن وائس رائے ہند (۱۸۸۴ء-۱۸۸۸ء) کے خطوط کا ترجمہ کیا جو ۱۸۸۸ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا[۱۳]۔

(۶)　سیر کہسار (ناول) ۱۸۹۰ء میں مطبع نول کشور سے دو جلدوں میں شائع ہوا۔ اس کا مطالعہ بھی آگے آگے گا۔

(۷)　کامنی (ناول) ۱۸۹۳ء میں جبلی پرنٹنگ ورکس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ ''غالباً اس دوران سرشار اودھ اخبار سے الگ ہو گئے تھے'' [۱۴]

(۸)　۱۸۹۴ء میں سرشار نے ''خم کدۂ سرشار'' کے زیر عنوان ناولوں کا ایک نیا سلسلہ شروع کیا جس کے تحت (۹) کڑم دھم، (۱۰) بچھڑی دلہن (۱۱) طوفانِ بے تمیزی (۱۲) پی کہاں (۱۳) ہشو جبلی پرنٹنگ ورکس لکھنؤ سے شائع ہوئے۔

''رنگے سیار'' الگ سے کوئی ناول نہیں ہے بلکہ فسانۂ آزاد جلد اول سے لے کر اس نام سے شائع کر لیا گیا تھا۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ اودھ اخبار سے علیحدہ ہو کر انھوں نے اپنی مالی ضروریات پوری کرنے کے لیے یہ ناول لکھے۔ قلم ہی ان کا وہ اثاثہ تھا جس سے وہ اپنا پیٹ پال سکتے تھے۔ یہ سب کمزور تحریریں ہیں اور فسانۂ آزاد کے خالق کی سطح سے گری ہوئی ہیں۔

''شاخِ نبات'':

(۱۴) اس زمانے میں جب سرشار ''اودھ اخبار'' سے الگ ہو کر الہ آباد ہائی کورٹ میں بحیثیت مترجم کام کر رہے تھے انھوں نے ڈاکٹر ہنٹر کے ایک سیاسی پمفلٹ ''ہسٹری اوف اجپٹ'' کا اردو ترجمہ ''شاخِ بنات'' کے نام سے کیا۔

(۱۵) اس کے بعد سرشار نے ۱۸۹۹ء۔۱۹۰۰ء میں الف لیلہ کو اردو کا روپ دیا۔ ''الف لیلیٰ'' کا یہ اردو ترجمہ لین کے ترجمے پر مبنی ہے۔ ''لین نے پہلے بولاق ایڈیشن کی دو سو کہانیوں میں سے نصف کا ترجمہ کیا اور ۱۸۳۹ء-۱۸۴۱ء کے درمیان تین جلدوں میں شائع کیا۔ اس نے کلکتہ اور بریسلا ایڈیشن سے بھی استفادہ کیا'' ...... [۱۵] سرشار کی پہلی جلد کی تقریباً سب کہانیاں لین کی انگریزی الف لیلیٰ میں ملتی ہیں۔ دو ایک غیر اہم کہانیاں ایسی ہیں جو لین نے حذف کر دی تھیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ سرشار کے پیش نظر لین کی عربی اصل پہلا بولاق ایڈیشن بھی تھا۔ دوسری جلد میں گالاں کی وہ داستانیں ہیں جن کی عربی اصل نہیں ملتی'' [۱۶] سرشار نے بتایا ہے کہ انھوں نے الف لیلہ کا کئی زبانوں سے ترجمہ کیا [۱۷]۔

سرشار نے الف لیلیٰ کا اردو میں آزاد ترجمہ کیا ہے۔ کہانیاں تو جوں کی توں لے لی ہیں لیکن انھیں بیان اپنے انداز میں کیا ہے اور جابجا اشعار بھی شامل متن کیے ہیں تا کہ داستانی رنگ نمایاں ہو کر ان کے دور کے پڑھنے والوں کے لیے دل بستگی کا سامان مہیا کر سکے۔ یہاں سرشار کا قلم رواں اور اسلوبِ بیان شستہ و پُر اثر ہے۔ عبارت بھی توازن کے ساتھ مسجع و مقفیٰ ہے۔ سرشار کی یہ الف لیلیٰ چار حصوں پر مشتمل ہے۔ اس کے بعد ۱۹۰۱ء میں مطبع نول کشور نے اس کی جلد دوم شائع کی اور اس میں وہ قصے جو نہایت دلچسپ و پسندیدہ خاص و عام ہیں وہ رہ گئے تھے۔ ان قصص کو اسی عنوان سے مولوی محمد اسمٰعیل اثر نے بطور تکملہ انجام دیا۔ اب دو حصوں (جلدوں) میں الف لیلہ کامل ہو گئی بلکہ بہت سے قصے دل چسپ اس الف لیلہ میں زائد ہیں۔ جو دیگر الف لیلاؤں میں نہیں ہیں'' [۱۸]۔

سرشار کی الف لیلیٰ کو وہ اہمیت نہیں دی گئی جس کی وہ مستحق ہے۔ قصہ گوئی، طرزِ ادا، سلاستِ بیان و روانی اس کی وہ خصوصیات ہیں کہ اسے آج بھی دلچسپی سے پڑھا جائے گا۔ اس میں عام طور پر کہانی پُر اثر انداز میں اس طرح بیان کی گئی ہے کہ ربط و تسلسل بھی قائم رہتا ہے اور کہانی پڑھنے والوں کو اپنی گرفت میں لیے رہتی ہے۔ یہاں سرشار کی نثر کہانی کی دلچسپی سے مل کر تاثیر کا جوت جگاتی ہے۔ نثر اور قصہ دونوں کے لحاظ سے یہ سرشار کی ایک اہم تالیف و ترجمہ ہے۔ یہاں ان کا قلم کھل کھل اُٹھا ہے۔ سرشار کو جہاں موقع ملا ہے خصوصاً ان مقامات پر جہاں حجام، چڑی مار، لکڑ ہارے، نان بائی وغیرہ کے کردار آتے ہیں تو وہ ان کو اس طور پر اپنے انداز میں بیان کرتے ہیں کہ فسانۂ آزاد کی یہی تخلوق واقعیت اور اپنے مخصوص انداز کے ساتھ سامنے آنے لگتی ہے۔ اس طرح یہ ترجمہ ترجمہ ہوتے بھی ترجمہ نہیں ہے بلکہ اسے تالیف کہنا چاہیے۔ انتظار حسین نے سرشار کے اس ترجمے کو ایک نیا زاویہ دیا ہے کہ ''سرشار کی ''الف لیلہ'' دوسرے ترجموں سے یوں بھی مختلف ہونی چاہیے کہ وہ

خود ایک تخلیقی آدمی تھے۔ محض مترجم نہیں جو کتاب کو جوں کا توں ترجمہ میں منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر تخلیقی آدمی کے کچھ اپنے رجحانات بھی ہوتے ہیں۔ کبھی شعوری طور پر، کبھی غیر شعوری طور پر، وہ رجحانات اس کے ترجمے میں راہ پا جاتے ہیں۔ سرشار افسانہ نگار تھے۔ الف لیلہ کا ترجمہ غیر جانبدارانہ شاید ان کے لیے ممکن نہیں تھا اور جب شاعر یا افسانہ نگار کسی شاہ پارے کا ترجمہ کرتا ہے تو اس کی زیادہ اہمیت ہوتی ہے کیونکہ وہ ترجمے کے ساتھ توجیہہ و تفسیر بھی ہوتا ہے اور اس طرح ترجمے کے ساتھ کتاب کے ایک نئے معنی کھلتے ہیں ویسے یہ بھی ممکن ہے کہ ایسے مترجم کے ہاتھوں کتاب کے معنی ہی بدل جائیں۔ سرشار کی الف لیلہ کو دیکھ کر تو کچھ ایسا گمان ہوتا ہے'' [۱۹]۔

خود میں نے سرشار کی الف لیلہ (ہزار داستان) [۲۰] کا، ڈاکٹر ابوالحسن منصور احمد کی الف لیلہ ولیلہ [۲۱] سے، جو ترجمے کے لحاظ سے اصل متن سے قریب تر ہے، مقابلہ کیا تو سرشار کے ترجمے سے زیادہ لطف اُٹھایا۔ سرشار کے ہاں کہانی کی دلچسپی اور اس کے اسلوبِ بیان نے میرے ذہن کو اسی طرح اپنی گرفت میں لیے رکھا جس طرح ''فسانۂ آزاد'' نے اپنی گرفت میں لیا تھا۔ اسی طرح کا ایک اور ترجمہ سرشار نے ڈان کیخوٹے کا ''خدائی فوج دار'' کے نام سے کیا ہے اور اپنے ترجمے سے اس ناول، کے معنی اس طرح بدل دیے ہیں کہ ڈان کیخوٹے آزاد کے اور سانکا پانژا، خوجی کے روپ میں نمایاں ہوا ہے۔ جس چیز پر سروینٹیز نے زور دیا ہے سرشار نے اس کا رُخ بدل کر اپنی آواز شامل کر دی ہے۔

(۱۶)　''خدائی فوج دار'' سرشار کا آخری اور بہت زیادہ آزاد ترجمہ ہے اور سرشار کے طرز اور قدم قدم پر اردو فارسی اشعار کے اقتباسات نے اسے اصل سے اور دور کر دیا ہے۔ یہ داستانوں کا طرز ادا تھا جسے انھوں نے یہاں بھی برتا ہے۔ خدائی فوج دار ۱۸۹۴ء میں مطبع نول کشور سے شائع ہوا۔ اس کے دیباچے میں سرشار نے لکھا ہے کہ ''مدت سے تمنا تھی کہ ڈان کیخوٹے کا انگریزی سے اردو ترجمہ کروں مگر ناولوں کی تصنیف اور مختلف انگریزی کتابوں کے ترجمے اور وقائع نگاری وغیرہ امور سے مجھے فرصت نہیں ملتی تھی کہ یہ آرزو بر آئے۔ کچھ دن ہوئے میں نے اپنے محسن اور بزرگ جناب منشی نول کشور سے ذکر کیا...... تو منشی جی ...... نے فوراً منظور کر لیا اور فرمایا کہ اس کے مطالب کا خلاصہ سنایئے ...... حسبِ معمول جب بارِ دوم گفتگو ہوئی تو خاطر خواہ تصفیہ ہوا اور ہم نے خدا کا نام لے کر ترجمہ شروع کر دیا'' [۲۲]۔ یہ وہ کتاب تھی جس کا تعارف ایک محفل میں فسانۂ آزاد لکھنے سے پہلے پنڈت تربھون ناتھ ہجر بھی کرا چکے تھے کہ ''اگر کوئی ناول ایسا ہے کہ جس کا ایک صفحہ پڑھیے اور ممکن نہیں کہ بیس مرتبہ نہ ہنسیے تو وہ ڈان کوئکزاٹ ہے۔ اگر اردو میں اس طرز کا فسانہ لکھا جائے تو خوب ہے'' [۲۳]۔ خود طالب علمی کے زمانے میں جیسا کہ سرشار نے لکھا ہے کہ ''ہم نے طالب علمی کے زمانے میں ڈان کوئک ساٹ کو پڑھا تھا اور یہ کیفیت تھی کہ دوسری کتابوں کے مطالعہ کا کچھ دن تک شوق نہ رہا اور جب تک از سر تا پا پڑھ نہ لیا اور کسی جانب کم توجہ کی......'' [۲۴] یہ وہ تصنیف تھی جس نے سرشار کو حد درجہ متاثر کیا تھا اور

انھوں نے اسی کے انداز و ہیئت میں فسانۂ آزاد لکھا اور اس کا ترجمہ سب سے آخر میں کیا۔ ''خدائی فوج دار'' قصہ گوئی اور طرز ادا کے اعتبار سے ایسا ترجمہ ہے کہ سرشار کے مطالعے میں اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ترجمہ اتنا آزاد ہے کہ اس آزادی نے اس کا رُخ اتنا بدل دیا ہے کہ اب ترجمے کے بجائے تالیف کہنا چاہیے۔ اسے پڑھتے ہوئے محسوس نہیں ہوتا کہ آپ ترجمہ پڑھ رہے ہیں بلکہ یوں معلوم ہوتا ہے کہ آپ ایک ظریفانہ ناول پڑھ رہے ہیں جس کے ہر ہر صفحہ پر قہقہے گونج رہے ہیں۔ حسب موقع فارسی و اردو کے اشعار سے عبارت کو سجایا ہے۔ کہاوتیں کثرت سے استعمال میں آئی ہیں۔ زبان و بیان سلیس و رواں ہے اور جملے کی ساخت بھی جدید نثر کے عین مطابق ہے۔ فارسی و عربی الفاظ بھی کثرت سے استعمال میں آئے ہیں کہ یہ اردو روز مرہ و محاورہ اور بات چیت کا حصہ ہیں لیکن جملے کی ساخت پر فارسی ترکیب نحوی کا اثر زائل ہوگیا ہے اور اسلوب بیان میں اردو پن نکھر کر نمایاں ہوگیا ہے۔ سرشار نے کرداروں کے نام بدل کر ہندوستانی نام دے دیے ہیں۔ زبان ایسی ٹکسالی، محاوروں بھری اور روز مرہ ایسا ستھرا کہ عبارت پڑھتے ہوئے یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ آپ ترجمہ پڑھ رہے ہیں۔ یہاں بھی سرشار نے اپنا مزاج، اپنا رنگ اور اپنی آواز قصہ کی روح میں شامل کردی ہے۔ ساری عبارت یکساں اسلوب بیان میں لکھی گئی ہے۔ ''خدائی فوج دار'' ایک سرائے میں پہنچتے ہیں اور ذرا سی بات پر آگ بگولا ہو کر نیزے سے سرکاری افسر کو مارنے چڑھ جاتے ہیں:

> ''نائی نے اس موقع کو غنیمت سمجھ کر خود پر ہاتھ مارا اور بدھو نے اپنی طرف کھینچا۔ وحشی تربیت یافتہ اور وہ نوجوان...... یہ دونوں خدائی فوج دار کی طرف سے جھپٹ پڑے۔ پادری صاحب نے غل مچانا شروع کیا۔ بھٹیاری چیخنے لگی۔ اس کی پری زاد لڑکی نے چنک چنک کے کوسنا شروع کیا۔ خادمہ رونے لگی۔ لیلیٰ ششدر کھڑی تھی۔ جمیلہ ہکا بکا۔ نائی نے بدھو نفر کو ایک لپوتا رسید کیا۔ بدھو نے نائی کو گھونسا مارا۔ الغرض سرا بھر میں غل غپاڑہ، شور و شر، ہنگامۂ محشر، مار کوٹ، مار پیٹ، زود کوب، لپاڈ گی، ہاتھا پائی دنگا جھگڑا، بکھیڑا فساد، عناد لڑائی، جنگ جدال، گھونسم گھونسا اور خون خرابا تھا۔ سب آدمیت سے خارج، افسر صرف چار آدمی اور ادھر میاں خدائی فوج دار کے پاس پورا لشکر۔ سب کے سب انھیں کے طرف دار۔ افسروں پر بڑی بودی مار پڑی ...... بدھو اور نائی اسی ظرف کو پکڑے ہوئے گالی گلوج کررہے تھے۔ نہ یہ چھوڑتا تھا نہ وہ چھوڑتا تھا۔ دونوں کی کچے گھڑے کی چڑھی ہوئی تھی۔ بھٹیارے کی لڑکی ایک سرے سے سب کو کوس رہی تھی کہ اللہ کرے یہ موے ابھی ابھی مرجائیں۔ انھیں ہیضہ ہو۔ ان کا جنازہ نکلے۔ جان جائے اور خادمہ مارے ڈر کے کانپ اور رو رہی تھی۔ بھٹیارے پر بھی بے بھاؤ کی پڑیں۔ خوب ہی پیٹا گیا۔ افسروں کی کمک کو گئے تھے وہاں اُلٹی آنتیں گلے پڑیں۔ اتنے میں فوج دار صاحب نے بیچ بچاؤ کیا۔ فرمایا

خاموش بس اب اگر کسی نے کسی پر ہاتھ اُٹھایا یا کوئی لفظ زبان سے نکالا تو بھالا پار ہو گا......"[۲۵]

سرشار نے اس فسانے کے نہ صرف کرداروں کے نام ہندوستانی کر دیے ہیں بلکہ ساری فضا، سارے ماحول کو مشرف بہ لکھنؤ کر دیا ہے۔ عبارت ایسی مربوط ہے کہ بہاؤ کے زور میں اپنے ساتھ بہالے جاتی ہے۔ جو خصوصیت فسانہ آزاد کی عبارت کی ہے وہی خصوصیت یہاں ترجمے کی عبارت میں آگئی ہے۔ دلچسپی ہر ہر سطر میں قائم رہتی ہے اور آپ اسے بھی بغیر ختم کیے نہیں رہ سکتے۔ ظرافت نے اسے ایسا نکھارا ہے کہ ہم پڑھتے ہوئے اس کی گرفت میں رہتے ہیں اور ساتھ ہی زور زور سے ہنستے رہتے ہیں۔ اس کا احساس خود سرشار کو بھی تھا اسی لیے انھوں نے دیباچہ میں لکھا ہے کہ "ہم اس کا ترجمہ کرتے تھے تو اگر دو گھنٹے ترجمے میں صرف ہوتے تھے تو دس منٹ ہنسی میں، ہنستے ہنستے پیٹ میں بل پڑ جاتے تھے...... اس قدر دلچسپی مجھے اب تک کسی ترجمے میں نہ معلوم ہوئی جس قدر "ڈان کوئکساٹ" (ڈان کیخوتے) کے ترجمے میں معلوم ہوئی۔ ترجمہ کرتے کرتے پریشان ہونا یا تھک جانا چہ معنی دارد، لاحول ولاقوۃ، جی چاہتا تھا کہ اور سب کام چھوڑ کے اسی کا ترجمہ کرتا جاؤں۔ ڈان کوئکساٹ کے پڑھنے سے یہ معلوم ہوتا تھا کہ کوئی اچھا ایکٹر یا پری جیسم ایکٹریس تھیٹر کی اسٹیج پر اعلیٰ درجے کے تماشے سے دل لبھائے لیتی ہے یا کوئی دل لگی باز یا مسخرہ مزاح و مذاق سے مارے ہنسی کے لوٹن کبوتر بنائے دیتا ہے۔ ممکن نہیں کہ کیسا ہی افسردہ دل کیوں نہ ہو پڑھتے ہی اس کے دل کی کلی نہ کھل جائے......"[۲۶] لیکن ان سب باتوں کے باوجود ڈان کیخوتے کا اصل اسپینی کردار یہاں بدل جاتا ہے اور افسانہ نگار سرشار اپنے مزاج کے ساتھ ڈان کیخوتے پر غالب آجاتے ہیں اور خدائی فوجدار ڈان کیخوتے سے، اپنے رنگ و مزاج کے لحاظ سے، مختلف ہو جاتا ہے۔ اب ہیرو خوجی کی سی چیز بن گیا ہے۔ ڈان کیخوتے اصطلاحی معنی میں ترجمہ نہیں ہے بلکہ یوں کہیے کہ ایک ایسی تالیف ہے جسے "ڈان کیخوتے" کو سامنے رکھ کر وجود بخشا گیا ہے۔ لیکن اس اسپینی ناول کا اثر ان پر اتنا گہرا ہے کہ وہ "فسانہ آزاد" کی تخلیق پر اثر انداز ہوا ہے اور سیر کہسار اور جام سرشار پر بھی۔ ان کے دو معروف زمانہ کردار خوجی اور آزاد بھی ناول ڈان کیخوتے ہی کی دین ہیں۔ اس ناول نے انھیں ایک راستہ دکھایا جس پر چل کر وہ، فسانہ آزاد کے خالق بن سکے۔ کسی تصنیف کا اثر کس طرح تخلیقی ذہن کو متاثر کر کے نئی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ "فسانہ آزاد" اس کی بہترین مثال ہے۔

متفرق مضامین/تحریریں سرشار نے "اودھ اخبار" سے پہلے بھی اور پھر خاص طور پر اودھ اخبار کی ادارت سنبھال کر متفرق سماجی و ملکی و تہذیبی مسائل پر نہ صرف اداریے لکھے بلکہ الگ سے مضامین بھی سپردِ قلم کیے جن میں توہم پرستی کے مسائل و نقصانات، پردے کی مخالفت، جدید تعلیم کی اہمیت، معاشرے میں رسم و رواج کی صورتِ حال، کم عمری کی شادیاں، انگریزی تعلیم کی ضرورت، پرانے خیالات مثلاً کشمیری پنڈتوں میں تعلیم یا اور کسی وجہ سے ملک سے باہر جانے کو برا سمجھا جانا، صنعت و حرفت اور فنی تعلیم کی اہمیت، رومن رسم

الخط کا مسئلہ، سرشار اردو کے تعلق سے رومن رسم الخط کے مخالف ہیں۔ تعلیم اور حقوق نسواں کے وہ بڑے داعی ہیں۔ ''فسانۂ آزاد'' کے آزاد جب ملک روم سے واپس آ کر حسن آرا سے شادی کر لیتے ہیں تو وہ نہ صرف کاٹن مل لگاتے ہیں بلکہ وہ اور حسن آرا فلاحی کاموں میں بھی مصروف ہو جاتے ہیں۔ جب ان کے دونوں صاحبزادے چودہ چودہ برس کے ہو جاتے ہیں تو دونوں کو تعلیم کے لیے لندن بھیج دیا جاتا ہے۔ حسن آرا اپنے گھر پر ایک مدرسۂ تعلیم نسواں کے لیے قائم کرتی ہیں جس میں اکثر شریف زادیاں اور امیر زادیاں پڑھنے اور سینا پرونا سیکھنے کے لیے آتی تھیں [۲۷] سرشار کے اداریوں اور مضامین سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ زندگی کو آگے بڑھانے والے جدید خیالات کے حامی تھے اور ان مسائل کو ترقی پسند نظر سے دیکھتے تھے۔ یہاں ان کا طرز فکر سرسید احمد خاں کی اصلاحی تحریک سے قریب تر ہو جاتا ہے، جس کی مخالفت نہ صرف ''اودھ پنچ'' نے کی تھی بلکہ خود یہ مخالفت ''اودھ اخبار'' کے صفحات پر بھی نظر آتی ہے۔ سرشار کھلے دل و دماغ کے آدمی تھے۔ لیکن شراب نوشی نے ان کی غیر معمولی صلاحیتوں کو گھن کی طرح اندر ہی اندر چاٹ لیا تھا۔

(۲) فسانۂ آزاد کا مطالعہ

پنڈت رتن ناتھ سرشار لکھنؤ کے ان کشمیری پنڈتوں میں سے تھے جو وہاں کی تہذیب و معاشرت میں پوری طرح رچ بس گئے تھے اور کشمیری برہمنوں ہی کی طرح آزاد و روشن خیال تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شخصیت و مزاج میں لکھنوی تہذیب اور سرسید کی اصلاحی تحریک دونوں کے اثرات ملے جلے نظر آتے ہیں۔ لکھنؤ والوں کی طرح وہ نوابوں کی زندگی اور ان کے درباروں کی بذلہ سنجی اور چہ میگوئیوں سے گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ ساتھ ہی وہ گلی کوچوں اور بازاروں کی زندگی میں بھی دلچسپی رکھتے تھے۔ مختلف قسم کی تقریبوں، میلوں ٹھیلوں، محرم، چہلم کی اجتماعی رسوم و رواج میں بھی شریک ہوتے تھے۔ لکھنؤ کا رنگِ شاعری ان کا پسندیدہ رنگ تھا اور اسی رنگ میں شاعری کرتے تھے۔ ان کا خاص رجحان داستان گوئی کی طرف تھا۔ اس میں وہ رجب علی بیگ سرور کے پیرو تھے۔ ہر جگہ جہاں ان کا نام لیتے ہیں سرورِ مبرور لکھ کر عزت و احترام کا اظہار کرتے ہیں۔ سرور کے اسلوب کا، اُن پر، واضح اور گہرا اثر ہے۔ ساتھ ہی وہ نئے رجحانات سے اس طرح متنفر نہیں تھے جیسے لکھنؤ کے دوسرے رجعت پسند تھے۔ سرشار کے میاں آزاد جہاں لکھنوی مزاج کے حامل ہیں وہیں وہ سرسید کی اصلاحی تحریک کے پیرو بھی نظر آتے ہیں۔ ہوٹلوں میں کھانا، انگریزوں سے تعلقات، جدید انگریزی تعلیم، روس کے خلاف جنگ کے لیے ترکی جانا اور اسی طرح دوسرے اصلاحی کاموں میں شریک ہونا وہ عوامل ہیں جو انھیں سرسید تحریک سے قریب تر کر دیتے ہیں۔

آزاد کے برخلاف خوجی صاحب پوری طرح لکھنوی تہذیب کے نمائندہ و ترجمان ہیں اور سرشار

خوجی سے بھی دلی ہم دردی رکھتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کی وسیع النظری میں ہر رجحان کے لیے جگہ موجود ہے۔ وہ خاص طور پر فارسی داں ہیں۔ فارسی کے لاتعداد اشعار انھیں ازبر تھے جنھیں حسبِ موقع وہ اپنی تصانیف میں استعمال کرتے ہیں۔ ساتھ ہی وہ انگریزی داں بھی ہیں۔ انھیں اُتنی انگریزی یقیناً نہیں آتی تھی جتنی فارسی لیکن انھوں نے انگریزی سے کئی کتابوں اور ایک ناول ڈان کیخوٹے کا اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے دور کے سب سے زیادہ مقبول انگریزی ناول نگار چارلس ڈکنس اور تھیکرے کی تحریروں سے بھی ضرور متعارف تھے جن کی تصانیف کا ان کی تحریروں اور سوچ پر خاصا اثر نمایاں ہے۔ اس دور کے ان دو عظیم ناول نگاروں کی طرح ان کے ناول بھی ''اودھ اخبار'' میں سیریل (Serial) ہوئے۔ خود ''اودھ اخبار'' اور ''اودھ پنچ'' اسی قسم کے ان انگریزی اخباروں کے تتبع میں نکلے تھے جن کا مقصد خبریں دینا کم اور معاشرے کی عکس کشی اور خرابیوں کا مذاق اُڑانا زیادہ تھا۔ ساتھ ہی لکھنؤ کی چرب زبانی بھی ان کو اپنے ماحول سے ملی تھی جس کو ان کی ذہانت نے چار چاند لگا دیے تھے۔ مزاجاً وہ آزاد طبع ہیں اور کسی تحریک سے خود کو وابستہ نہیں کرتے۔ لیکن ہر موجود رجحان پر اپنی رائے ضرور رکھتے ہیں اور اس کے ترقی پذیر پہلوؤں کو آگے بڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔

سرشار کے کردار کی کمزوری ان کی طبیعت کا لاابالی پن تھا جس میں شراب خوری نے اضافہ کر دیا تھا۔ انھوں نے زندگی کی کوئی ذمہ داری اپنے سر نہیں لی۔ لکھنؤ میں امین آباد بازار میں ایک دوکان کے کوٹھے پر رہتے تھے۔ بغیر پھندنے کی ترکی ٹوپی پہنتے تھے۔ بچپن میں مسلمان گھرانوں میں ان کی آمد و رفت رہی جو ہمیشہ کے لیے ان کی یادوں کا حصہ بن گئی مگر جب سرشار جوان ہوئے تو پردے کی وجہ سے ان کا آنا جانا بند ہو گیا اسی لیے مسلم گھرانوں کے بارے میں ان کی معلومات خام رہ گئیں۔ کشمیری برہمنوں کی طرح ہندوؤں سے بھی ان کا ربط و ضبط بہت کم رہا اور اسی لیے جب وہ ہندوؤں کی تہذیب و معاشرت بیان کرتے ہیں تو بے اثر و ناکام رہتے ہیں۔ ان کا ناول کامنی اسی ناکامی کی مثال ہے۔ سرشار بدلتے ہوئے زمانے کے ایسے فرد ہیں جو اپنی راہ کا تعین نہ کر سکا اور جس کے لاابالی پن نے ان کی شخصیت کو پوری طرح بننے نہیں دیا۔ وہ بلا کی ذہانت کے مالک ہیں۔ زندگی پر وہ ایسی نظر رکھتے ہیں جو ان سے پہلے بہت کم اردو دانوں کو حاصل ہو سکی۔ وہ اس واقعیت (Realism) سے قریب تر آ جاتے ہیں جو انگریزی ناول نگاروں کا حصہ ہے اور جو اردو میں نئی چیز ہے مگر وہ اپنے ذہنی میلان اور پرورش و تربیت کی وجہ سے اس راہ پر توازن کے ساتھ چلنے کے اہل نہیں رہتے۔ ان کے مزاج میں محویت (Concentration) کی بہت کمی ہے۔ ان کے لکھنے کے بارے میں یہ بات مشہور ہے کہ وہ نشے میں ہوتے۔ کاتب ان کے پاس آتا اور وہ اُسے اگلی قسط لکھوا دیتے یا بقول چکبست ''نہایت بے تکلفی سے چار صفحے کھینچ کر پھینک دیتے...... اس شخص نے اپنے لکھے ہوئے مسودہ کی نظرثانی نہیں کی'' [۲۸]۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تصانیف میں خصوصاً فسانۂ آزاد'' میں بلا ضرورت تکرار بہت زیادہ ہے لیکن طباعی کی ایسی فراوانی،

معلوم ہوتا ہے ایک دریا ہے کہ بہتا چلا جا رہا ہے جس میں کوئی روک نہیں ہے۔ ساتھ ہی مزاح کی قوت میں ایسے منفرد کہ زندگی کے مختلف رخوں سے پُر لطف باتیں اور مضحک پہلو ڈھونڈھ نکالتے ہیں۔ چرب زبانی، ضلع جگت اور بذلہ سنجی (Wit) ان میں کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ ان کی تصانیف کے خاص حصے وہ ہیں جہاں کسی نواب کے دربار میں مصاحبوں کی چہ میگوئیاں رقم ہوتی ہیں یا گھروں میں بیگمات کی محفلوں میں مختلف بیگمات اپنی ذہانت کا ثبوت دیتی ہیں یا جہاں خوجی بولتے چہکتے نظر آتے ہیں۔ زندگی کے سنجیدہ پہلوؤں پر بھی ان کی نظر ہے مگر خاص طور پر وہ مضحک پہلوؤں کے نقاش ہیں۔ وہ پند و نصائح کی طرف بھی آتے ہیں مگر یہ ان کا دائرۂ عمل نہیں ہے۔ ''خلاق عالم نے حضرت سرشار کو کسی سنجیدہ کام انجام دینے کے لیے پیدا ہی نہیں کیا تھا۔ وہ صرف ہنستے ہنسانے کے لیے دنیا میں آئے تھے'' [۲۹]۔ مجموعی حیثیت سے انھیں لکھنؤ کی زندگی کا ایک غیر ذمہ دار، بذلہ سنج اور لاپرواہ فرد کہا جا سکتا ہے، ایک ایسا فرد جو زندگی کے نئے رجحانات کی طرف بھی آنا چاہتا ہے مگر جس کے کردار میں اتنا زور نہیں ہے کہ کوئی خاص طرز زندگی اختیار کرے۔ انھوں نے بے مقصد اور بے جہت رہ کر اپنی ساری زندگی گزار دی لیکن زبان و قلم کی بے پناہ قوت، قدیم ادب سے دلچسپی اور نئے ادب کی طرف فطری رجحان نے ان کے قلم سے کچھ ایسی تصانیف ضرور لکھوا دیں جو اردو ناول کے ارتقا میں خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ شروع شروع میں وہ ناول اور اس کے تخلیقی عمل سے واقف نہیں تھے۔ خود ''فسانہ آزاد'' کی ابتدا بھی ''فسانہ عجائب'' ہی کی طرح سے ہوتی ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ سرشار کا رجحان ''مزاح'' کی طرف ہے جب کہ سرور کا میلان طبع پوری طرح داستانی و رومانی مزاج کا حامل ہے، جس کا اثر واضح طور پر فسانہ آزاد کی پہلی جلد میں نمایاں ہے لیکن پہلی جلد کے ختم ہونے تک وہ ناول نگاری سے اپنے تعلق کا اعلان کر دیتے ہیں اور چوتھی جلد میں اپنے اور رجب علی بیگ سرور کے بیانیہ انداز کو واضح طور پر فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''اس ناول میں جدت یہ ہے کہ اردو کے اور فسانوں کی طرح ایشیائی خیالات سے معرا ہے۔ گو مرزا رجب علی بیگ سرور، مبرور، یادگار زمانہ اور سخن ور رنگیں ترانہ، استادِ مسلم الثبوت تھے۔ گو اس خدائے سخن کا نام سن کر اچھے اچھے زبان داں متعصبوں کا ذکر نہیں، اپنے کان پکڑتے ہیں مگر تحفۂ محقرہ فسانہ آزاد، انگریزی ناولوں کے ڈھنگ پر لکھا گیا ہے، جن میں کوئی امر حسب لیاقت یا حسبِ عقل محال نہیں۔ اردو فسانوں سے اس کا رنگ نہیں ملتا اور اسے ''طرزِ دگر'' کہتے ہیں...... طرزِ دگراں وداع کردم/ طرز دگر اختراع کردم'' [۳۰]

اہل لکھنؤ و دہلی کی طرح رتن ناتھ سرشار کے ہاں بھی زور و توجہ ''زبان'' پر ہے جس پر وہ فخر کرتے اور کہتے ہیں کہ:

> ''ہم ڈنکے کی چوٹ کہتے ہیں کہ ہم نے اردو زبان لٹریچر میں اہلِ اسلام کی پاک دامن

مخدراتِ ہم سایہ اور جوانی میں مسلمان فصحائے گراں مایہ سے سیکھی ہے مگر ہاں ہر کس و ناکس کی یہ طاقت نہیں کہ ہماری زبان پر حرف رکھ سکے۔ کیا مجال" [۳۱]

زبان کے بارے میں اس دعوے کو فنِ ناول نگاری سے کچھ زیادہ تعلق نہیں ہے۔ زبان پر زور داستان گوئی کا فن ہے جو خود سرشار کے تخلیقی مزاج کا حصہ ہے۔ زبان و بیان کا یہ عمل فسانۂ آزاد میں پوری طرح نظر آتا ہے لیکن اس سلسلے میں وہ ایک اور بات بھی کہتے ہیں جس کا تعلق ناول نگاری سے ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

"شہر اور دیہات کی زبان میں تو خیر سلف سے خلف تک فرق ہوتا آیا ہے۔ ہم کہتے ہیں خاص شہر کی زبان میں اختلاف ہے۔ اوسط درجہ کے شریف مسلمانوں مخدرات عصمت سمات کی اور زبان ہے۔ محلات کی شوخی اور چٹاخ پٹاخ، تڑاق پڑاق، پیاری بول چال کا رنگ ہی جداگانہ ہے۔ علما کی اور زبان، شعرا کی اور زبان ہے" [۳۲]

اس بیان سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ سرشار کی زبان کی طرف توجہ ناول نگار کی سی ہے جو ہر طبقے اور ہر فرد کی زبان کی طرف توجہ دیتا ہے اور اس کے ذریعے اس طبقے یا اس فرد کی مخصوص صفت کی عکاسی کرتا ہے۔ ناول نگار کے لیے مستند ٹکسالی زبان بس اس حد تک اہمیت رکھتی ہے کہ وہ اپنے بیانیہ (Narration) میں ٹکسالی زبان کے معیار پر قائم رہے ورنہ مکالموں کی خوبی یہ ہے کہ ان میں جتنی زیادہ مخصوص طبقوں یا افراد کی مخصوص رنگ کی زبان استعمال ہوگی وہ اتنا ہی بہتر سمجھا جائے گا۔ اس زبان کے دو درجے ہیں۔ ایک طبقاتی زبان کا رقم کرنا، دوسرا فرد کے کردار کو، اس کی انفرادی زبان سے، ابھارنا۔ سرشار اس دوسرے درجے تک تو نہیں پہنچتے مگر پہلے درجے پر آنے والوں میں بھی وہ نذیر احمد کے ساتھ پہلے شخص ضرور ہیں مگر سرشار کے ہاں مکالموں کی زبان کا استعمال زیادہ وسیع ہے۔

ناول نگاری کے تعلق سے اس تمام بحث سے دو اہم باتیں سامنے آتی ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ وہ رجب علی بیگ سرور کے مقلد و شاگرد ہوتے ہوئے بھی، عام فسانہ نگاری کی روش سے ہٹ کر، ناول نگاری کے دائرے میں آگئے ہیں اور اب نئی فسانہ نگاری کا رجحان داستان سے ہٹ کر ناول کی طرف بڑھ رہا ہے۔

(۱)　سرشار اُس واقعیت (Realism) کی طرف آگئے ہیں جو ناول نگاری کی بنیاد ہے۔ سحر، جادو، طلسم اور دوسرے مافوق الفطرت عناصر قصے سے خارج ہو رہے ہیں اور ان کے بجائے سماجی حالات اور واقعیت پر مبنی دوسری معاشرتی رسوم کی عکاسی نے لے لی ہے یعنی سرشار کے الفاظ میں: "فسانۂ آزاد انگریزی ناولوں کے ڈھنگ پر لکھا گیا ہے جن میں کوئی امر حسبِ لیاقت یا حسبِ عقل محال نہیں۔ اردو "فسانوں" (داستانوں) سے اس کا رنگ نہیں ملتا" [۳۳]

(۲)　ثانیاً وہ مکالمے کی زبان کی طرف پوری توجہ دیتے ہیں اور وہاں ٹکسالی زبان کے بجائے مخصوص طبقے

کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ یہی بات ''فسانۂ آزاد'' کے تقریظ نگار نے کہی ہے کہ ''یہ وہ ناول ہے جو سب ناولوں میں درجۂ اول اور سب سے افضل ہے...... جس جگہ جو زبان ہے ویسی ہی اس کی بول چال ہے۔ اس طرح کی قیل وقال ہے۔ واللہ بہت بڑا کمال کیا ہے کہ مضامین تہذیب واخلاق کو ناول کے پیرایہ میں بیان فرمایا ہے۔ یہ آپ ہی کی ایجاد ہے۔'' [۳۴]

(۳) دوسرے ناول/ تصانیف

سرشار نے کئی ناول لکھے لیکن ان سب میں دو ناول خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ ایک ''فسانۂ آزاد''، جو سرشار کا شاہکار اور اردو زبان کا کلاسیک ہے اور دوسرا ''سیرِ کہسار'' جو ''فسانۂ آزاد'' کے پلاٹ سے زیادہ مربوط ہے۔

''فسانۂ آزاد'' کی جلد پر جو عبارت چھپی ہے اس میں لکھا ہے کہ ''یہ فسانۂ دلچسپ اودھ اخبار میں من ابتدائے دسمبر ۱۸۷۸ء لغایت دسمبر ۱۸۷۹ء شائع ہوتا رہا''۔ ''اور اس کے بعد سے اب تک ...... چار جلدوں میں سات مرتبہ طبع وشائع ہو چکا ہے[۳۵]۔ اس بیان سے دو غلط فہمیاں پیدا ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ جلد اول دسمبر ۱۸۷۸ء سے دسمبر ۱۸۷۹ء تک لکھی گئی۔ دوسری یہ کہ اس کی چار جلدیں دسمبر ۱۸۷۸ء۔ دسمبر ۱۸۷۹ء کے درمیان لکھی گئیں۔ یہ دونوں باتیں نادرست ہیں۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں کہ سرشار ۱۰/ اگست ۱۸۷۸ء کو ''اودھ اخبار'' کے مدیر مقرر ہوئے۔ ڈاکٹر فیروز مکرجی نے برٹش لائبریری لندن میں محفوظ اودھ اخبار لکھنؤ ۱۸۷۸ء۔۱۸۸۱ء کے فائلوں کا مطالعہ کر کے بتایا ہے کہ ''سرشار کے ذہن میں فسانۂ آزاد لکھنے کا خیال ''اودھ اخبار'' میں ''ظرافت'' کے عنوان سے شائع ہونے والے مضامین کی مقبولیت کے بعد آیا...... اودھ اخبار کے فائلوں کو دیکھنے سے پتا چلتا ہے کہ ''ظرافت'' کے سلسلے کی ابتدا: امتحان میں ناکام ہونے والے ایک لڑکے کے باپ اور اسکول ماسٹر کے مابین ہونے والی بات چیت کے مزاحیہ خاکے کے ساتھ، ۱۳/ اگست ۱۸۷۸ء سے ہوئی۔ اس کے بعد ۱۷/ اگست کو لکھنؤ میں ہونے والے ایک مشاعرے کا خاکہ شائع ہوا۔ یہ دونوں مضامین ''فسانۂ آزاد'' میں شامل نہیں کیے گئے۔ اس کے بعد اگست ہی میں وہ مضمون شائع ہوا جو اب ''فسانۂ آزاد'' کا آغاز ہے۔ اسی کے تسلسل میں ایک اور مضمون ۲۸/ اگست ۱۸۷۸ء کو شائع ہوا۔ ۲/ دسمبر اور ۲۳/ دسمبر کے درمیان (دونوں تاریخیں شامل ہیں) سات مضامین اور شائع ہوئے جن میں سے صرف ایک ایسا ہے جو ''فسانۂ آزاد'' میں نظر آتا ہے...... فائلوں کے مطالعے سے یہ انکشاف ہوتا ہے کہ جلد اول کی آخری قسط دسمبر ۱۸۷۸ء میں شائع نہیں ہوئی تھی ...... بلکہ اس کی اشاعت اودھ اخبار کے ۵/ جنوری ۱۸۷۹ء کے شمارے میں ہوئی۔ یہ بات بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ یہ آخری قسط اب بھی ''ظرافت'' ہی کے عنوان کے تحت شائع ہوئی۔ اس لحاظ سے سرورق پر لکھا ہوا بیان، جس کا، بعد کے تمام مصنفین نے، اتباع کیا ہے، ہر اعتبار سے غلط

ہے۔ بعد کی جلدوں کے بارے میں معتبر اور صحیح معلومات حاصل کرنا اور بھی دشوار ہے۔ دوسری جلد کی پہلی قسط یکم جولائی ۱۸۸۰ء کے شمارے میں شائع ہوئی اور پہلی دفعہ اس کا عنوان فسانہ آزاد طے ہوا۔ بعد کی قسطیں (دوسری جلد کے صفحات ۱ تا ۸) ۳۰ رجولائی کے شمارے تک شائع ہوتی رہیں۔ اس کے بعد کی قسطیں اخبار کے خصوصی ضمیموں میں چھپیں۔ ان ضمیموں کی قیمت الگ ہوتی تھی (برٹش میوزیم کا) یہ فائل خود بھی ۱۸۸۱ء تک ہے۔ میں نہ تو بعد کی قسطوں کی تاریخیں دریافت کرنے میں کامیاب ہو سکی اور نہ ہی دوسری جلد کی کتابی شکل میں اشاعت کی تاریخ کا پتا چلانے میں اور جلد سوم اور جلد چہارم کے اجزا کی نوعیت کے بارے میں قطعاً کوئی معلومات دستیاب نہیں ہیں۔ ہم یہ قیاس آرائی کر سکتے ہیں کہ یہ جلدیں ۱۸۸۵ء کے قریب شائع ہوئی ہوں گی کیونکہ برٹش میوزم کیٹلاگ میں ان چاروں جلدوں کے ۱۸۸۷ء میں شائع ہونے والے ایڈیشنوں کا اندراج ہے''[۳۶]۔

فسانہ آزاد کی جلد اول ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئی جیسا کہ ''جلد اول مطبوعہ بار اول'' کے ''قطعات تاریخ طبع'' سے تصدیق ہوتی ہے۔ ۱۸۸۰ء تک یہ قصہ ''فسانہ آزاد'' کے نام سے آگے بڑھ چکا تھا اسی لیے جلد اول کی ساری قسطیں جو ظرافت کے زیر عنوان شائع ہوئی تھیں، فسانہ آزاد ہی کے نام سے ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئیں۔ گویا جلد اول ''ظرافت'' کے عنوان کے تحت ۱۸۷۸ء میں لکھی گئی اور پہلی بار، بعض اقساط کو نکال کر، کتر بیونت کے بعد، ۱۸۸۰ء میں شائع ہوئی۔ جولائی ۱۸۷۹ء سے دوسری جلد کی قسطیں شائع ہوتی ہیں اور ۳۰ رجولائی ۱۸۷۹ء کے بعد یہ قسطیں اخبار کے الگ ضمیمہ کے طور پر شائع کی جاتی ہیں تا آں کہ چاروں جلدیں کم و بیش ۶-۱۸۸۵ء تک مکمل و شائع ہوئیں۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ مغرب میں ''ناول نگاری کی ابتدا ڈان کیخوٹے کے اثر سے ہوئی۔ سرشار پر اس کے اثر سے معلوم ہوتا ہے کہ آخر کار اردو ناول کی ابتدا بھی اسی کے فیض سے ہوئی''[۳۷]۔ سرشار اپنی زندگی میں کم سے کم تین بار سروانٹیز (Cervantes) کی ڈان کیخوٹے (Don Quixate) کے زیر اثر آئے۔ ایک تو اس وقت جب وہ کیننگ کالج میں انگریزی کی تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ ''خدائی فوج دار'' کے دیباچہ میں خود سرشار نے لکھا ہے کہ ''ہم نے طالب علمی کے زمانے میں ڈان کوئکساٹ کو پڑھا تھا اور یہ کیفیت تھی کہ درسی کتابوں کے مطالعہ کا کچھ دن تک شوق نہ رہا اور جب تک از سر تا پا پڑھ نہ لیا اور کسی جانب کم توجہ کی۔ گو طالب علموں کو یہ نہ چاہیے مگر کتاب ایسی دلچسپ ہے کہ ہم سے نہ رہا گیا اور ایک ہم پر کیا فرض ہے جس نے پڑھا ہے وہ اس امر کی گواہی دے گا کہ واقعی اس سے زیادہ دل چسپ کتاب شاذ و نادر ہی دیکھنے میں آئی۔ یہ بہت ہی پرانی کتاب ہے......''[۳۸]۔ غالباً یہ کتاب، جو سرشار کے مطالعے میں آئی، اصل کتاب کا کوئی خلاصہ ہوگا جو طالب علموں کے لیے تیار کیا جاتا ہے۔ سرشار کا اس کتاب سے واسطہ ''فسانہ آزاد'' کے لکھنے سے بہت پہلے کا زمانہ ہے۔ دوسری مرتبہ محفل احباب میں پنڈت تربھون ناتھ ہجر نے ان سے اس

تصنیف کا ذکر کرتے ہوئے کہا کہ ''اگر کوئی ناول ایسا ہے کہ جس کا ایک صفحہ پڑھیے اور ممکن نہیں کہ بیس مرتبہ نہ ہنسیے تو وہ ڈن کوئکزاٹ ہے۔ اگر اردو میں اس طرز کا فسانہ لکھا جائے تو خوب ہے'' [۳۹]۔ یہ بھی فسانۂ آزاد کی تخلیق سے کچھ پہلے کا زمانہ ہے۔ تیسری بار اس کتاب سے ان کا واسطہ اس وقت پڑا جب انھوں نے منشی نول کشور سے اس کے ترجمے کے لیے کہا جو ۱۸۹۴ء میں شائع ہوا۔ اس وقت تک فسانۂ آزاد کو شائع ہوئے دس گیارہ سال کا عرصہ گذر چکا تھا۔

سرشار نے جب ''اودھ اخبار'' میں ''ظرافت'' کے عنوان سے لکھنؤ کی زندگی کے مختلف پہلوؤں پر مضامین لکھنے شروع کیے تھے تو وہ بھی ڈان کیخوتے کے زیر اثر تھے۔ کچھ عرصے کے بعد سرشار کو خیال ہوا کہ مختلف مضامین میں ایک ربط پیدا کیا جانا چاہیے چنانچہ انھوں نے اس میں کئی قسم کے پلاٹ شامل کر دیے۔ جب یہ سلسلہ کافی آگے بڑھا تو ''ظرافت'' کے تحت لکھے جانے والے ان مضامین کو مرتب کر کے وقت خاتمے کے طور پر چھ الگ الگ سین تمثیل کے طور پر نمایاں کیے جو آج بھی فسانۂ آزاد جلد اول کے آخر میں شامل ہیں۔ انھیں پڑھ کر یہ بات سامنے آتی ہے کہ فسانۂ آزاد میں طویل ناول کی طرح چھ پلاٹ ہیں:

۱۔ آزاد اور حسن آرا کا قصہ۔ آزاد حسن آرا پر عاشق ہو کر شادی کا پیغام دیتے ہیں۔ شادی کی شرط یہ ٹھہرتی ہے کہ آزاد ترکی جا کر، ترکوں کے ساتھ مل کر، روسی افواج سے لڑیں اور فتح یاب واپس آئیں تو شادی ہوگی۔ ایسا ہی ہوتا ہے اور یہ قصہ شادی پر ختم ہوتا ہے۔ ان سب باتوں کا بیان فسانۂ آزاد کی آگے کی جلدوں میں تفصیل سے آتا ہے۔

۲۔ دوسرا قصہ ہمایوں فر اور حسن آرا کی بہن سپہر آرا کے عشق سے تعلق رکھتا ہے۔ شادی ہو رہی ہے کہ کوئی ہمایوں فر کو قتل کر دیتا ہے۔ سرشار ہمایوں فر کو پھر زندہ کرنے کی ناکام کوشش کرتے ہیں اور سپہر آرا سے اس کی شادی ہونے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ وہ شخص کوئی اور ہے۔ یہ پلاٹ بالکل پھسپھسا اور بے جان ہے۔

۳۔ تیسرے قصے میں نواب ذوالفقار علی خاں کی بٹیر بازی کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ آزاد نواب صاحب کی صف شکن نامی بٹیر کو، جو اُڑ گئی ہے، ڈھونڈھنے نکلتے ہیں۔ یہاں پلاٹ کچھ نہیں ہے۔ صرف نواب کے گھر کی چہ میگوئیاں ناول کا زیادہ حصہ گھیرتی ہیں۔

۴۔ اللہ رکھی ایک بازاری عورت ہے جو زندگی میں مختلف طبقوں سے گزرتی ہوئی دکھائی جاتی ہے۔ سرشار اس کا پلاٹ بھی مکمل نہیں کرتے۔

۵۔ خوجی کے آزاد کے ساتھ اور الگ رہ کر مختلف واقعات میں پھنسنے کا قصہ ہے۔ یہ واقعات کرداری ناول کا پلاٹ بناتے ہیں اور اس میں خوجی کا کردار لافانی ہو جاتا ہے۔

۶۔ متعدد چھوٹے چھوٹے قصے جو محلات میں پیدا ہوتے ہیں اور ختم ہو جاتے ہیں۔ یہاں مرکزی قصہ پہلا ہی ہے اور مختلف قصے آپس میں کوئی ربط نہیں رکھتے اور صرف آزاد کی ذات سے تعلق ہونے کی بنا پر یکجا

ہو جانے کا جواز پیدا کرتے ہیں۔

یہ سب پلاٹ نہایت درجہ نحیف ہیں اور ان کو ہزاروں صفحات پر پھیلاتے ہوئے سرشار لکھنوی معاشرے کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں اور ساتھ ہی اپنی مزاح نگاری کا ثبوت دیتے ہیں ورنہ قصہ کے اعتبار سے فسانۂ آزاد کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ سرشار کے سامنے قصہ بیان کرنے کا جو طریقہ ہے وہ داستانوں کا سا ہے جن میں ہیرو کو منزلیں سر کرتے ہوئے ایک مقام سے دوسرے مقام پر جاتے ہوئے دکھایا جاتا ہے۔ پھر سروینٹیز کے ڈان کیخوٹے کے طریقۂ کار اور اس کی ہیئت کا اثر بھی ان کے ذہن میں موجود ہے جو خود داستانوں (Romances) کی طرح کا ہے۔ فرق ہے تو یہ کہ یہاں دو متضاد مزاج کے فرد مہمات سر کرنے نکلتے ہیں۔ فسانۂ آزاد میں بھی آزاد اور خوجی اسی طرح سے ایک دوسرے کے ساتھ ہیں جیسے ڈان کیخوٹے اور سانکو پانزا دونوں متضاد قسم کے لوگ ہیں حالانکہ سرشار اس تضاد پر زور نہیں دیتے۔ فسانۂ آزاد پڑھتے ہوئے قصہ گوئی کی وہ صفت جسے حیرت زائی (Suspense) کہتے ہیں، ان میں حد درجہ موجود ہے مگر وہ اپنے لااُبالی پن کے باعث اس سے پورا فائدہ نہیں اُٹھاتے۔ خواہ مخواہ کی طوالت، زندگی کے ایک ہی پہلو کی تکرار اور غیر واقعیاتی اُلٹ پھیر سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ سرشار کو قصہ گوئی کا سلیقہ نہیں ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر احسن فاروقی نے ایک دلچسپ بات لکھی ہے کہ ''فسانۂ آزاد ایک جنگل کا جنگل ہے...... جن میں کسی ترتیب یا عدم ترتیب کا اندازہ مشکل ہے۔ مختلف باتوں کے بہت کافی حصے محض بے کار ہیں۔ اکثر پورے پورے باب ہی محض تکرار ہیں۔ خوجی کو اکثر ایک ہی قسم کے حالات میں کئی کئی دفعہ دکھایا گیا ہے۔ بیگمات کی بات چیت کے اکثر باب ایسی باتوں سے بھرے ہیں جو کوئی تک ہی نہیں رکھتیں مگر ساتھ ہی ایسے مقامات بھی ہیں جیسے جلد دوم میں جہاز کا سین۔ یہاں طوفان کی حالت میں لوگوں کی پریشانی، آزاد کی کارگزاری اور خوجی کا بچانے والی کشتی میں بیٹھ کر اپنی افیم کی ڈبیا کو یاد کرنا، یہ تمام تاثر مکمل اور زوردار ڈرامائی اثر رکھتے ہیں۔ پھر کوئی باب ایسا نہیں جس میں کچھ نہ کچھ سطریں ایسی نہ ہوں جو اپنی جگہ بیش قیمت نہ ٹھہریں۔ اگر اس فسانے کو مختصر کرنے کی کوشش کی جائے تو وہ وہ مشکلات سامنے آئیں گی کہ پریشان ہو کر ارادہ ترک کر دینا ہو گا یا تو اس جنگل کی صفائی کے لیے اسے پورے کا پورا جلا ہی دینا ہو گا اور یا اس کو اسی طرح رکھنا پڑے گا'' [۴۰]

دیکھا جائے تو سرشار کی زیادہ توجہ ''بیان'' اور ''مکالموں'' کی طرف ہے۔ بیان کے سلسلے میں وہ رجب علی بیگ سرور کے پیرو ہیں مگر ساتھ ہی سرشار کی خوش طبعی اور مزاح کا رجحان سرور کے اس رنگ میں ایک ایسی جدت پیدا کر دیتا ہے جسے ان کے بیان اور مکالموں کی انفرادیت کہا جا سکتا ہے۔ سرشار کے بیان میں زبان کے لچھے ویسے ہی ہیں جیسے سرور کے ہاں ملتے ہیں مگر ان لچھوں میں واقعیاتی و حقیقی اور مزاحیہ عناصر نے بیان میں ایک نیا رنگ پیدا کر دیا ہے۔ سرشار جب میلوں، ٹھیلوں، محرم چہلم، بازار ہاٹ، گلی کوچوں یا موسموں اور صبح شام کے حقیقی نقشے یا افراد کے خاکے بناتے ہیں تو بھی ان کے بیان کے لچھوں میں شگفتگی موجود رہتی

ہے۔ مثلاً فسانۂ آزاد کے پہلے ہی صفحہ پر جہاں سحر، شام کا بیان آتا ہے وہیں وہ دو مختلف الاوضاع حضرات کا حلیہ بیان کرتے ہیں تو یہ رنگ اس طرح سامنے آتا ہے۔ یہاں سرور کا اثر بھی موجود ہے اور اس سے الگ بھی ہے۔ ظرافت اس اظہار کی رگ وپے میں سرایت کیے ہوئے ہے:

> ''ایک صاحب، وضع دنیا سے نرالی۔ پتلون خاکی جاکٹ کالی۔ کوٹ پیلا، ویس کوٹ ڈھیلا۔ گھنی ڈاڑھی خرگوش کی جھاڑی۔ ہاف بوٹ پہنے، کھٹ پٹ کرتے ڈبل چال چلے جاتے ہیں۔ دوسرے بزرگوار، زیبا اندام، نازک خرام، گلفام، کیچل لیٹ کا دھانی رنگا ہوا کرتا، اس پر روپیہ گز والی مہین شربتی کا تین کمر توئی کا چست انگر کھا۔ گلبدن کا چوڑی دار گھٹنا پہنے،، بیواؤں کی طرح پٹیاں جمائے، عطر عروس لگائے، ٹکے دار ماشہ بھر کی ننھی سی ٹوپی۔ الپین سے اٹکائے۔ ہاتھوں میں مہندی، پور پور چھلے، آنکھوں میں سرمے کی تحریر، چھوٹے پنجے کا زرد مخملی چڑھواں جوتا زیبِ پا کیے ہوئے ایک عجیب لوچ سے کمر پچکاتے پھونک پھونک کر قدم دھرتے چلے آتے تھے'' [۴۱]

غرض ہر جگہ اس قسم کی زبان موضوع پر حاوی نظر آتی ہے اور الفاظ کی گھنی جالی میں حقیقی تصویر دھندلا سی جاتی ہے مگر جب بیان سے ہٹ کر وہ مکالموں پر آتے ہیں، اور یہ کثرت سے فسانۂ آزاد میں موجود ہیں، تو یہاں ان کی گوناگوں صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ بازار کے لوگوں کے مکالمے، دیہاتیوں کے مکالمے یہ سب اپنے رنگ میں الگ اور قدرتی انداز لیے ہوئے ہیں۔ ان مکالموں میں وہ حصہ خاص ہے جہاں نوابین کی محفلوں کے مکالمے سامنے آتے ہیں یا بیگمات کی بات چیت بیان میں آتی ہے۔ مکالمے عام طور پر طویل ہیں مگر پڑھتے ہوئے ان کی طوالت سے دل نہیں اکتاتا بلکہ ہم انھیں خوش دلی سے پڑھتے اور ہنستے جاتے ہیں۔ یہ سرشار کے بیان اور مکالموں کا جادو ہے۔ مثلاً ''مظہر العجائب ہاتھی مع ہوداغائب'' کی سرخی کے تحت یہ عبارت اور مکالمہ ملتا ہے [۴۲]:

''میاں آزاد مکتب خانہ کی ہجو کرتے بڑبڑاتے دل ہی دل میں گالیاں دیتے جاتے تھے کہ واہ یہ مکتب ہے یا منڈی۔ اتنے میں ایک رئیسِ باتوقیر کی عالی شان کوٹھی کی طرف گذرے تو حسنِ اتفاق سے اس وقت رئیس موصوف عالمگیر کا یہ فقرہ پڑھ رہے تھے: آدم خوب بدست نمی آید، کشمیری دریں صوبہ نیست کہ مامقرر کنیم۔ میاں آزاد جھوسے بول اٹھے:

آزاد: آدمی تو کھانچیوں ملیں مگر قدردان کبریتِ احمر کا حکم رکھتا ہے۔ دور کیوں جایئے۔ ایک بندۂ درگاہ یہیں موجود ہے۔

رئیس: (رئیس نے اشارے سے بلایا اور کہا) اچھا آؤ ادھر۔

آزاد: آتا ہوں تیغے کو چڑھائے ہوئے گل پر۔

رئیس: ماشاء اللہ آپ شاعر بھی ہیں؟
آزاد: جی، اور چشم بد دور ایں جانب ساحر بھی ہیں۔
رئیس: ہم سحر کے کبھی قائل ہی نہیں ہوئے۔
آزاد: بس معلوم ہو گیا کہ آپ کسی قوسِ ابرو کی تیغ نگاہ کے گھائل ہی نہیں ہوئے۔
رئیس: بھئی واللہ کتنے حاضر جواب ہو۔
آزاد: تم بھی بے تکے پن میں انتخاب ہو۔
رئیس: تم تو گالیاں دینے لگے تو نوکری کر چکے، بس ہوا کھائیے۔
آزاد: بہت بڑھ بڑھ کر باتیں نہ بنائیے۔ یہاں اسی بات کے لاکھوں پاتے ہیں کہ ہر بات میں تک ملاتے ہیں۔
رئیس: اچھا آج سے آپ ہمارے مصاحب ہوئے مگر سوتے جاگتے ہمیشہ قافیے ہی میں جواب لیں گے۔
آزاد: دیں گے اور بیچ کھیت دیں گے۔

تھوڑی دیر بعد رئیس نے بلایا۔ آزاد

آزاد: خانہ احسان آباد۔
رئیس: آخاہ آپ ہیں۔
آزاد: جی اور نہیں تو کیا آپ کے باپ ہیں۔
رئیس: مت بک فضول۔
آزاد: چونچ سنبھال نامعقول۔

یہ مکالمے "فسانۂ آزاد" کی جان ہیں۔ جیسے جیسے یہ تصنیف آگے بڑھتی ہے۔ بیانات کم سے کم اور مکالمے زیادہ سے زیادہ ہوتے جاتے ہیں۔ کہیں محض چند الفاظ اور ایک دو جملے۔ کہیں کچھ لمبی تقریریں مگر کوئی ٹکڑا گراں نہیں گذرتا۔ باتوں میں کوئی خاص گہرائی یا معنی خیزی نہیں ہے مگر ایسی شگفتگی، خوش طبعی اور جان ہے جس نے آج تک اس تصنیف کو زندہ رکھا ہے۔ بعد میں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ باتوں کو ضرورت سے زیادہ کھینچا گیا ہے مگر پڑھتے وقت ذرا بھی اُکتاہٹ پیدا نہیں ہوتی۔ سرشار کی طباعی کمال کے ساتھ سامنے آتی ہے اور یہی ان کے تخلیقی جوہر، ان کی جینیس کا ثبوت اور فسانۂ آزاد کی عالمگیر دلچسپی کا باعث ہو جاتی ہے۔ یہ تصنیف انھیں مکالموں کی وجہ سے زندہ ہے۔ مزاحیہ تصانیف عام طور پر اپنے دور کے مذاقِ ادب کے ساتھ زندہ رہتی ہیں اور مذاق کے بدلتے ہی بے اثر ہو کر ٹکسال باہر ہو جاتی ہیں اور اسی لیے کوئی مزاحیہ تصنیف آج تک کلاسیک کا درجہ اختیار نہ کر سکی۔ البتہ کوئی مزاحیہ تصنیف اپنے کرداروں کے ذریعے زندہ ضرور رہ سکتی ہے۔ "فسانۂ آزاد" نے لکھنوی معاشرت کی ایسی بھرپور ترجمانی کی ہے کہ آج بھی ہم "فسانۂ آزاد" کے مطالعے سے اس تہذیب کے

خدوخال نمایاں کر سکتے ہیں اور ساتھ ہی اس نے مکالموں سے اپنے کرداروں اور خصوصاً خوجی کے کردار کو زندۂ جاوید کر کے ہمیشہ کے لیے ہمارے ساتھ کر دیا ہے۔ مکالمے اور کردار ہی اس تصنیف کو زندہ رکھیں گے۔ مکالمے جہاں بیگمات کی بول چال میں آتے ہیں وہاں بذلہ سنجی وظرافت (Wit) زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ محلات کے مناظر میں ایک جانی بیگم اور دوسری آسمان جاہ ہمیشہ بڑے چرب فقرے بولتی ہیں۔ اس دور کی تہذیب اور اس کے کرداروں کو یہ مکالمے مہک، ذائقے اور واقعیت کے ساتھ زندہ کیے ہوئے ہیں۔

اگر یہ کہا جائے کہ ان مکالموں کے ذریعے ہی کردار اُبھرتے ہیں اور ''فسانۂ آزاد'' اردو میں کردار نگاری کی منفرد مثال ہے تو غلط نہ ہوگا۔ اس ''داستانی ناول'' میں ہمیں چلتے پھرتے لوگوں اور مرد عورتوں کا ایک بڑا گروہ نظر آتا ہے جو کسی نہ کسی بات سے اس معاشرے اور اس کی تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ سب ''ٹائپ'' ضرور ہیں لیکن ان سب میں زندگی کی لہر موجود ہے۔

ان کے علاوہ سرشار نے کچھ بڑے کردار اُبھارنے کی بھی کوشش کی ہے جو پورے طور پر نہیں اُبھرتے۔ وہ مکمل کردار تخلیق کرنا چاہتے ہیں مگر ان کے اندر وہ تعمیری صلاحیت نہیں ہے کہ مختلف پہلوؤں کو مربوط کر کے ایک کل بنا سکیں۔ فسانۂ آزاد میں دو کردار خاص طور پر اسی ناکامیابی کی مثال ہیں۔ ایک آزاد اور دوسرے اللہ رکھی جو ثریا بیگم ہو جاتی ہے۔ ان میں سب سے اہم آزاد ہے جو بہت کچھ، خود سرشار کا دھندلا سا خاکہ ہے۔ آزاد کشمیری مسلم ہے اور لکھنؤ کے طرزِ زندگی میں پوری طرح رچا ہوا ہے مگر رجعت پسندی کے ساتھ ساتھ وہ زندگی کو آگے بڑھانے والے ترقی پسند خیالات سے بھی وابستہ ہے۔ وہ لکھنوی توہمات سے بری ہے۔ وہ جہاں گشت، حسن پرست ہے۔ وہ پڑھا لکھا ہے اور ترقی کرنے کی جو راہیں انگریزوں کی حکمرانی و اقتدار کے زیرِ اثر سرسید احمد خاں نے کھولی تھیں ان پر خوش دلی سے چلتا ہے۔ وہ مصلح بھی ہے حالانکہ سیر باشی اور عورتوں سے تعلق رکھنے کے معاملے میں وہ غیر ذمہ دار ہے۔ حسن آرا کے عشق میں وہ جنگ میں شرکت کے لیے ترکی جاتا ہے مگر راستے میں بھی معاشقے کرتا جاتا ہے۔ جنگ میں فتح یاب ہو کر واپسی پر وہ مصلح بن جاتا ہے اور نہ صرف وعظ کرتا ہے بلکہ کئی اصلاحی کاموں میں بھی مصروف ہو جاتا ہے۔ لیکن ان متضاد پہلوؤں کے ساتھ اس کا کردار ادھورا اور نامکمل رہتا ہے اور اس میں کوئی انفرادیت نہیں اُبھرتی۔ کہیں اس میں مبالغے کی حد تک کمال دکھایا گیا ہے اور کہیں وہ پست ہو جاتا ہے۔ وہ ساری تصنیف پر چھایا ہوا ہے۔ فسانۂ آزاد کا وہ مرکزی کردار ہے لیکن پھر بھی بحیثیت کردار وہ پوری طرح کامیاب نہیں ہے اور ٹوٹا ٹوٹا سا دکھائی دیتا ہے۔ وہ داستانوں کے شہزادوں اور ناول کے ہیرو کے درمیان کی کوئی چیز (ہمایوں فر) نظر آتے ہیں۔ پھر ہمایوں فر کا کردار اس سے بھی زیادہ کمزور ہے۔ حسن آرا اور سپہر آرا کو سرشار نے الگ الگ دو کردار دکھانے کی کوشش کی ہے مگر وہ دونوں اپنے دور کی عورت کے روایتی روپ سے الگ نہیں ہو پاتیں۔ اللہ رکھی میں ایک مکمل اور اہم کردار بننے کی گنجائش تھی مگر اس کے مختلف پہلوؤں میں سرشار نے کوئی ربط قائم نہیں رکھا اور اس کی زندگی کے

تمام پہلو، جن میں وہ اللہ رکھی سے ثریا بیگم تک پہنچتی ہے، کسی قسم کا ارتقا نظر نہیں آتا۔ بٹیر باز نواب کا کردار بھی بہت زیادہ یک طرفہ ہونے کی وجہ سے پورے طور پر کردار نہیں بن پاتا۔ ان سب کرداروں کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے کہ سرشار میں کردار نگاری کی صلاحیت ضرور تھی مگر ایک طرف ان کے سامنے اس کی اعلیٰ مثالیں موجود نہیں تھیں اور دوسری طرف اخبار کی فوری ضرورت اور ان کے مزاج کے لاابالی پن نے کسی کردار کو پوری طرح مربوط نہیں کرنے دیا۔ صرف ایک کردار کچھ اتفاق سے اور کچھ شعوری کوشش سے ایک پوراپُر اثر کردار بن جاتا ہے اور اردو ناول نگاری میں مرزا ظاہر دار بیگ کی طرح لافانی ہو جاتا ہے۔ یہ کردار خوجی ہے۔ اس کردار کی تعمیر میں فسانۂ آزاد کے قاری خط لکھ لکھ کر پوری طرح شریک رہتے ہیں اور یہ بات کم ناول نگاروں کو میسر آسکی۔ اس میں لکھنؤ کی زوال پذیر تہذیب کا ہر پہلو مضحک صورت اختیار کر کے محفوظ ہو گیا ہے۔ زندگی کا یہ پہلو ذہن پر ایک انفرادی تاثر قائم کرتا ہے۔ وہ افیونی ہے۔ اس کا جسم بہت چھوٹا ہے مگر زعم بہت بڑا ہے۔ خود پسندی، تکبر اور رجعت پسندی سے چمٹے رہنا اس کی گھٹی میں پڑا ہے۔ اس میں کسی قسم کی صلاحیت باقی نہیں رہی مگر ہر فن اور ہر علم میں کمال رکھنے کا دعوے دار ہے۔ ہر معاملے میں لڑ لڑ پڑتا ہے۔ ناک پہ مکھی نہیں بیٹھنے دیتا اور ہمیشہ منہ کی کھاتا ہے۔ ہارنے پر بھی ہار نہیں مانتا اور چرب زبانی سے اس کا جواز پیدا کرتا ہے۔ ''نہ ہوئی قرولی'' اس کا تکیۂ کلام ہے۔ اس فقرے میں اس کا پورا کردار اُتر آتا ہے اور لکھنؤ کی تہذیب کی بے بسی مگر پھر بھی اس کا اکڑ پن پوری طرح سامنے آجاتا ہے۔ آزاد خوجی کے ٹیپ رسید کرتے ہیں:

> ''ٹیپ کھاتے ہی جھلا اُٹھا اور گالیاں دے کر کہنے لگا کہ نہ ہوئی ولایتی اس وقت پاس ورنہ بھٹا سا سر اُڑا دیتا اور جو کہیں جوان ہوتا تو اس وقت کھود کر دفن کر دیتا اور جو کہیں بھوکا ہوتا تو کچا ہی کھا جاتا اور جو کہیں نشہ کی جھانج ہوتی تو گھول کر پی جاتا''

ان جملوں سے خوجی کا خاص قسم کا وہ زعم سامنے آجاتا ہے جو اس کے کردار کا خاص رنگ ہے۔ وہ آزاد کا ساتھی بنتا ہے تو ان کا عکس معلوم ہوتا ہے:

آزاد: ''اے پھٹکار۔ شرم نہیں آتی۔ کمزور، مار کھانے کی نشانی۔ بدن میں سکت نہیں تو بھڑ کے کیوں مرتے ہو۔ مفت میں جوتیاں کھانا کون جواں مردی ہے''۔

خوجی: ''واللہ آزاد، قرولی کہیں پاس ہو تو بدن ہی چھلنی کر ڈالوں۔ دَم تو لینے نہ دوں مگر چلیے۔ بخیر گذشت ورنہ اس وقت اس گیدی کی تجہیز و تکفین کی فکر کرنی پڑتی''۔

اس کی اس بنیادی صفت کو گرفت میں لے کر سرشار اسے بہت ہی مختلف حالات میں دکھاتے ہیں۔ نواب کی محفل میں وہ خوشامدی نظر آتا ہے۔ نواب کی بٹیر کی سب ہی مصاحبین تعریف کرتے ہیں مگر خوجی کہتے ہیں:

''جل جلالہٗ۔ جل جلالہٗ۔ کیا شانِ کبریائی ہے۔ خداوندا ب میں حضور سے کہتا ہوں کہ دس پانچ دفعہ میں نے افیم بھی پلا دی مگر واللہ باللہ ثم باللہ، جو ذرا بھی نشہ ہوا ہو۔ ہاں انکھڑیوں میں لال لال ڈورے تو پڑ گئے تھے''۔

خوجی اپنے گئے ہوئے حسن پر نازاں ہیں:

''فکر تو حضور کی بدولت قریب ہی نہیں پھٹکنے پاتی، میں فکر کیا جانوں۔ جورُ و نہ جاتا اللہ میاں سے ناتا۔ دو دفعہ پلاؤ اُڑانا اور افیم کی چسکی لگانا۔ حضور اب تو لٹ گیا۔ جوانی میں غلام پر بھی جوبن تھا۔ چوک میں انگلیاں اُٹھتی تھیں''۔

وہ آزاد کے ساتھ رہتے ہیں مگر آزاد کی نئی نئی باتوں پر ٹو کتے ہیں۔ مذہب کی آزادی پر حرف لاتے ہیں اور نئی چیزوں سے، پرانے قسم کے وہم کے ساتھ، پرہیز رکھنے کے لیے کہتے ہیں۔ جب آزاد ہوٹل میں جانے کے لیے کہتے ہیں تو خوجی کہہ اُٹھتے ہیں:

''اے لاحول۔ اے لاحول۔ خدا ایسی جگہ کسی سچے اور پکے مسلمان کو نہ لے جائے۔ توبہ توبہ (اپنے کان پکڑ کر) گناہ گار بندہ ہوں۔ ارے توبہ! ہوٹل میں اور ہم جائیں۔ لاحول ولاقوۃ بس آپ ہی کو مبارک رہے۔ قبلہ بندہ در گذرا''۔

سرشار بونوں سے خوجی کی کشتیاں دکھاتے ہیں اور ہر جگہ انھیں پٹتا دکھاتے ہیں خاص طور پر بوا زعفران ان کی خوب گت بناتی ہے۔ وہ عاشق مزاج بھی ہیں۔ اپنی فارسی دانی پر انھیں فخر ہے جس کے بڑے مضحک و دلچسپ نمونے سامنے آتے ہیں۔ آزاد سے ان کی محبت مسلّم ہے اور وہ دنیا بھر میں ان کے ساتھ گھومتے ہیں مگر اپنے زعم پر اٹل اور اپنے شہر لکھنؤ کے ہر جگہ مدح خواں رہتے ہیں اور اس کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کا کردار پیش کرتے ہوئے سرشار نے فن کردار نگاری کے تعلق سے ہر غلطی کی ہے۔ بعض کہیں خوجی کو خواہ مخواہ پٹوا کر اور بار بار پٹوا کر ان کے کردار کو مسخ کر دیتے ہیں۔ کہیں بار بار اُسے ایک ہی حالت میں پیش کر کے تکرار کی غلطی کرتے ہیں مگر اس کے باوجود خوجی کا کردار کہیں پر بھی غیر فطری نہیں ہوتا۔ اس کے کردار پر غور کیا جائے تو ایک پورا معاشرہ اس میں اسی طرح سمایا ہوا ہے جیسے ڈکنس (Dickens) کے ''مسٹر پک وِک'' کے کردار میں پورے عہدِ وکٹوریا کا انگلستان سما گیا ہے۔ پھر خوجی ایک آفاقی علامت بھی ہیں اور ہر انسان کے احساس برتری میں بے بسی کا اشارہ ہیں جسے سفرِ زندگی میں ہر انسان محسوس کرتا ہے۔ خوجی، باوجود ان تمام خامیوں کے جو اس کے خالق نے اسے پیش کرتے ہوئے برتی ہیں، وہ ایک لافانی کردار ہو جاتا ہے۔ خوجی ''زوال شدہ لکھنوی مسلم تہذیب کا نمائندہ ہے۔ وہ تہذیب جس کا جسم کمزور و بے جان اور قد گھٹ کر بالکل بونوں جیسا ہو گیا ہے لیکن ایک ہزار سال کی حکومت، طاقت اور عظمت کا نشہ اب بھی چڑھا ہوا ہے۔ اسی لیے شیخی بگھارنا، دون کی ہانکنا، اپنی بڑائی کا اظہار کرنے کے لیے ڈینگیں مارنا خوجی کی گھٹی میں پڑا ہوا ہے۔ برصغیر کی زوال پذیر مسلم تہذیب کی روح خوجی کے کردار میں مجسم ہو گئی ہے۔ اسی لیے خوجی صاحب آج بھی زندہ ہیں اور آنے والے زمانوں میں بھی اس تہذیب کے بھرپور ترجمان کے طور پر زندہ رہیں گے'' [۴۳]۔ آصف الدولہ کے بارے میں آیا ہے کہ ''ان کا دھڑ بڑا تھا اور تلے کا دھڑ کمر سے پاؤں تک چھوٹا تھا۔ جب بیٹھ جاتے تو معلوم ہوتا کہ خوش قامت

جوان ہیں۔ جب کھڑے ہوتے تو آدمیوں کی کمر تک پہنچتے'' [۴۴]۔ کم قامت اور بونے خوجی آصف الدولہ سے کہیں زیادہ اس تہذیب کے بے مثال و زندہ نمائندے ہیں۔ احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ ''خوجی کے مقابلے کا کوئی کردار اردو ادب نہیں پیش کرسکتا۔ اس میں اتفاق سے وہ اہمیت (Significance) وہ گہرائی اور وہ آفاقیت پیدا ہوگئی ہے جو عام طور پر سرشار کے بس کی بات نہیں تھی'' [۴۵] اور یہ بھی کہتے ہیں کہ ''اگر خوجی کو دیکھتے ہوئے ''فسانۂ آزاد' پر رائے دی جائے تو اس کو ناول کہنے میں کوئی تامل نہ ہونا چاہیے'' [۴۶]۔

''فسانۂ آزاد'' کے دو اور پہلو بھی خاص طور پر نمایاں ہیں۔ ایک اس ''داستانی ناول'' کی ''واقعیت پسندی'' اور دوسرے اس کا ''مزاح'' جو اس کی عبارت میں پوری طرح گندھا ہوا ہے۔ سرشار پہلے شخص ہیں جنھوں نے اردو میں ''واقعیت'' (Realism) کو برتنے کی کوشش کی اور اسی وجہ سے وہ لکھنؤ کی زندگی کی بھرپور ترجمانی کرنے میں کامیاب ہوئے اور یہی وہ پہلو ہے جس کے باعث تہذیبی بیانیہ کی صورت میں فسانۂ آزاد آج بھی دلچسپ اور زندہ ہے۔ یہاں محسوس ہوتا ہے کہ اردو قصہ داستان کے دائرے سے نکل کر اب ناول کے دائرے میں داخل ہوگیا ہے۔ آزاد لکھنؤ کی زندگی کے مختلف پہلو ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ نذیر احمد کے برخلاف یہ نقشے کسی اخلاقی نظریے کے تابع نہیں ہیں۔ یہاں سب سے اہم کوچہ و بازار میں چلتے پھرتے مرد اور عورتوں کی وہ زندگی ہے جہاں لوگ تہواروں اور اجتماعی رسوم میں مصروف ہیں۔ بسنت بہار کے جشن ہو رہے ہیں۔ جہاں میلوٹھیلوں کی گہما گہمی ہے۔ محرم چہلم کے جلوس نکل رہے ہیں۔ ''ضلع جگت'' کے مقابلے ہو رہے ہیں۔ حلوے مانڈے اُڑائے جا رہے ہیں۔ زندگی ضعیف الاعتقادیوں اور توہم پرستی کے ساتھ گزاری جا رہی ہے۔ پارسی ڈراما کمپنیوں کے عجیب و غریب تماشے ہو رہے ہیں۔ شکر بی نقلیں کر رہی ہیں۔ مشاعرے ہو رہے ہیں اور قدم قدم پر شعر و شاعری ہو رہی ہے۔ بجروں پر سیر ہو رہی ہے۔ میاں خوجی اسی زندگی میں رنگے ہوئے لطف کا سامان بہم پہنچا رہے ہیں۔ پرانے فیشن کے لوگ انگھر کے پہنے دو ماشہ کی ٹوپی لگائے، چھڑی ہاتھ میں لیے اپنی مخصوص وضع کے ساتھ چل پھر رہے ہیں۔ ساتھ ہی نئی زندگی کے آثار بھی نمایاں ہو رہے ہیں۔ لوگ ریل کا سفر بڑے اہتمام سے کر رہے ہیں۔ اخبار شائع ہو رہے ہیں۔ ہوٹل کھل رہے ہیں۔ تھیٹر، ناٹک رہس اور اسٹیج ڈرامے ہو رہے ہیں۔ چانڈو خانے آباد ہیں۔ ہر جگہ افیم کے گھولے ہیں۔ نخاس اور کوٹھوں پر عشق و عاشقی کے معرکے سر کیے جا رہے ہیں۔ شطرنج کی بازیاں لگی ہیں اور چوسر کھیلی جا رہی ہے۔ مرغ بازی اور بٹیر بازی کے مقابلے ہو رہے ہیں۔ سرائیں ہیں بھٹیارنیں ہیں۔ دیہاتی لوگ بھی کوچہ و بازار میں گھومتے پھرتے نظر آرہے ہیں۔ نوابوں کی محفلیں ہیں، اُن کے دربار ہیں، مصاحب ہیں اور بھولے نواب کسی دھن میں مبتلا ہیں مثلاً نواب ذوالفقار علی خاں اپنی صف شکن نامی بٹیر کے دیوانے ہیں اور مصاحبین نواب صاحب کی چاپلوسی میں لگے ہیں۔ فسانۂ آزاد میں رواں دواں زندگی کے یہ وہ واقعیاتی نقشے ہیں جو سرشار کے لطف بیان کے ساتھ ذہن پر نقش ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یہ سب کچھ ہے مگر ''فسانۂ آزاد'' میں ان کے علاوہ

محلات کی اندرونی زندگی کی متحرک تصویریں بھی سامنے آتی ہیں اور سرشار مخدرات (پردہ نشیں عورتیں) کی زندگی اور ان کی مصروفیتوں کا بیان بھی واقعیاتی انداز میں کرتے ہیں۔ فسانۂ آزاد کا سب سے اہم حصہ وہ ہے جہاں بیگمات باتیں کرتی نظر آتی ہیں اور مختلف ملازمائیں اپنے کاموں میں لگی ہوئی ہیں۔ یہاں اردو میں پہلی دفعہ زنان خانوں کی زندگی سامنے آتی ہے۔ سرشار کا بچپن مسلمان گھرانوں کے اندر آتے جاتے گزرا تھا۔ اس میں سرشار کی تخیلی قوت ضرور شامل ہے مگر پھر بھی یہ نقشے حقیقی اور واقعیاتی ہیں۔ محلات میں مذہبی رسوم کی ادائیگی، وہاں کی توہم پرستی، عورتوں کے مختلف طبقوں کی زبان اور بول چال کے لہجے اور طرز کے حقیقی بیان ''فسانۂ آزاد'' میں زندگی کی روح پھونک دیتے ہیں۔ عشق و عاشقی کا بیان بھی ہے۔ حسن آرا اور سپہر آرا آزاد اور ہمایوں فر کے عشق میں مبتلا ہیں لیکن یہ نقشے غیر واقعیاتی ہیں اور اتنے پُر اثر نہیں ہیں جتنے اس زندگی کے نقشے جو خود ان کی آنکھوں دیکھی ہے اور جس میں وہ خود شریک رہے ہیں۔ حسن آرا اور آزاد، سپہر آرا اور ہمایوں فر کے عشق میں کوئی گہرائی نہیں ہے اور ان کے عشق کی کوئی مخصوص نوعیت سامنے نہیں آتی۔ اکثر پست عشق بازی کے ذکر ہیں اور اللہ رکھی کے عشق میں یہی پست سطح قائم رہتی ہے۔ لیکن ان کی بھی یہ اہمیت ہے کہ عاشق مزاجی کا یہی پست رنگ لکھنؤ والوں کا مزاج تھا اور یہی عشق بازی عام تھی۔ خود ترجمان سرشار بھی اسی رنگِ عشق میں دلچسپی لیتے رہے یہاں نہ کوئی گہرا نفسیاتی مطالعہ ہے اور نہ کوئی فلسفیانہ نظر بس جو ظاہر میں ہے اسے ہی بیان کر دیا گیا ہے مگر لکھنؤ والوں کا یہی ظاہرہ عشق تھا جو باطن میں کسی قسم کی کھلبلی نہیں مچاتا تھا۔ سرشار اخلاق و اصلاح کی طرف آخری جلد میں آتے ہیں اور آزاد سے بار بار وعظ دلواتے ہیں مگر یہ سب کچھ بے جان و سست ہیں۔ اس کی وجہ ہے کہ یہ سرشار کا دائرۂ عمل نہیں ہے۔

آزاد کا اصل دائرہ ''خوش طبعی'' اور ''ظرافت'' ہے۔ ان کی نظر مزاحیہ ہے اور مضحک باتوں کو سامنے لانے میں ان کی طبع کے جوہر کھلتے ہیں۔ یہاں بھی وہ اکثر بھانڈوں کی لپاڈگی، چپت بازی اور گالی گلوج والے مزاح میں پڑ جاتے ہیں۔ خوجی کو پٹوانا، کشتی لڑوانا اور ہروانا ہنسنے ہنسانے کے خاص ذرائع ہیں۔ خود اہلِ لکھنؤ ان باتوں کو عام طور پر پسند کرتے تھے مگر جب وہ نواب کے مصاحبین کی گفتگو یا بیگمات کی بات چیت کو بیان کرتے ہیں تو ان کے ہاں بذلہ سنج ظرافت (Wit) کے خوب صورت نمونے سامنے آتے ہیں۔ ان کی خاص دلچسپی بزلہ سنجی اور فقرہ بازی ہے اور اس سلسلے میں وہ صفحے کے صفحے لکھتے چلے جاتے ہیں۔ بات میں سے بات نکالتے ہیں، فقرہ پر فقرہ چست کرتے ہیں اور اس طرح کہ ہر سطر میں دلچسپی پوری طرح باقی رہتی ہے۔ اسی خوش طبع شگفتگی کی وجہ سے ان کی تصانیف زندہ ہیں۔ یہ خاص لکھنؤ کا مزاح ہے، جہاں کے زندہ دل اور خوش باش لوگ باتیں بنانے ہی میں اپنی زندگی گزار دیتے تھے۔ سرشار انھیں لوگوں میں سے ہیں اور انھیں کے ترجمان ہیں۔ اسی لیے اس قسم کی مزاح میں ان کا کوئی ثانی نہیں ہے۔

ساتھ ہی سرشار کرداری مزاح کی طرف بھی آتے ہیں۔ ڈان کخوٹے کا ان پہ خاص اثر ہے اور وہ

فسانۂ آزاد میں ڈان کیخوٹے اور سانکو پانزا کے سے کردار بنا کر کامیاب ہوتے ہیں لیکن وہ اس بات سے واقف نہیں ہیں کہ سروانتیز کے مزاح کے پیچھے کیا سنجیدگی چھپی ہوئی ہے اور کیوں اس کے کردار بچوں اور بڑوں دونوں ہنسنے اور ہنسانے کا موقع فراہم کرتے ہیں اور ساتھ ہی اہلِ ادب کو عظیم معلوم ہوتے ہیں۔ سرشار سروانتیز کے سطحی پیرو ہیں مگر اس کے باوجود وہ مزاحیہ کردار نگاری کی بنیاد ہی نہیں رکھتے بلکہ ایسی مثال بھی قائم کرتے ہیں جو خوجی کی صورت میں ایک پورے معاشرے کی ترجمانی کی لازوال مثال ہے۔ خوجی کو ہم اس معاشرے پر طنز کی مثال بھی کہہ سکتے ہیں مگر سرشار کے سامنے کوئی خاص مقصد نہیں ہے اس لیے مزاجاً خوجی طنزیہ کردار سے زیادہ مزاحیہ کردار ہی کا روپ دھارتا ہے اور یہی پہلو اس کے کردار سے زیادہ اُبھرتا ہے۔

سرشار قدیم روایت میں رچے ہوئے ہیں۔ مگر جدید رجحانات سے بھی دلچسپی رکھتے ہیں۔ جیسے جیسے فسانۂ آزاد آگے بڑھتا ہے وہ ان جدید رجحانات کو بھی قبول کرتے جاتے ہیں جو، انگریزی اقتدار کے ساتھ، ہندوستان کی معاشرت پر حاوی آ رہے ہیں مگر ان کے مزاج میں چونکہ وہ ''گہری سنجیدگی'' اور ''محویت'' (Concentration) نہیں ہے اس لیے ان کی ترجمانی سطحی نقوش بنا کر رہ جاتی ہے اور ان نقوش میں، خوجی کو چھوڑ کر، سب ہی فانی ہیں۔

سرشار کی دنیا عظیم احساسات سے خالی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ لکھنؤ کی زندگی جو خود اُن کی زندگی ہے۔ ہر عظیم قدر سے خالی ہو چکی تھی۔ محض تفریحات ہی سب کچھ تھیں۔ یہ زندگی تصنع آمیز بناوٹی ضرور تھی مگر اس میں ''حسن'' اور ''احساسِ جمال'' موجود تھا۔ یہی پہلو سرشار کی توجہ کا مرکز ہے مگر جلد ہی وہ ہنسنے ہنسانے لگتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تہذیب اپنے حال کو ہنسنے ہنسانے میں بھلا دینا چاہتی ہے۔ سرشار اس زندگی کے بے ڈھنگے پن کو اُبھار کر بھولنے ہی کا عمل کرتے ہیں زندگی کا یہی بے ڈھنگا پن ان کے مزاح وظرافت کا ذریعہ ہے۔ ان کی ظرافت کو اس نظر سے دیکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ ایک معیار ضرور رکھتے ہیں لیکن زندگی کو پست اور گراہوا دیکھ کر اسے ہنسی ہنسی میں اُڑا دینا چاہتے ہیں اور وہ عمداً اس معیار پر زور نہیں دیتے۔ ان کی ہنسی زیادہ تر بھانڈوں کی نقلوں والی ہنسی ہے جس میں مار پیٹ، گالی گلوج اور ہر قسم کا پھکڑ پن شامل ہے۔ خوجی کی ہر جگہ گت بنائی جاتی ہے۔ بُوا زعفران کے ہاتھوں ان کی شامت آتی ہے۔ بونوں سے کشتیاں کرائی جاتی ہیں اور اپنی اکڑ میں وہ بری طرح پٹتے ہیں۔ ان کے ہاں اسی قسم کے مزاح کی کثرت ہے۔ خود سروانٹیس کے ''ڈون کیخوٹے'' میں اسی قسم کا مزاح اکثر سامنے آتا ہے جس سے سرشار کو اس لکھنوی مزاح کے مزاح کو برتنے کی ترغیب ہوئی ہوگی۔ بہرحال اس قسم کا مزاح وقتی تفریح سے آگے نہیں بڑھتا۔ پھر نوابوں کی محفلوں کی بات چیت ہے جہاں مزاح ایک شستہ صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یہاں بات میں سے بات پیدا کرنا، ضلع جگت بولنا، فقرے چست کرنا مزاح کا ذریعہ ہیں۔ یہاں سرشار بذلہ سنج ظرافت (Wit) کے درجے پر آ جاتے ہیں اور فی الواقع کمال دکھاتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے اندر بلا کی ذہانت اور ذکاوت تھی۔ باتیں بہت معمولی اور بے معنی سی

ہیں۔ مگر الفاظ کے الٹ پھیر سے وہ دلچسپی قائم رہتی ہے کہ دھیان اسی طرف رہتا ہے۔ یہ سین خواہ مردانے میں ہوں یا زنانے میں بہت لمبے لمبے اور طویل ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ سرشار کی زکاوت کا خزانہ کبھی خالی نہیں ہوتا۔ یہی زکاوت ان کی مزاح نگاری کا کمال ہے۔ اسی کمال سے وہ جدید مزاح کی طرف بھی آجاتے ہیں اور خوجی اور مہراج بلی جیسے مزاحیہ کردار تخلیق کر کے مزاح نگاری میں امر ہو جاتے ہیں۔ بیان کی شگفتگی ان کے سطر سطر پر نمایاں ہے۔ ان کے مزاحیہ کرداروں میں بھی وہ بے ڈھنگا پن موجود ہے جو خود لکھنوی زندگی کا نمایاں پہلو ہے اور ان افراد میں اس درجہ زیادہ ہے کہ ہم اسے انفرادی بھی کہہ سکتے ہیں۔ خوجی اس مزاح نگاری کی اردو میں بہترین مثال ہے۔ وہ سانکو پانزا کے پائے کی چیز ہے اور ہم اس کردار کی بے پناہ مزاحیہ قوت سے انکار نہیں کر سکتے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس زعم، اس اکڑ اور اس نا اہلی کو لکھنوی تہذیب و معاشرت پر طنز کہا جا سکتا ہے؟ کہیں کہیں ایسا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ وہ اسی معاشرت پر تنقید کر رہے ہیں۔ مگر طنز کے لیے جو سنجیدگی مزاح کے پس منظر میں ہونی چاہیے وہ سرشار کے ہاں نہیں ہے۔ ان کے مزاج کا لاابالی پن انھیں طنز تک نہیں آنے دیتا اور وہ خالص مزاح نگاری ہی کی سطح پر رہتے ہیں۔ مسٹر پک وِک [۴۷] اور سر جون فالسٹاف [۴۸] (Mr Pickwick and Sir John Falstaff) کے کردار بھی خالص مزاحیہ کردار ہی ہیں مگر پک وک کے بے ڈھنگے پن کے پیچھے ایک عظمت نظر آتی ہے۔ اور وہ Spectacled angel in garters ہو جاتا ہے۔ فالسٹاف کی بدمعاشی اور پاجی پن (Rascality) زندگی کی ایک بہت ہی عظیم حقیقت معلوم ہونے لگتی ہے۔ سرشار مزاح کو عظمت سے ہم کنار نہیں کر پاتے اور اس کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ خود اردو ادب میں اس کی کوئی مثال اور کوئی روایت پہلے سے موجود نہیں تھی۔ خوجی، جیسا کہ ہم نے کہا، انسان کی آفاقی کمزوری کا اشارہ ضرور معلوم ہونے لگتے ہیں مگر آخر میں وہ بھی خس کر تال دینے ہی کی چیز رہ جاتے ہیں۔

سیرِ کہسار (۱۸۹۰ء):

سیر کہسار ۱۸۹۰ء میں پہلی بار مطبع نول کشور لکھنؤ سے دو جلدوں میں شائع ہوا۔ اس سے پہلے وہ ''فسانۂ لطیف'' کے زیرِ عنوان قسط وار ''اودھ اخبار'' میں شائع ہوتا رہا۔ ''فسانۂ آزاد'' کے بعد جب ہم ''سیر کہسار'' کی طرف آتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ سرشار نے اس بڑے دائرے کو، جو جنگل کی طرح پھیلا ہوا تھا، پار کر لیا ہے۔ یہاں فسانۂ آزاد کی طرح کئی پلاٹ نہیں آتے بلکہ ایک ہی پلاٹ پر سارے ناول کی عمارت تعمیر کی گئی ہے۔ یہاں ایک نواب ہیں اور ان کا محل مرکزِ توجہ ہے جہاں نواب صاحب مختلف مصروفیات میں گھرے نظر آتے ہیں۔ یہاں پلاٹ میں وحدت ہے اور یہ پلاٹ فسانۂ آزاد سے زیادہ مربوط ہے۔ یہ نواب بھی ویسے ہی ہیں جیسے ''فسانۂ آزاد'' کے بٹیر باز نواب ہیں مگر ان کی دلچسپی و خواہش یہ ہے کہ وہ سیر کہسار کے لیے نینی تال جائیں۔ اس سلسلے میں سب تیاری ہو جاتی ہے تو اچانک معلوم ہوتا ہے کہ ان کی سالی کے ہاں تقریب ہے اور وہ سفر کا ارادہ ترک کر دیتے ہیں اور وہیں تقریب میں قمرن نامی منہارن پر عاشق ہو جاتے ہیں۔ کچھ عرصہ بعد

قمرن ان کے گھر پڑ جاتی ہے۔ اس کی بہن نازو کے تعلق سے مہراج بلی کا مزاحیہ کردار قصے میں شامل ہو جاتا ہے۔ قمرن کی گھٹیا حرکتیں بیان میں آتی ہیں جن سے نواب کی عصمت مآب بڑی بیگم اور مقابلے میں قمرن کی گھٹیا کمینی حرکتوں کا تضاد سامنے آتا ہے مگر یہ سب باتیں واقعیاتی نہیں بلکہ خیالی ہیں۔ پھر کچھ عرصے بعد نواب صاحب اور قمرن مصاحبین کے ساتھ نینی تال جاتے ہیں اور وہاں گل چھرے اُڑاتے ہیں اور جب لکھنؤ واپس آتے ہیں تو قمرن کسی کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور کچھ عرصے بعد وہ واپس آ جاتی ہے، وہ کئی بار بھاگتی ہے اور ہر بار نواب صاحب اسے واپس لے لیتے ہیں۔ آخری بار جب وہ تپ دق میں مبتلا ہو کر واپس آتی ہے تو وہ پھر اسے اپنی ڈیوڑھی میں جگہ دے دیتے ہیں اور یہیں وہ مر جاتی ہے۔ قمرن کی بہن نازو اور مہراج بلی کا قصہ متوازی ہے۔ نواب تائب ہو کر اپنی بیگم کی طرف رجوع ہو جاتے ہیں اور راہِ راست پر آ جاتے ہیں۔

یہاں بھی مرکزِ توجہ کردار اور اُن کی باتیں ہیں۔ قصہ کا مرکز نواب صاحب ضرور ہیں لیکن بحیثیت کردار وہ کوئی خاص تاثر نہیں چھوڑتے۔ ان کی احمقانہ عیاشی بھی کوئی معنویت نہیں رکھتی۔ قمرن سے جو وہ رواداری برتتے ہیں اسے اعلیٰ ظرفی ضرور کہا جا سکتا ہے مگر یہاں سرشار نواب صاحب کے مزاج کا کوئی نفسیاتی یا سماجی پہلو نمایاں نہیں کر پاتے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کردار نگاری ان کا تخلیقی مسئلہ نہیں ہے بلکہ جو کردار بن جاتا ہے وہ خود ہی بن جاتا ہے۔ ''سیر کہسار'' میں قمرن بہت کچھ نمایاں ہوتی ہے۔ اس کی صورت بڑی دلکش ہے۔ اس کے عشاق کثرت سے ہیں۔ وہ خود بڑی یار باش عورت ہے۔ نواب صاحب اس پر عاشق ہو جاتے ہیں تو وہ اپنی جہاں دیدہ داری سے مشورہ کرتی ہے اور وہ قمرن کے تعلق سے نواب صاحب کو پھانس لیتی ہے۔ قمرن دل کی بُری نہیں ہے۔ اس میں بیسوائی بالکل نہیں ہے۔ وہ بس ایک کھلنڈری لڑکی ہے جسے کسی چیز کی پروا نہیں ہے۔ وہ نواب صاحب کے ساتھ خوش ہے۔ اس کی بہن نازو اس سے متضاد ہے اور مہراج بلی سے دولت بٹورنے پر لگی رہتی ہے اور قمرن کو بھی عیاری و چالاکی کا مشورہ دیتی ہے۔ قمرن خود پسند، اوچھی اور کم ظرف ضرور ہے۔ وہ بیگم بن کر نواب صاحب کے گھر میں رہ رہی ہے مگر گنڈیری والے کے ساتھ بھاگ جاتی ہے اور نواب عسکری کی قدر دانی اور عزت کا ذرا سا بھی احساس نہیں کرتی۔ وہ ایک گری پڑی عورت ہے جو اچھی شکل کے مرد پر ایک پل میں ریجھ جاتی ہے اور اسے کوئی اخلاقی احساس نہیں ستاتا۔ للو تنبولی اور فضلے برف والے سے اس کی ملاقاتوں کا حال سرشار نے خاص طور پر دکھایا ہے۔ سرشار اس سے ہم دردی پیدا کرنا چاہتے ہیں کیونکہ وہ اپنی ذات سے گنہگار نہیں ہے بلکہ لوگوں نے اسے گناہ کرنے کی عادت ڈال دی ہے۔ بہر حال اس سطح پر اس کے نقوش کچھ گہرے ضرور ہو جاتے ہیں مگر وہ کوئی باوقعت کردار نہیں بن پاتی حتیٰ کہ وہ اس درجے پر بھی نہیں آتی جس درجے پر فسانۂ آزاد کی اللہ رکھی نمایاں ہوتی ہے۔ خود سرشار بھی اسی قسم کی عشق بازی سے واقف تھے جو انھوں نے قمرن و نازو کے روپ میں ''سیر کہسار'' میں دکھائی ہے قمرن کی عیاشی میں کوئی انسانی عظمت نظر نہیں آتی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ لکھنؤ کے اس معاشرے میں اصل عشق کا کوئی وجود نہیں تھا۔ نواب عسکری اور قمرن کا

عشق اور پھر قمرن کا چھنال پن ہی لکھنؤ کی جنسی زندگی کی اصل حقیقت تھی۔ ''سیر کہسار'' کے شروع میں سرشار نے ایک تہذیب یافتہ طوائف کو بھی داخل کیا تھا مگر وہ اپنی بناوٹی ادائیں اور لچھے دار باتیں بنا کر کچھ ہی دیر بعد غائب ہو جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس معاشرے میں طوائف پسندی بھی ایک ایسا روایتی عمل تھا جس میں عشق کی بالکل گنجائش نہیں تھی۔ اسی لیے یہاں بھی نازو اور قمرن جیسی دو متضاد خانگیاں سامنے آتی ہیں۔ ایک مکار اور مفاد پرست، چالاک وعیار اور دوسری بھولی، فائدے سے بے پرواہ اور جذبات میں بہہ جانے والی۔ ''سیر کہسار'' میں ہمیں جذباتی، پست اور عریاں عشق کی واقعیاتی ترجمانی ضرور ملتی ہے مگر سرشار یہاں کوئی ایسی ''معنویت'' (Significance) پیدا نہ کر سکے جس سے وہ فی الحقیقت فنِ واقعیت نگاری کے دائرے میں آسکتے۔ ایسی بامعنی واقعیت نگاری جو فلابیر نے ''مادام بواری'' کی عیاشی میں دکھائی ہے۔ یہ معنویت نہ لکھنوی کلچر میں تھی اور نہ اس کے افراد میں تھی۔

سیر کہسار کا سب سے بڑا کردار مہراج بلی ہے۔ خوجی کی طرح یہ بھی مزاحیہ کردار ہے۔ جیسے فسانہ آزاد کی جان خوجی ہے اسی طرح سیر کہسار کی جان مہراج بلی ہے۔ وہ ہیں تو خوجی ہی کی طرح بے ڈھنگے اور مضحک مگر خوجی سے زیادہ پہلو دار اور باقاعدہ انسان ہیں۔ کپڑے لتے سے درست، تہذیب تمیز میں فرد، میونسپل کمشنر ہیں۔ گھریلو معاملات میں سیانے بنیے اور خرچ اخراجات میں پورے بنیے، مگر ہیں وہ بھی نرے احمق۔ ان کی حماقت یہ ہے کہ وہ دوسروں پر بھروسا کر لیتے ہیں اور پھر احمق بنتے ہیں۔ نواب کے ہاں ایک مسخرا ان سے کہتا ہے کہ ''آپ اپنے وقت کے کمندِ ہوا ہیں بلکہ اُن سے بڑھ کر''۔ اس پر مہراج بلی سمجھتے ہیں کہ ''کمندِ ہوا'' کوئی شخص ہے۔ ان کو بھرا دیا جاتا ہے کہ یہ ایک نامی شاعر ہے جس کا دیوان نول کشور پریس میں ملتا ہے۔ مہراج بلی چونکہ بڑے فارسی داں منشی ہیں، وہ فوراً لالہ شاہی فارسی میں نول کشور پریس کے نام ایک رقعہ لکھ کر کمند ہوا کا دیوان طلب کرتے ہیں۔ یہ رقعہ خود مزاح کا دلچسپ نمونہ بن جاتا ہے۔ یہاں ہمیں خوجی کی ایسی ہی فارسی دانی یاد آنے لگتی ہے۔ نواب صاحب کے ہاں منشی مہراج بلی کی بیوی کے بارے میں زیادہ بات ہوتی ہے اور یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ وہ لالہ کوڑی مل کے سے مال دار کنجوس مکھی چوس ہیں۔ ان کی کنجوسی فطری ہے جو ان کی حماقت سے مل کر عیاری نہیں بلکہ سراسر حماقت بن جاتی ہے۔ پڑھنے والوں کو بتایا جاتا ہے کہ:

> ''منشی میراج بلی کی کنجوسی عجب شان لیے ہوئے ہے۔ روپیہ خرچ کرتے وقت وہ بہت عیار بن جاتے ہیں اور نتائج سے بے خبر ہو کر ایک ایک پیسے پر جان دیتے ہیں۔ انتہا یہ کہ بی نازو کو موعودہ رقم دیتے ہوئے بھی ہچکچاتے ہیں''۔

چمڑی جائے دمڑی نہ جائے ان کی فطرت میں شامل ہے مگر حماقت میں پڑ کر ہمیشہ دمڑی ہی جاتی ہے۔ وہ نازو سے پٹتے بھی رہتے ہیں اور یہاں ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ سرشار کی دلچسپی ہاتھاپائی والے مذاق میں، اہلِ لکھنؤ کی

طرح، زیادہ ہے۔ ان کی فارسی دانی کو بھی سرشار نمایاں کرتے ہیں اور لالہ شاہی فارسی پر خوب خوب چوٹ کرتے ہیں۔ مہراج بلی مہتروں سے فارسی بولتے نظر آتے ہیں اور اپنی بیوی سے بھی، جو بالکل پڑھی لکھی نہیں ہے، فارسی بولتے ہیں۔ پھر خوجی کی طرح وہ دل پھینک بھی بہت ہیں۔ عشق میں بھی وہ روپیہ ٹھس ٹھس کر خرچ کرتے ہیں۔ وہ بڑے چھچھورے ہیں اور نازو کو تحفہ دے کر اپنا احسان جتاتے ہیں۔ اس پر نازو غصہ کرتی ہے اور اکثر پٹائی بھی کرتی ہے۔ مہراج بلی کے کردار میں سرشار نے ان متمول ہندوؤں کا کردار پیش کیا ہے جو شریف، وضع دار اور عیاش بننے کی کوشش کرتے ہیں اور تضحیک کا نشانہ بنتے ہیں۔ اخلاق کی کچھ قدریں سرشار کے سامنے ضرور ہیں مثلاً وہ نواب عسکری کی اعلیٰ ظرفی کو مہراج بلی کی کم ظرفی کے مقابلے میں سامنے لاتے ہیں مگر کسی چیز یا پہلو پر زور دینا سرشار کا مسلک نہیں ہے۔ میتھو آرنلڈ والی گہری ''سنجیدگی'' یا معنویت ان کے مزاج کا حصہ نہیں ہے۔ بیانیہ نثر کے اعتبار سے بھی سیر کہسار کے مقابلے میں فسانۂ آزاد کی نثر زیادہ جمی ہوئی اور مکالمے برمحل و چست ہیں۔ فسانۂ آزاد میں، سیر کہسار کے سامنے وہ زیادہ تازہ دم نظر آتے ہیں۔

ہم نے فسانۂ آزاد کے سلسلے میں پہلے لکھا ہے کہ سرشار کی بیانیہ نثر رجب علی بیگ سرور کے رنگ میں لکھی گئی ہے۔ یہی اس دور کے لکھنؤ کا مقبول و پسندیدہ رنگ تھا۔ سرشار بھی لکھنوی مصنفین کی طرح طرز ادا ہی کو سب کچھ سمجھتے تھے اور ان کا یہ طرز ناول کا طرز نہیں کہا جا سکتا۔ اس معاملے میں نذیر احمد ان سے آگے ہیں۔ سرسید نے جس نثر کی بنیاد ڈالی تھی وہ ہی جدید اصناف ادب کے لیے موزوں ہو سکتی تھی مگر سرشار اس طرف نہیں آئے بلکہ داستانوں کی زبان ہی سے لگے رہتے ہیں۔ زبان کو لکھنوی زبان و محاورہ کے مطابق صحت کے ساتھ لکھنا، یہی ان کا معیار تھا۔ مکالموں میں بھی اکثر وہ اسی قسم کی زبان لاتے ہیں کیونکہ لکھنؤ میں ایسی ہی زبان عام تھی مگر اس کے باوجود مکالموں میں وہ ناول کی زبان سے بہت قریب ضرور آ جاتے ہیں۔ فسانۂ آزاد کے مکالمے پڑھ کر یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ ناول کے مکالموں کے لیے ویسی ہی زبان ہے جیسی اردو میں اس سے قبل کہیں نہیں ملتی۔ صرف کمی یہ ہے کہ سب بات چیت کرنے والے ایک ہی طرح سے بول رہے ہیں اور کسی فرد کی بات میں کوئی ایسی انفرادیت نہیں ہے جو ایک کو دوسرے سے ممتاز کرے۔ سرشار کے ہاں سب عالم عالموں کی طرح بات کرتے ہیں۔ دیہاتی سارے دیہاتیوں کی طرح، قمرن اور نازو ہر بازاری عورت کی طرح، گلی کوچے والے لوگ سب ایک ہی انداز سے باتیں کرتے سامنے آتے ہیں اور کوئی فرد سوائے خوجی اور مہراج بلی اپنی الگ سے انفرادیت قائم نہیں کرتا مگر اس کے باوجود وہ ناول نگاری کی مکالماتی زبان سے قریب ضرور آ جاتے ہیں۔

بحیثیت مجموعی اب ایک سوال یہ سامنے آتا ہے کہ کیا ہم سرشار کے ان تمام ناولوں کو سامنے رکھ کر لکھنؤ کی معاشرت اور اس کے کلچر کا نقشہ اپنے ذہن میں قائم کر سکتے ہیں؟ اس کا جواب اثبات میں دیا جائے گا۔ ان ناولوں میں آپ کو لکھنؤ کے زوال پذیر معاشرے کی دنیا ملے گی۔ یہاں افیم کا استعمال بے حد زیادہ

ہے۔ سارا معاشرہ افیم کے نشے میں ڈوبا ہوا ہے۔ بلکہ یوں کہیے کہ افیم زدہ ہے۔ کاہل اور بے مقصد زندگی، افیمچیوں کے خوابوں سے بھری ہوئی ہے۔ یہ خواب حقیقت سے دور ہیں اور عملی زندگی کے لیے بے معنی ہیں۔ ویسے تو یہاں دوسرے نشے بھی عام ہیں مگر افیم کا نشہ اس کلچر کا نمائندہ نشہ ہے۔ نشے بازوں کا اہم ترین شغل عیاشی ہے۔ ہر طرف طرح طرح کی طوائفیں ہیں۔ سرشار ہر قسم کی بازاری عورتوں کو سامنے لاتے ہیں۔ ان کی تمام تفریحات، ان کی بات چیت، ان کی سج دھج، ان کی زندگی کے مختلف پہلو اور پھر ان کی زندگی میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو دکھاتے ہیں۔ ہر درجے کی طوائف ان کے ناولوں میں موجود ہے۔ محل خانوں کے اندر کی زندگی بھی افیم زدہ ہے۔ مخدرات میں جنسی رجحان سنگھار کے نت نئے طریقے برت کر ظاہر ہو رہا ہے۔ اس زندگی کے خوب صورت نقشے سرشار نے پیش کیے ہیں مگر یہ سب حسین تصویروں کی طرح صفحۂ قرطاس پر کھنچے ہوئے ہیں اور ان میں جان اور حرکت نہیں ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سرشار کا مخصوص دائرۂ عمل نہیں ہے۔ مخدرات کے برخلاف جب وہ پست زندگی کی عورتوں کو بیان کرتے ہیں، جو زیادہ تر کسبیاں ہیں، تو یہ تصویریں زندہ، جان دار اور متحرک ہوتی ہیں۔ اسی لیے ان کے ناولوں میں ڈیرے دار طوائفوں سے لے کر خانگیوں، بھٹیارنیوں، کنجڑنوں، ساقنوں، منہیارنوں اور دوسری دل پھینک عورتوں کی زندہ و متحرک تصویریں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ میں جنس پرستی کی فضا چھائی ہوئی ہے اور سرشار اس کے ترجمان ہیں۔ اس زندگی کو وہ ویسے ہی بیان کر دیتے ہیں جیسی انھوں نے دیکھی اور برتی ہے۔ یہاں ان کے سامنے کوئی سماجی یا اخلاقی نظریہ نہیں ہے۔ وہ تو بس اس زندگی میں محو ہیں اور اس کے مزوں کو لطف کے ساتھ بیان کر رہے ہیں۔ اس عیش پرستی کے ساتھ جرائم کا ہونا بھی لازمی ہے اور چاروں طرف چوریاں، ڈکیتیاں اور قتل کی وارداتیں ہو رہی ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس معاشرت میں جرم ایک پیشہ ہے اور عیاشی تفریح ہے۔ ایسے میں اس معاشرے کو بچانے کے لیے نہ کوئی اخلاقی قانون اور مذہبی اقدار بھی بے اثر ہو کر رہ گئی ہیں۔ مذہب صرف توہم پرستی کے درجے پر آ گیا ہے۔ ضعیف الاعتقادی عام ہے۔ ستاروں کی چال سے حال و مستقبل کے فیصلے کیے جا رہے ہیں۔ ہر قسم کے عمل، دعا، تعویذ گنڈوں کا رواج عام ہے، سفلی علم سے مضحکہ خیز حد تک معشوقوں کو رام اور دشمنوں کو زیر کیا جا رہا ہے، سارے معاشرے میں رسمی مذہب پر زور ہے۔ مذہب کی روح غائب اور رسم موجود رہ گئی ہے۔ تہوار جیسے بسنت، محرم، چہلم وغیرہ پورے زور شور کے ساتھ منائے جاتے ہیں اور ان میں سارا زور رسمیت کی طرف ہے۔ مذہب سے ان رسوم کا تعلق فرضی رہ گیا ہے۔ بے روح انسان، بے روح مذہب، بے روح قدریں۔ یہی اس معاشرے کا رنگ ہے۔ یہاں مذہب بھی، جیسا کہ سرشار کی تحریروں سے سامنے آتا ہے، جھوٹی تسلی اور ایک قسم کی نمائش اور عیاشی کا حصہ بن گیا ہے۔ سرشار ان رسموں کو سڑک پر گذرنے والے مناظر کی حیثیت سے سامنے لاتے ہیں اور مذہب کی روح میں اُتر کر کچھ کہنے سے گریز کرتے ہیں۔ جھوٹ پر اخلاق کا ملمع اس طرح چڑھا ہوا ہے جیسے پیتل پر سونے کا پانی۔ ان مذہبی مشاغل کی

طرح کے اور دوسرے مشغلے بھی ہیں جن کو تفریحات کہنا چاہیے مثلاً شادیوں میں برات کے انتظامات، شادی کی رنگارنگ رسمیں زچہ و بچہ کی رسمیں، جوان ہونے والے لڑکوں کی مونچھوں کے کونڈے وغیرہ۔ عام تفریحات میں بٹیر بازی، پتنگ بازی، مرغ بازی، جنگلی جانوروں کی لڑائی اور شکار وغیرہ کے مناظر سامنے آتے ہیں۔ سب سے زیادہ اہم نوابوں کے دربار اور محفلیں ہیں جہاں نواب کے ساتھ مصاحبین کا مجمع نظر آتا ہے۔ حماقت زدہ عیش پرست نواب کی تعریفوں کے پل باندھے جا رہے ہیں۔ فقرہ بازی اور ضلع جگت سے محفلوں کو گرمایا جا رہا ہے۔ سرشار جب بھی ایسی صحبتوں کا ذکر کرتے ہیں طباعی کے دریا بہا دیتے ہیں ادب کی دنیا میں مشاعرے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ جدھر جائیے سارا لکھنوی معاشرہ شعر و شاعری میں ڈوبا ہوا ہے۔ ہر شخص موقع و محل کے مطابق شعر پڑھتا ہے۔ زیادہ تر لوگ شعر کہتے ہیں اور کسی نہ کسی استاد کے شاگرد ہیں۔ خود سرشار بھی شاعر تھے اور منشی مظفر علی اسیؔر کے شاگرد تھے۔ سرشار کے ناولوں سے اگر شعروں کو جمع کیا جائے تو اس دور کے مذاقِ سخن کی پوری تصویر اُتاری جا سکتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ مذاقِ سخن بھی افیم زدہ سا ہے اور یہ شاعری بھی جاگیردارانہ نظام کے فرد کی ذہنی عیاشی کی حیثیت رکھتی ہے۔ جب ہم سرشار کی پیش کی ہوئی ان تصویروں کو غور سے دیکھتے ہیں تو ان کی وسعت اور ہمہ گیری ہمیں متاثر کرتی ہے لیکن ان تصویروں میں کوئی گہرائی اور کوئی ابعاد (Dimension) نہیں ہے۔ سرشار کوئی نظریہ نہیں رکھتے محض ایک نظر رکھتے ہیں۔ وہ اصلاحی رجحانات کی طرف بھی آتے ہیں لیکن یہ بھی ان کے ہاں تفریحات ہی کا درجہ رکھتی ہیں۔ فسانہ آزاد کے آزاد کی اصلاحی کاموں میں دلچسپی اسی نوعیت کی ہے۔ سرشار نے اس کلچر کی پوری معاشرت کو اپنے دامن میں اس طرح سمیٹ لیا ہے جیسا کسی اور نے نہیں کیا۔ آگے چل کر عبدالحلیم شرؔر نے اس کلچر کو اپنی کتاب ''مشرقی تمدن کا آخری نمونہ'' میں مورخ بن کر ضرور محفوظ کر دیا ہے لیکن اس کی اصل و زندہ چلتی پھرتی تصویریں سرشاؔر ہی کے ہاں ملتی ہیں۔ سرشار یقیناً مفکر نہیں ہیں لیکن زندہ سچا تماشا دکھانے والے مہمان نواز تماشہ گر ضرور (Entertainer) ہیں اور یہ کام کسی اور نے لکھنؤ کے تعلق سے اس طرح اور اس پیمانے پر نہیں کیا۔

''فسانہ آزاد'' داستان اور ناول کے درمیان کی چیز ہے اور پوری طرح ناول نہیں ہے۔ ناول ایک مقبولِ عام صنفِ ادب ہے۔ جس سے ہر شخص لطف اُٹھا سکتا ہے مگر ساتھ ہی وہ جدید دور کا ایک ایسا عظیم فن ہے جس کے اندر تمام قدیم فنون شامل ہیں۔ ناول کے بارے میں ڈی ایچ لارنس نے کہا تھا کہ ''بحیثیت ناول نگار میں خود کو درویش صوفی، سائنس دان اور شاعر سے عظیم تر سمجھتا ہوں۔ ناول زندگی کی ایک اُجلی صاف تصویر ہوتا ہے''۔☆

اس نقطۂ نظر سے ناول نگار میں مفکرانہ سنجیدگی کا ہونا ضروری ہے۔ ہر بات جو ناول میں لکھی جائے اس پر

☆(Being a novelist, I consider myself greater than the saint, the scientiest and the poet. The novel is one clear picture of life)

پورا عبور ہونا ضروری ہے۔ سرشار اس معیار پر پورے نہیں اُترتے لیکن زندگی کی اجلی صاف تصویر اُتارنے میں کامیاب ہیں لیکن یہاں بھی وہ اپنے لاأبالی پن اور شراب نوشی کی وجہ سے زندگی کی گہرائیوں میں نہ اُتر سکے۔ قصے کی تعمیر میں وہ کوئی اضافہ نہیں کرتے۔ شرر ان سے زیادہ آگے ہیں۔ زندگی کی ترجمانی میں وہ کسی گہرائی تک نہیں جاتے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو میں داستان کی عظیم روایت تو موجود تھی لیکن ناول کی کوئی بڑی روایت ان کے سامنے نہیں تھی۔ اس صورتِ حال میں انھوں نے جو کچھ کیا، انیس بیس کے فرق کے ساتھ وہی کیا جاسکتا تھا۔ ناول اردو کے لیے ایک نئی چیز تھی اور ادب کی روایت میں کسی نئی صنفِ ادب کو پیروں پر کھڑا کرنا آسان کام نہیں ہوتا۔ گھنے جنگل، سنگلاخ چٹانوں اور گہری دلدلوں میں راستہ بنانا کتنا مشکل کام ہے اسے وہی جانتے ہیں جنھوں نے ایسا کام کیا ہے یا کرنے کی کوشش کی ہے۔

سرشار نے اردو قصہ گوئی کو ناول کی راہ پر لگا کر اُسے لڑکھڑاتے قدموں سے کھڑا کیا ہے اور یہ یقیناً بڑا کام ہے۔ اودھ پنچ اور اودھ اخبار انگریزی طرز پر اردو میں نکالے گئے تھے۔ اس دور میں انگریزی اخباروں میں بھی سیریل کا رواج تھا۔ ڈکنس اور تھیکرے کے ناول بھی سیریل کے طور پر شائع ہوئے تھے۔ سرشار بھی ان ہی کی طرح اس راستے پر آئے تھے۔ ان کا کام ایک نشانِ راہ، ایک پگ ڈنڈی بناتا ہے اور ناول نویسی کا راستہ کھول کر آنے والے دور میں پختہ سڑک بنانے والوں کو راستہ دکھا دینا ہے۔ فطری طور پر وہ عبدالحلیم شرر سے کہیں زیادہ حیات کی ترجمانی کے اہل ہیں مگر شرر نے سلیقہ سے قصہ لکھ کر ان سے زیادہ ذمہ داری کا ثبوت دیا ہے۔ اگر یہ احساس سرشار کو بھی ہوتا تو وہ بے تکان چیزیں پیش کرنے کے بجائے مربوط تصانیف سامنے لا سکتے تھے اور اِدھر اُدھر بھٹکنے کے بجائے اگر توازن کا خیال رکھتے تو وہ ناول نگاری کے دائرے میں آسکتے تھے لیکن جس راستے پر وہ چلے اور جس طرح بھی چلے اردو ناول کے ارتقا میں ان کا مقام مسلم ہے۔ وہ شرر سے زیادہ ناول نگار ہیں اور زندگی کو زندہ کرنے کی صلاحیت مرزا رُسوا سے زیادہ رکھتے ہیں۔ ہر اردو ناول نگار ان کے مطالعے سے شروع کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ان کا ایک کردار خوجی، جو عام لوگوں کی زبان پر شیخ چلی کی طرح چڑھ گیا ہے، اس کے خالق سرشار کو ہمیشہ زندہ رکھے گا، زندہ کردار تخلیق کرنا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے۔ اس سطح پر سرشار بہت آگے ہیں۔ اردو ناول کی تاریخ کے ساتھ، خود ''زندگی'' میں بھی ان کی اہمیت برقرار ہے اور برقرار رہے گی۔

حواشی:

[۱] مضامینِ چکبست، ص ۵۳، شیخ مبارک علی لاہور، سن ندارد

[۲] مضمون تبسم کاشمیری بعنوان ''سرشار تحقیقی جائزہ'' مشمولہ نقد سرشار، مرتبہ تبسم کاشمیری، ص ۸، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور ۱۹۶۸ء

[۳] ایضاً، ص ۲۱-۲۲

[۴] لکھنؤ اور سرشار کی دنیا، فیروز مکرجی، ترجمہ مسعود الحق ص ۷۱، مکتبہ آج، کراچی ۲۰۰۰ء

[۵] مضامین چکبست، پنڈت برج موہن نارائن چکبست، ص ۴۸، شیخ مبارک علی تاجر کتب، لاہور سن ندارد

[۶] اردو کے اخبار نویس، امداد صابری، ص ۲۸۳

[۷] مضامین چکبست، ص ۲۵، ایضاً صابری اکیڈمی، دہلی ۱۹۷۳ء

[۸] یہی سنِ اشاعت ''لکھنؤ اور سرشار کی دنیا'' میں دیا گیا ہے، فیروز مکرجی، ترجمہ مسعود الحق، ص ۶۶، مکتبہ آج، کراچی ۲۰۰۰ء

[۹] رتن ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، حاشیہ ص ۱۵، مطبوعہ لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۱۰] رتن ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، ص ۳۰، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۱۱] ایضاً، ص ۳۱-۳۰

[۱۲] رتن ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، ص ۲۰، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۱۳] نقد سرشار، تبسم کاشمیری، ص ۱۷، بحولہ بالا

[۱۴] رتن ناتھ سرشار، مصباح الحسن قیصر، ص ۲۱-۲۰، لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۱۵] اردو کی نثری داستانیں، گیان چند، ص ۶۲۰، لکھنؤ ۱۹۸۷ء

[۱۶] ایضاً، ص ۶۲۴

[۱۷] دیباچہ خدائی فوجدار، سرشار، ص ۱، مطبع نول کشور، بار سوم لکھنؤ ۱۹۳۴ء

[۱۸] تتمہ الف لیلیٰ مع تصاویر ہر چہار جلد، حصہ دوم، مطبع منشی نول کشور، ۱۹۰۱ء

[۱۹] علامتوں کا زوال، انتظار حسین، ص ۱۵۱-۱۵۲، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء

[۲۰] ہزار داستان، رتن ناتھ سرشار، تہذیب وقار عظیم، انتظار حسین، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۶۲ء

[۲۱] الف لیلہ و لیلہ، ترجمہ ڈاکٹر ابوالحسن منصور احمد، (دوسری بار) انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۲ء

[۲۲] خدائی فوج دار، سرشار، ص ۱، مطبع نول کشور، ۱۹۳۴ء

[۲۳] مضامین چکبست، ص ۴۴، شیخ مبارک علی، لاہور سن ندارد

[۲۴] خدائی فوج دار، دیباچہ ص ۲، نول کشور، بار سوم، ۱۹۳۴ء

[۲۵] خدائی فوج دار، ایضاً ص ۲۸۲-۲۸۳، نول کشور، بار سوم ۱۹۳۴ء

[۲۶] خدائی فوج دار، ص ۱، ایضاً

[۲۷] فسانہ آزاد، جلد چہارم، ص ۱۰۷۱، بار ہشتم، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۶ء

[۲۸] مضامین چکبست، ص ۱۳۱، شیخ مبارک علی لاہور سن ندارد
[۲۹] مضامین چکبست، ص ۳۷، ایضاً
[۳۰] فسانۂ آزاد، جلد چہارم (حصہ اول)، ص ۱۰، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۶ء
[۳۱] فسانۂ آزاد، ایضاً ص ۹، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۸۶ء
[۳۲] فسانۂ آزاد، جلد چہارم (حصہ اول)، ص ۸، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۶ء
[۳۳] فسانۂ آزاد، جلد چہارم، ص ۱۰، نئی دہلی ۱۹۸۶ء
[۳۴] فسانۂ آزاد، جلد دوم، ص ۴۴۳، بار پنجم، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۹۳۰ء
[۳۵] فسانۂ آزاد، جلد اول، بار نہم، نول کشور ۱۹۳۹ء
[۳۶] لکھنؤ اور سرشار کی دنیا: ڈاکٹر فیروز مکرجی، اردو ترجمہ مسعود الحق، ص ۹۳-۹۴، مکتبۂ آج، کراچی ۲۰۰۰ء
[۳۷] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص ۸۵، سندھ ساگر اکادمی لاہور ۱۹۶۸ء
[۳۸] خدائی فوج دار، رتن ناتھ سرشار، ص ۲، مطبع منشی نول کشور لکھنؤ (بار سوم) ۱۹۳۴ء
[۳۹] مضامین چکبست، ص ۴۴، شیخ مبارک علی لاہور، سن ندارد
[۴۰] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، احسن فاروقی، ص ۸۹-۹۰، لاہور ۱۹۶۸ء
[۴۱] فسانۂ آزاد، جلد اول، ص ا، نول کشور، بار نہم لکھنؤ ۱۹۳۹ء
[۴۲] فسانۂ آزاد، جلد اول، ص ۵۲-۵۱، نول کشور بار نہم، ۱۹۳۹ء
[۴۳] مثنوی قرولی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی و کامل القادری، ص ۲، فیروز سنز، لاہور ۱۹۹۳ء
[۴۴] تاریخ اودھ، نجم الغنی خان، جلد سوم، ص ۲، نول کشور ۱۹۱۹ء
[۴۵] اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، احسن فاروقی، ص ۱۰۶، سندھ ساگر اکادمی لاہور ۱۹۶۸ء
[۴۶] ایضاً ص ۱۱۵
[۴۷] ڈکنس کے ناول Pickwick Papers 1837 کا بنیادی کردار
[۴۸] شیکسپیئر کے ڈرامے "ہنری چہارم" کا ایک کردار

دوسری اصناف نثر کا مطالعہ:

سفر نامہ یوسف خاں کمبل پوش: عجائبات فرنگ

انیسویں صدی میں اردو نثر کا رواج تیزی سے عام ہونے لگا اور وہ کام جو پہلے شاعری سے لیا جاتا تھا اب نثر سے لیا جانے لگا۔ اپنے خیالات کو بیان کرنے کے لیے شاعری کے مقابلے میں نثر کا استعمال چونکہ آسان اور فطری تھا اس لیے اہل قلم نے جب اس بات کو محسوس کیا تو وہ نثر کی طرف آ گئے اور انیسویں صدی میں تیزی سے نثر میں تخلیقی، سماجی و تہذیبی زندگی، مختلف کے پہلوؤں پر تصنیف، تالیف و تراجموں کا دور شروع ہو گیا۔ نثر کے رواج اور چلن کے اعتبار سے انیسویں صدی اس لیے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ اسی زمانے میں یوسف خاں کمبل پوش نے انگلستان کا سفر کیا اور اپنے مشاہدات و تجربات و حالات کو اردو نثر میں لکھ کر اردو سفر نامہ کے پہلے مصنف کی تاریخی اہمیت حاصل کی۔ یوں تو پہلے سفر انگلستان و یورپ کے سلسلے میں قباد بیگ کا ذکر بھی آتا ہے جنھوں نے اورنگ زیب عالمگیر کے آخری زمانے میں یورپ کا سفر کیا تھا اور اسی سلسلے میں دوسرا نام میر محمد حسین لندنی (متوفی ۱۲۷۵ھ/۱۸۵۸ء) [۱] کا آتا ہے جس نے اپنی مثنوی ''ساقی نامہ'' میں اپنے سفروں کا ذکر کیا ہے اور نواب کریم خاں نے اپنے ''سیاحت نامہ'' میں بھی اس کا ذکر کیا ہے [۲]۔ لیکن جن صاحبان نے اپنے سفر کے حالات بھی لکھے ان میں سب سے پہلے بنگال کے رہنے والے۔ اعتصام الدین بن تاج الدین کا نام آتا ہے جو ۱۱۸۰ھ/۱۷۶۵ء میں یورپ کے سفر پر روانہ ہوا اور اپنے سفر کی روئیداد ''شگرف نامہ ولایت'' کے نام سے فارسی زبان میں تصنیف کیا یہ سفر نامہ تاریخی اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اعتصام الدین وہ شخص ہے جسے شاہ عالم ثانی نے اپنے اور ہندوستان میں انگریزوں کے درمیان طے پانے والے معاہدے پر عمل درآمد کے لیے جارج سوم کے نام خط دیا تھا [۳]۔ اس سفر نامے کے مطالعے سے اس وقت کے ہندوستان کی صورتِ حال کی جھلکیاں سامنے آتی ہیں۔ یہ سفر نامہ بھی فارسی زبان میں ہے اور اس لیے ہمارے دائرہ کار سے خارج ہے۔ اسی سلسلے میں ایک اور سیاح مرزا ابو طالب اصفہانی ۷/فروری ۱۷۹۹ء کو کلکتہ سے انگلستان کے لیے روانہ ہوا اور اگست ۱۸۰۳ء میں واپس آیا اور ۱۲۲۱ھ/۱۸۰۶ء میں اس نے اپنا ''سفر نامہ'' فارسی زبان میں ''مسیرِ طالبی فی بلادِ افرنجی'' کے نام سے لکھا ہے [۴]۔ یہ سفر نامہ تاریخی اعتبار سے اس لیے خاص اہمیت رکھتا ہے کہ مرزا ابو طالب اصفہانی انگریزوں کا ملازم اور ان کا آلۂ کار تھا۔ اس کا اردو ترجمہ ''سفر نامۂ فرنگ'' کے نام سے شائع ہو چکا ہے [۵]۔ یہ بھی چونکہ فارسی زبان میں لکھا گیا ہے اس لیے یہ

بھی ہمارے دائرۂ کار سے خارج ہے۔ اس کے بعد انگلستان و یورپ کا جو سفرنامہ لکھا گیا وہ ''تاریخِ یوسفی'' ہے۔ یہ پہلا سفرنامہ ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ کمل پوش نے خود بتایا ہے کہ اس نے اس کا نام ''تاریخِ یوسفی'' اس لیے رکھا ہے کہ ''اس کتاب میں سب حال اپنا گذرا بیان تھا۔ نام اس کا ''تاریخِ یوسفی'' رکھا'' [۶]۔ ''تاریخِ یوسفی'' پہلی بار ۱۸۴۷ء میں مطبع العلوم مدرسہ دہلی سے شائع ہوئی۔ شروع میں کمل پوش کی تصویر ہے۔ اگلے صفحے پر پہلے انگریزی میں ''Travels in Europe by Yousuf Khan Kummul posh 1847'' اور اس کے نیچے ''سفر یوسف خان کمل پوش کا ملک انگلستان میں'' کے الفاظ درج ہیں اور آخر میں بطور ترقیمہ یہ عبارت ملتی ہے:

> ''الحمد اللہ کہ کتاب عجیب و نسخۂ غریب مسمی تاریخ یوسفی تصنیف سیاحِ جہاں گرم و سرد چشیدۂ زماں صداقت کیش حقیقت کوش یوسف خاں کمل پوش کی بتاریخ انیسویں جنوری ۱۸۴۷ء مطابق تیسویں محرم الحرام ۱۲۶۳ ہجری کے تمام ہوئے۔ فقط'' [۷]

یہی ''تاریخِ یوسفی'' بعد میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۸۷۳ء میں شائع ہوئی اور مطبع نے اس کا نام ''تاریخِ یوسفی'' کے بجائے ''عجائباتِ فرنگ'' رکھا تا کہ پڑھنے والا نام سے بھی کتاب کی دلچسپی کا احساس کر سکے اور آج اردو کا یہ پہلا سفرنامہ اسی نام سے معروف ہے۔ ۱۸۴۷ء کا ایڈیشن نایاب کی حد تک کم یاب ہے۔

ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال (کلکتہ) میں ''تاریخِ یوسفی'' کا ایک فارسی مخطوطہ بھی محفوظ ہے جس کا تعارف ایوانوف نے فارسی مخطوطات کی توضیحی فہرست مطبوعہ ۱۹۲۴ء میں کرایا ہے [۸]۔ اس کا سنِ تالیف ۱۲۵۹ھ مطابق/۱۸۴۳ء ہے جو اس کے مادۂ تاریخ ''چہ حال غریب'' سے برآمد ہوتا ہے اور اس پر ''یوسف خاں گلیم پوش'' درج ہے [۹]۔ اب یہ سوال کہ یوسف خاں کمل پوش نے اپنا یہ سفرنامہ پہلے فارسی میں لکھا یا اردو میں یقیناً تصفیہ طلب ہے۔ فارسی مخطوطے کی عکسی نقل کا جب اردو متن سے مقابلہ کیا جائے تو یہ کہنا دشوار ہے کہ یوسف خان نے اسے پہلے فارسی میں لکھا یا اردو میں۔ دونوں کا متن کم و بیش یکساں ہے۔ کہیں کوئی بیان اردو میں زیادہ ہے اور فارسی میں کم اور کہیں اردو میں کم ہے اور فارسی میں زیادہ ہے۔ فارسی متن کو ملکہ وکٹوریا کے نام معنون کیا ہے جب کہ اردو متن کسی کے نام معنون نہیں ہے۔ دونوں متون کے مطالعے کے بعد قیاساً کہا جا سکتا ہے کہ اردو متن پہلے لکھا گیا اور اس کی مدد سے فارسی متن تیار ہوا۔ ۱۸۴۳ء فارسی متن کا مادہ تاریخ ہے جب کہ ۱۹ رجنوری ۱۸۴۷ء اردو متن کی تاریخ اشاعت ہے۔ یوسف خان کمل پوش کا سفر انگلستان ۳۰ رمارچ ۱۸۳۷ء کو کلکتہ سے شروع ہوا [۱۰]۔ اگست ۱۸۳۷ء میں وہ لندن پہنچے [۱۱] اور یہ سفر اس وقت ختم ہوا جب وہ ۲۲ راپریل ۱۸۳۸ء کو الفانسا بمبئی اور ۲۵ رجولائی ۱۸۳۸ء کو کلکتہ پہنچے [۱۲]۔

اردو فارسی متون کے جملوں کی ساخت کے تقابلی مطالعے سے بھی اس بات کا پتا چلتا ہے کہ ''تاریخِ یوسفی'' اردو متن فارسی متن کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ اس کے برخلاف فارسی متن پر اردو جملے کی ساخت کا اثر موجود

ہے۔ یوسف خان کمل پوش حیدرآباد دکن کے رہنے والے تھے۔ لکھنؤ میں رہنے کے باوجود ان کی زبان پر دکنی اردو کا اثر موجود ہے اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اردو متن پہلے تیار ہوا اور فارسی متن اردو متن کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا۔

''تاریخ یوسفی'' کے مصنف کا نام یوسف خان تھا وہ اپنے نام کے ساتھ کمل پوش لکھتے ہیں۔ ''تاریخ یوسفی'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ

> ''یوسف خاں کمل پوش کہ اس عاجز نے اکثر اوقات اپنی سیر ملکوں میں بسر کی اور کیفیت عجائبات زمانہ کی اپنی آنکھوں سے دیکھی۔ اکثر دوستوں پر روداد سفر عیاں کی۔ انھوں نے نہایت محظوظ اور مشتاق ہو کر مجھ کو آمادۂ تالیف و بیان کیا۔ ناچار بپاس خاطر ان کے فقیر نے جو کچھ سفر میں دیکھا بھالا تھا، اس رسالہ میں مفصل لکھا......'' [۱۳]

ایک جگہ انھوں نے اپنا نام ''یوسف حلیم کمل پوش'' [۱۴] لکھا ہے اور ایک جگہ اپنے مذہبی عقیدے کے تعلق سے لکھا ہے کہ

> ''ستائش بے نہایت اس خدا کو لائق ہے کہ یوسف کنعانی کو حاکم مصر بنایا اور یوسف سلیمانی کو بیچ ملک انگلستان کے پہنچایا......'' [۱۵]

ان کے حالات زندگی نہیں ملتے۔ تذکرہ سراپا سخن میں یہ عبارت ملتی ہے کہ ''یوسف خان ولد رحمت خاں غوری، باشندۂ لکھنؤ شاگرد خواجہ حیدر علی آتش'' [۱۶] ''تاریخ یوسفی'' میں ''آغازِ حالات مؤلف'' کے تحت یوسف خاں کمل پوش نے لکھا ہے کہ وہ ۱۸۲۸ء مطابق سن بارہ سو چوالیس ہجری کے اپنے وطنِ خاص حیدرآباد کو چھوڑ کر عظیم آباد، ڈھاکہ، مچھلی بندر، مندراج، گورکپور، اکبرآباد، شاہجہاں آباد وغیرہ دیکھتا ہوا بیت السلطنت لکھنؤ میں پہنچا۔ یہاں نصیب کی مدد اور کپتان ممتاز خان مینکنس کی یاوری سے شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر شاہ کی سرپرستی میسر آئی اور انھوں نے ''رسالۂ خاص سلیمانی'' میں جمعہ داری کے عہدہ پر سرفراز فرمایا اور چند روز کے بعد اسی رسالے کی صوبہ داری دے کر درماہہ مقرر کیا۔ یہاں ان کی زندگی چین و آرام سے گذر رہی تھی کہ انھیں علم انگریزی کی تحصیل کا شوق دامن گیر ہوا۔ بہت محنت کر کے تھوڑے دنوں میں اسے حاصل کیا اور تواریخ کی کتابوں کے مطالعے سے محظوظ ہوا۔ خود نصیر الدین حیدر کو انگریزوں کی صحبت پسند تھی۔ ۱۸۳۶ء میں انھیں انگلستان کی سیر کا خیال آیا اور شاہ سلیمان جاہ سے دو برس کی رخصت لے کر سفر پر روانہ ہوئے۔ لکھنؤ سے کلکتہ پہنچے۔ وہاں چھ ماہ کلکتہ کی سیر کر کے ۳۰ر مارچ ۱۸۳۷ء بروز جمعرات ازابیلہ نامی جہاز سے انگلستان کے لیے روانہ ہوئے [۱۷]۔

یوسف خان کے نام کے ساتھ ''کمل پوش'' اور ''سلیمانی'' کے الفاظ بار بار سامنے آتے ہیں۔ کمل پوش درویشوں فقیروں کا ایک فرقہ ہے اور اسی تعلق سے انھوں نے اسے اپنے نام کے ساتھ لگا لیا جسے دوسرے

اہلِ تصوف اپنے سلسلے کو ظاہر کرنے کے لیے قادری، چشتی، نظامی وغیرہ کے لاحقوں کا استعمال کرتے ہیں۔ یوسف خان کے نام کے ساتھ لفظ سلیمانی کا لاحقہ ایک طرف ''شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر'' سے تعلق کو ظاہر کرتا ہے اور دوسری طرف اس ''رسالۂ خاص سلیمانی'' سے تعلق کو بھی ظاہر کرتا ہے جس کے خود یوسف خاں کمل پوش جماعہ دار تھے یوسف خان اسی لفظ سے اپنے مذہبی عقیدہ کو بھی ظاہر کرتے اور خود کو ''یوسف سلیمانی'' کہتے ہیں جس کی تشریح و وضاحت کئی مقامات پر انھوں نے اپنے سفر نامہ ''تاریخِ یوسفی'' میں کی ہے۔ ان کے اور حالات زندگی نہیں ملتے۔ صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ وہ صاحبِ علم تھے۔ اردو فارسی پر عبور رکھتے تھے اور انگریزی زبان سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ ان کے صاحبِ علم ہونے کا اندازہ ان سوالات و مباحث سے بھی ہوتا ہے جو ''تاریخِ یوسفی'' میں خصوصاً قیام انگلستان کے زمانے میں اہلِ محفل نے اُٹھائے تھے اور جن کا تشفی بخش جواب کمل پوش نے دیا تھا۔ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ ''تذکرۂ غوثیہ'' میں جس کمل پوش کا ذکر کئی مقام پر آیا ہے اس کی شخصیت ''تاریخِ یوسفی'' والے یوسف خان کمل پوش سے مختلف ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ تذکرۂ غوثیہ والے کمل پوش کوئی دوسرے کمل پوش ہیں۔ گارساں دتاسی (۱۷۹۴ء-۱۸۷۸ء) نے اپنے گیارھویں خطبے (۲ر دسمبر ۱۸۶۱ء) میں کمل پوش کی تاریخِ وفات ۱۰ر اگست ۱۸۶۱ء دی ہے اور انتقال کے وقت عمر ۷۰ سال بتائی ہے [۱۸]۔ لیکن تاریخِ وفات اور عمر کی تصدیق کا ہمارے پاس کوئی ثبوت نہیں ہے حتیٰ کہ گارساں دتاسی ''تاریخ ادبیات ہندوستانی'' میں بھی سال وفات کا ذکر نہیں ہے۔ امکان اس بات کا ہے کہ کمل پوش کی وفات کی خبر یا تو کسی ہندوستانی اخبار میں گارساں دتاسی کی نظر سے گزری یا کسی نے اپنے خط میں اس کا ذکر کیا تھا۔

''تاریخِ یوسفی'' جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ۱۸۴۷ء میں پہلی بار اور دوسری بار مطبع نول کشور لکھنؤ سے ۱۸۷۳ء میں ''عجائباتِ فرنگ'' کے نام سے شائع ہوئی اور پھر ۱۸۹۸ء میں اسی نام سے اور اسی مطبع سے تیسری بات شائع ہوئی۔ کمل پوش کی یہی واحد تصنیف ہے جس کے مطالعہ سے ان کے مزاج، شخصیت اور ان کے مذہب کا پتا چلتا ہے۔

یوسف خان کمل پوش کی روح میں سیر و سیاحت کا شوق رچا ہوا تھا۔ جب وہ اپنے وطنِ خاص حیدر آباد سے روانہ ہوئے تو بھی، مختلف شہروں کی سیر کرتے ہوئے لکھنؤ پہنچے اور یہاں شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر سے وابستہ ہو کر انگریزی سیکھی، سیر و تاریخ کی کتابیں پڑھیں اور اجازت اور دو سال کی رخصت لے کر انگلستان کے سفر پر روانہ ہونے کے لیے کلکتہ پہنچے۔ وہاں بھی چین سے نہیں بیٹھے بلکہ چھ ماہ تک کلکتہ کی سیر کرتے رہے اور ۳۰ر مارچ ۱۸۳۷ء کو انگلستان کی سیر و سیاحت کے لیے، ازابیلہ نامی بحری جہاز میں سوار ہو کر روانہ ہوئے۔ انگلستان کے دورانِ قیام مسلسل سیر کرتے رہے۔ سیاحت کا ایسا شوق تھا کہ ایک موقع پر جب جہاز کے آنے میں دیر تھی تو وہ وہاں بھی اطراف و جوانب کی سیر کے لیے نکل کھڑے ہوئے (ص ۱۸۴)

اور جب یہ سفرنامہ ختم کیا تو خاتمے میں لکھا کہ "اب بھی یوسف حلیم کمل پوش سلیمانی مذہب ارادہ سیر ملک سیہ پوشوں کا رکھتا ہے اور ایران و توران و استنبول اور روس و ماژندران وغیرہ کے جانے پر آمادہ ہے۔ یہ سبب لاچاری اور نہ بہم پہنچنے زادِ راہ کے یہاں پڑا ہے۔ امیر اور رئیس ہندوستان کے ایسے خیال کب رکھتے ہیں کہ خرچ راہ اور ایک محرز کامل ہمراہ میرے کر کے رخصت کریں۔ بندہ ملکوں میں پھرے اور بے کم و کاست حال ہر جا کا اپنی آنکھ سے دیکھ کر بیان کرے۔ اگر یاوریٔ بخت سے کوئی متکفل خواہش میری کا ہوا فبہا، نہیں تو فقیر تھوڑے دنوں میں راہی ہوگا خدا مسبب الاسباب ہے۔ کوئی سبب کر دے گا یا جامہ فقیری پہن کر سیر ملکوں کی کرے گا۔ (ص ۲۴۸) روح سیاحت ان کی ہر لمحہ تازہ دم رہتی ہے۔ اس سفرنامے کے مطالعے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شاہ سلیمان جاہ (نصیر الدین حیدر) کی طرح یوسف خان کمل پوش بھی عاشق مزاج اور حسن پرست تھے۔ ڈاک گاڑی میں جب کوچوان نے ایک پہاڑ سی موٹی عورت کو ان کے پاس لا بٹھایا تو اس کی صورت سے نفرت پیدا ہوئی اور لکھا کہ "خدا نے خیر کی کہ وہ آدمی راہ سے اُتر گئی" (ص ۱۱۰) فرانس میں بھی ایک ایسا ہی واقعہ پیش آیا۔ سیر کرتے ہوئے دو عورتیں ایک خوب صورت دوسری کریہہ المیت ملیں۔ پاؤں پھسلا تو گر پڑیں۔ کمل پوش نے "قریب جا کر زنِ جمیلہ کا ہاتھ پکڑ کر اُٹھایا۔ بد شکل کو ویسے ہی چھوڑا" (ص ۱۵۴) دورانِ سفر ایک مٹھائی فروش کی دوکان پر گئے اور جب خوب صورت مٹھائی فروش عورت نے کہا جو مٹھائی پسند ہو لے لو تو کمل پوش نے جواب دیا: "تمھارے لبِ نوشیں کلام کے سامنے مٹھائی کی کیا اصل ہے۔ یہ اصل وہ نقل ہے۔ تم خود شہد ہو" (ص ۱۵۴-۱۵۵)۔ کمل پوش کا یہ سفر بوچڑ صاحب کے ساتھ تھا۔ یہاں سیر و تماشے میں "مجھ سے اور ایک عورت خوب صورت سے نہایت محبت ہوئی مگر خالی اغراضِ نفسانی سے تھی...... اکثر اس کے ساتھ دریا کنارے سیر کرنے جاتا" (ص ۱۵۶) دورانِ سفر ایک عورت کو دیکھا جو اپنا مکان بنوا رہی تھی۔ اس پر اُن کا دل رنجھ گیا اور لکھا کہ "میں نے اس کو خوب دیکھا" (ص ۱۶۳) ایک اور جگہ یہ عبارت ملتی ہے کہ "وقتِ روانگی جہاز کے دو تین عورتیں اسپین کی نظر آئیں۔ جمال میں غیرتِ مہر تاباں تھیں۔ دل میرے سے بے اختیار شور اُٹھا کہ پھر اُن کا دیکھنا کاہے کو میسر آئے گا" (ص ۱۶۶) بی بی لکی کی بیٹی کو دیکھا تو مجنون ہو گئے اور شعر پڑھنے لگے اور لکھا کہ "اگر رتبہ سلطنت مجھ کو حاصل ہوتا تو اس کے اوپر سے قربان کر کے غلامی اس کی اختیار کرتا...... تمام رات اس ماہ رو کو یاد کر کے ستارے گنتا رہا" (ص ۱۲۵)۔

سفرنامہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ تعلیم یافتہ شخص تھے۔ فارسی و انگریزی زبان و ادب سے واقف تھے۔ اردو ان کی اپنی زبان تھی۔ مذہبی مباحث سے دلچسپی رکھتے تھے اور مذہب اسلام کے ساتھ ہندو و عیسائی مذہب سے بھی واقف تھے۔ جب لندن کی ایک محفل میں کسی نے مسلمانوں میں چار شادیوں کی اجازت کے بارے میں دریافت کیا تو انھوں نے جس طرح مدلل طریقے سے اس بات کو سمجھایا اس سے مذہب اسلام سے ان کی واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے (ص ۱۳۱)۔ اسی طرح ہندو مذہب میں بت پرستی کے تصور کو اس طرح سمجھایا

کہ بت پرستی تصورِ توحید سے آملی ایسے ہی دلائل مرزا مظہر جانجاناں نے بت پرستی کی توضیح کرتے ہوئے اپنے ایک خط میں دیے تھے [۱۹]۔

سفر نامہ پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ وہ روشن خیال و باشعور انسان تھے۔ انسانی ہمدردی اور دوسروں کی مدد کرنا اُن کے مزاج میں شامل تھا۔ انگلستان میں ایک بدمعاش کے چنگل سے جوان انگریز لڑکی کو چھڑا کر، اسے گھر تک پہنچا کر آنے کے واقعہ سے بھی ان کی طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے [۲۰]۔ ہندوستان میں ہندو بنجاروں کے ہاتھوں بار برداری کے بیلوں پر ظلم دیکھ کر وہ حد درجہ پریشان ہوتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ''اگر حکم شاستر نہ ہوتا تو ہر ایک (ان میں سے) بیلوں کے حق میں قسائی تھا'' اور بیلوں پر یہ ظلم دیکھ کر دورانِ سفر ہی بنجاروں کے کارواں کا ساتھ چھوڑ کر الگ ہو جاتے ہیں (ص ۲۰۳-۲۰۴) اسی طرح ایک اور مقام پر جب وہ ایک عورت کو دریا میں ڈوبتے دیکھ کر ملاح سے کہتے ہیں کہ اگر تم اسے بچا کر لاؤ گے تو انعام دوں گا اور جب ملاح جواب دیتا ہے کہ ''اس دریائے قہار میں خود کو گرانا عاقبت اندیشی سے دور ہے...... اسی طرح سیکڑوں آدمی ڈوبتے ہیں ہم کس کس کو دریا سے نکالیں'' (ص ۲۳۸) تو وہ ''بلا تحاشے دریا میں کود پڑتے ہیں اور اس عورت کو نکال لاتے ہیں اور جب اس عورت سے کشتی میں بیٹھنے کے لیے کہتے ہیں تو وہ کہتی ہے کہ ''تیری کشتی پر آؤں تو دھرم میرا برباد کرے گا۔ میں نے دل میں کہا سبحان اللہ جس سے نیکی کی وہ کچھ اور ہی سمجھے......'' [۲۱]۔

وہ کھلے دل کے انسان تھے۔ انھوں نے دورانِ سفر جو کچھ دیکھا اور جو کچھ کیا اسے صاف لفظوں میں لکھ دیا۔ وہ انگلستان اور ملکِ فرنگ کو پسند کرتے ہیں لیکن جہاں انھیں خرابی نظر آتی ہے تو اکثر اسے بھی بیان کر دیتے ہیں۔ انگلستان میں انھیں عام انگریز کا رویہ مختلف نظر آیا تو لکھا کہ ''بعض انگریز مردم آزاد سنگ دل، جو ہندوستان یا عربستان یا اور جگہ جاتے ہیں، بے وجہ ناحق لوگوں کو ستاتے ہیں'' [۲۲]۔ قدم قدم پر وہ انگلستان کی اچھی بات بتا کر اس کا مقابلہ ہندوستان سے کرتے ہیں جس سے ان کی حب وطن ظاہر ہوتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہندوستان کو ہر اعتبار سے انگلستان جیسا بنانے کی دلی خواہش رکھتے ہیں۔ جب ملکِ حبش کا رہنے والا کمل پوش سے اردو میں گفتگو کرتا ہے تو وہ اردو کی عالمگیریت سے مسرور ہوتے ہیں اور پھر وہ اس سے اردو ہی میں بات کرتے ہیں (ص ۱۶۹)۔ وہ شراب پیتے ہیں تو اسے چھپاتے نہیں ہیں بلکہ اپنے سفر نامے میں اس کا اظہار کرتے جاتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ بوقتِ رخصت اس کے ساتھ شراب شیریں دوستوں کو یاد کر کے پی اور اُن کے حق میں دعا دی'' (ص ۱۶۱)۔ سفر نامہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اہلِ مغرب خصوصاً اہلِ انگلستان کے تہذیب و تمدن کو پسند کرتے تھے۔

کمل پوش نے اپنے مذہب کو ''مذہب سلیمانی'' کہا ہے۔ لفظ ''سلیمانی'' کا تعلق شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر سے ہے۔ اس مذہب میں کمل پوش کے تصورات کے مطابق، آزاد خیالی کے ساتھ حسن پرستی و عشق بازی شامل ہے۔ مغربی کلچر کی طرح شراب پینے کی اور عورت کی رضا سے مباشرت کی اجازت ہے۔ یہ

دونوں عمل وہ اپنے سفر کے دوران کرتے رہے ہیں۔ وہ عورتوں کی تعلیم کے خواہاں ہیں اور پردے کے مخالف ہیں۔ تاریخ اودھ میں آیا ہے کہ شاہ سلیمان جاہ کو انگریزوں کی صحبت پسند تھی۔ ان کے قریب جو لوگ تھے ان میں انگریز احباب زیادہ تھے۔

مذہب سلیمانی انیسویں صدی عیسوی کے فرنگی تصورات سے قریب تر ہے۔ کمل پوش اسی کلچر کو اپناتے ہیں۔ انگریزی لباس بھی پہنتے ہیں۔ تلاشِ حق اس مذہب کا ایمان ہے۔ جب پادری صاحب کمل پوش سے پوچھتے ہیں کہ ان کا مذہب کیا ہے تو وہ جواب دیتے ہیں کہ ''بندہ بارہ برس کے سن سے اسی تحقیقات میں پھرتا ہے...... مگر کسی دین میں ایسا شخص نہ پایا کہ حرص وطمع دنیا سے علاقہ نہ رکھتا ہو۔ بہت روز ان فاضلوں کی صحبت میں کاٹے کہ منبروں پر چڑھ کر وعظ ونصیحت کہتے اور روتے، آخر جواُن کو دیکھا ہوائے نفسانی سے صاف نہ پایا۔ برسوں برہموں اور ہندو فقیروں کی خدمت میں رہا کہ شاید انھی سے ہاتھ لگے راہِ راست کا پتا۔ بعضے فقیروں کو دیکھا کہ درختوں سے پاؤں باندھ کر اُلٹے لٹکتے۔ بعضے شدتِ گرمی میں آگ تاپتے لیکن جب خوب غور کیا سوائے مکروفریب کے کچھ نہ پایا۔ اسی طرح پادریوں پاس اکثر رہا۔ ان کو بھی جب حکم عیسیٰ علیہ السلام کے روپیہ کی طلب سے خالی نہ پایا آخر لاچار ہو کر ''مذہب سلیمانی'' اختیار کیا۔ اس کو سب سے اچھا جانا۔ وہ (مذہبِ سلیمانی) یہ ہے کہ حضرت سلیمان علیہ السلام نے فرمایا ہے بنی اسرائیل میں مجھ سا بادشاہ نہیں ہوا۔ حق تعالیٰ نے سب نعمتیں جہاں کی مجھ کو دیں۔ نہیں طاقت شکر اس کے کی میرے تیئں۔ اتنی مدت میں میں نے خلاصہ مطلب یہ سمجھا: نیک بخت وہ شخص ہے جب کسب اور وجہ حلال سے معاش پیدا کرے۔ اس میں سے کچھ آپ کھاوے باقی غریبوں کو دے۔ بدبخت وہ ہے کہ گدھے کی طرح بوجھ روپے کا اپنے اوپر اُٹھاوے۔ نہ آپ کھاوے نہ کسی کو کھلاوے۔ نہ دن کو آرام پاوے نہ رات کو سووے۔ یکا یک اس کی موت آوے، جہان سے لے جاوے۔ وہ بیکسی سے مرے۔ اوروں کے لیے مال اپنا چھوڑے۔ جیسے کتا مرے۔ نہیں معلوم روح اس کی بہشت میں یا دوزخ میں پڑے۔ اس طرح بعد مرنے کے روح نہیں ثابت ہوتی ہے کہ کہاں جاتی ہے۔ اسی قول پر مذہب بندے کا ہے کہ خداوند تعالیٰ کو برحق جانتا ہے۔ سونے کے وقت سونا، کھانے کے وقت کھانا...... بندہ جانتا ہے کہ خدا نے جو کچھ پیدا کیا ہے آدمی کے واسطے ہے مگر آدمی کو تمیز کھانے کی چاہیے کہ اعتدال سے تجاوز نہ کرے۔ میں نے بے دھڑک مذہب اپنا ظاہر کیا۔ بھروسہ خدا پر رکھا۔ چاہے کوئی بھلا جانے چاہے برا مانے مثل: راجہ روٹھے نگری راکھے، رام اُسے کت جاندا'' (ص ۱۳۲-۱۳۳)۔

اپنے عقیدے کو ابھارنے کے لیے کمل پوش نے سفرنامے میں دوسرے مذاہب والوں کے واقعات بیان کر کے ان کی کمزوریاں دکھائی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے مذہب سلیمانی کی تبلیغ کر رہے ہیں مگر تبلیغ کا یہ انداز قصہ یا واقعہ بن کر دلچسپی کو مجروح نہیں کرتا۔ انھیں واقعات کے ذیل میں وہ حقوقِ والدین اور بیوی کی وفاداری پر زور دیتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ باتیں بھی ان کے مذہب کا

حصہ ہیں اور تہذیب مغرب کے اس پہلو کو یہ کہہ کر برا بتایا ہے کہ ''یہ رسم اس ملک کی اپنے مزاج کے پسند نہ آئی '' (ص ۱۵۷)

ایک اور جگہ اپنے مذہب کو یوں بیان کیا ہے کہ '' آخر بعد تحقیقات کے یہ ثابت ہوا کہ ''مذہب سلیمانی'' ہی سب مذہبوں سے اچھا ہے۔ کلیہ اس کا یہ ہے کہ حق تعالیٰ کو وحدہٗ لاشریک جانے۔ جو کچھ معاش محنت مشقت سے پیدا کرے کچھ اپنے خرچ میں لاوے باقی خدا کی راہ میں بانٹ دے...... جنت و دوزخ اسی دنیا میں موجود ہیں نہ اور کہیں۔ جس کی عمر رنج و مصیبت میں گزرے۔ اس کو دوزخ ہے یہیں۔ جس کی زندگی چین و آرام سے بسر ہوتی ہے اس کو ہے بہشت بریں۔ خدا تعالیٰ رحیم و کریم ہے۔ عدل و انصاف میں نہیں کوئی اس کا سہیم۔ یہ بات خلاف عدل و داد سے ہے کہ زندگی چندروزہ انسان کے لیے بہشت و دوزخ آباد کرے ...... خداوند کریم ورحیم نے دوزخ اور کہیں نہیں بنائی کہ اس میں بندوں کو ڈالے۔ خلاصہ مذہب سلیمانی کا یہ ہے، سوا اس کے گمراہی ہے۔ ہر ایک مذہب برائے نام ہے۔ جو خدا کی راہ پر خرچ کرتا ہے۔ غریبوں مسکینوں کی پرورش مدِ نظر رکھتا ہے، مردم آزاری سے باز رہتا ہے......'' [۲۳] ''سب لوگ مذہب زر پرستی کا رکھتے ہیں '' (ص ۱۹۳)۔ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ ''مذہب سلیمانی میں ہر امر موقوف ہے ایک وقت کا'' ۔[۲۴] جب شدید بیماری میں مبتلا شخص نے کمل پوش سے سوال کیا کہ ''اللہ مجھ بیمار غریب الوطن پر بتصدق حضرت عیسیٰؑ کے رحم کرو'' تو انھوں نے جواب دیا کہ ''میں مذہب سلیمانی کا یقین اور آئین رکھتا ہوں۔ کوڑی پیسا پاس نہیں رکھتا ہوں'' [۲۵]۔

ان اقتباسات سے ''مذہب سلیمانی'' کے بنیادی اصول سامنے آجاتے ہیں کمل پوش انھیں اصولوں کی تبلیغ اپنے سفرنامے میں اس طرح کرتے ہیں کہ بیان کی دلچسپی پوری طرح برقرار رہتی ہے۔ اس مذہب پر انیسویں صدی کی مغربی فکر و تہذیب کے واضح اثرات موجود ہیں۔ محمد حسن عسکری نے اس پر ڈی ازم (Deism) کے اثرات کا ذکر بھی کیا ہے اور لکھا ہے کہ کمل پوش کے مذہب سلیمانی کو کلام غالب سے ملا کر دیکھیے [۲۶]۔ تو وہاں بھی یہی اثرات نظر آئیں گے ڈی ازم: '' وہ عقیدہ ہے جس میں خدا کے وجود کا اقرار ہو لیکن وحی سے انکار ہو'' [۲۷] ڈی ازم مذہب فطرت کا عقیدہ ہے جس میں خدا کو خالق تو مانا جاتا ہے مگر ہادی نہیں یعنی یہ ایک طرح سے موحد کا مسلک ہے لیکن یقیناً یہ سر سید کے ''دینِ فطرت'' کے تصور سے مختلف ہے۔ ''مذہب سلیمانی'' اسی طرح جدید و قدیم تصورات کا ملغوبہ ہے جس طرح ''کبیر پنتھی'' کے تصورات میں متضاد عناصر یکجا ہو کر ایک نئی صورت بنانا چاہتے ہیں۔ یہ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ اب انسانی ذہن، خود کو بدلنے کی طرف مائل ہے اور انگریزوں کے اقتدار اعلیٰ کے ساتھ مغربی تہذیب کو قبول کرنے کے لیے آمادہ و تیار ہے۔ گذشتہ دو ڈھائی سو سال سے ہمارا ذہن، ہماری فکر، ہماری تہذیب اسی سمت میں سفر کر رہی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ''مذہب سلیمانی'' کمل پوش کی فکر، مشاہدے، تجربوں اور بدلتے زمانے کے تقاضوں کے

احساس کے ساتھ خود ان کی ایجاد ہے۔ جس میں انھوں نے مشرق و مغرب کے عناصر کو ملا کر ایک صورت دینے کی کوشش کی ہے۔ اکبر کے ''دین الٰہی'' کے بعد شاید یہ دوسرا اختراعی مذہب ہے۔ تذکرۂ غوثیہ میں بھی ایک کمبل پوش کا ذکر آیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ یوسف کمبل پوش نہیں بلکہ کوئی اور شخص ہے۔

جیسا کہ میں نے لکھا کہ تاریخِ یوسفی (عجائباتِ فرنگ) انگلستان و یورپ کا پہلا سفرنامہ ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ سفرنگار انگلستان کی تہذیب کو دیکھ کر حیرت زدہ ہے اور بار بار اپنی تہذیب سے مقابلہ کر کے تہذیبِ مغرب کی برتری تسلیم کرنے پر مائل ہے۔ اس میں ایک طرف اس دور کے انگلستان کی معاشرت اور تہذیب کا بیان ہے اور ساتھ ہی فرنگی و ہندوستانی تہذیب کے تقابلی مطالعہ سے نئے شعور کی روشنی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ تہذیب معاشرت اور سماجی رویوں کے زاویے سے بھی اس سفرنامہ کا مطالعہ دلچسپ ہے۔ یوسف خان کمبل پوش نے اس سفرنامہ کو جس انداز میں لکھا ہے اس میں روزنامچے کی طرح اپنے سفر کی رُوداد تاریخ وار بیان کی ہے لیکن بیان کا انداز سفرنامے کی طرح مسلسل و مربوط ہے۔ اس کی عبارت میں نہ تکرار ہے اور نہ وہ یکساں مناظر کو بار بار دہراتا ہے۔ عام طور پر جو بات ایک بار کہی جا چکی ہے اسے دوبارہ بیان نہیں کرتا۔ یہی وجہ ہے کہ سفرنامہ پڑھنے والا دلچسپی و تازگی سے سفرنگار کے ساتھ سفر کرتا اور آگے بڑھتا رہتا ہے۔ اس سفرنامے کے بیان کی یہی خوبی آج بھی اسے زندہ رکھے ہوئے ہے۔ اگر اردو کے دوسرے سفرناموں سے اس کا مقابلہ کیا جائے تو اپنی اولیت کے ساتھ یہ آج بھی قابلِ مطالعہ اور دلچسپ ہے اور انیسویں صدی کی معاشرت اور ذہنِ انسانی کے بدلتے تناظر پر روشنی ڈالتا ہے۔ انداز بیانیہ ہے لیکن بیان میں شخصیت کا رچاؤ اور عبارت کا ایجاز حسنِ بیان میں اضافہ کرتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ کمبل پوش نے اسے ایک بار سے زیادہ بار لکھا ہے جس سے بیان میں جامعیت پیدا ہوگئی ہے اور اندازِ بیان پُراثر ہوگیا ہے۔ اس بات کی طرف کمبل پوش نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ ''اس فقیر نے نہایت خونِ جگر کھایا، تب جا کر یہ رسالہ مختصر تیار ہوا۔ امید ہے کہ اربابِ خرد اُس کو پسند کریں'' [۴۸] کمبل پوش کے بیان میں ایسی جامعیت ہے کہ جو کچھ وہ کہہ رہے ہیں۔ اس کی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ یہی تصویر کشی اس سفرنامے کے بیان کا حسن ہے۔ مثلاً یہ چند سطریں پڑھیے:

> ''اس جہاز پر تین سو پچاس آدمی مسلح بیٹھے تھے۔ ہر وقت مستعد رہتے۔ ایک کنارے سات حبشی پابہ زنجیر تھے۔ رنگ ان کا ایسا کالا کہ اس طرف اندھیرا معلوم ہوتا۔ بال ان کے ایسے پیچ دار کہ پیچ و تاب زمانہ ان سے شرم سار۔ اوپر کا ہونٹ ان کا نتھنوں تک پہنچا، نیچے کا ٹھوڑی تک لٹک آیا۔ میں ان کو دیکھ کر جانور صحرائی سمجھا کہ جہازیوں نے سیر و تماشا کے لیے پالا۔ جب جہاز والوں سے پوچھا معلوم ہوا حبشی ہیں۔ اسپانیل حبشیوں کو پکڑ کر لاتے ہیں، لوگوں کے ہاتھ بیچ جاتے ہیں۔ صاحبانِ انگریز نے جہاز جنگی مقرر کیے کہ جب اسپانیل

حبشیوں کو پکڑ لاویں، ان کو مع سب اسباب کے ان سے چھین لیویں، چنانچہ ان کو ہم نے ان سے چھین لیا'' [۲۹]۔

اس عبارت میں تصویر کشی کے ساتھ ساتھ بول چال کا لہجہ بھی رنگ بھرتا ہے اور بیان کو ذہن سے قریب کر دیتا ہے۔ کمل پوش اسی لہجے میں ملکہ وکٹوریا کی سواری کا ذکر کرتے ہیں اور ایک ایسی تصویر اُتار دیتے ہیں جو ذہن پر نقش ہو جاتی ہے:

''جب وہ گاڑی اگاڑی بڑھی، میرے قریب آئی دو تصویریں رومیوں کی قد آدم اس میں کھڑی تھیں۔ میں سمجھا دو رومی زندہ ہیں، تصویریں نہیں۔ جب خوب غور سے دیکھا، شبہ مٹا۔ ملکۂ مہر سیما کوئین وکٹوریا مع اپنی والدہ ماجدہ کے اس پر سوار تھیں۔ چاند صورت، سورج طلعت دکھائی دیتیں۔ تخمیناً عمر میں اٹھارہ برس کی۔ مجمع شرم و جمال و عفت بے شمار تھیں۔ میں نے صورت دیکھتے ہی دل میں دعا کی۔ یا اللہ گاڑی ملکہ کی میرے سامنے پہنچ کر ایک لحظہ ٹھہرے۔ خدا نے سن لی۔ جب گاڑی میرے سامنے آئی ایک ساعت رکی۔ چہرۂ نورانی ملکہ کا میں نے بغور دیکھا۔ نمونہ قدرت ایزدی کا پایا۔ آداب تسلیمات بجالایا۔ نگاہِ عنایت سے میری طرف دیکھ کر تبسم فرمایا۔ ان کی ماں نے بھی دیکھا۔ میں خوشی سے پھولا نہ سمایا......'' [۳۰]

سارے سفر نامے میں یہی لہجہ، یہی طرز ادا اس طرح رنگ بھرتا ہے کہ قاری دلچسپی کے ساتھ سفر نامے کو پڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہ سفر نامہ اس لیے آج بھی زندہ ہے اور آنے والے دور میں بھی اپنے حسن بیان سے زندہ رہے گا۔

سفر نامے کی عبارت کے جملوں کی ساخت پر بھی بول چال کا اثر حاوی ہے۔ عبارت میں حسن پیدا کرنے کے لیے نثر میں قافیوں کا استعمال بھی جا بجا ملتا ہے قافیے کو نثر میں لانے کے لیے سفر نویس جملوں کی ساخت کو بدل دیتا ہے تا کہ قافیے کا حسن نمایاں کیا جا سکے مثلاً

(۱) ''قدرت الٰہی سے زنجیر لنگر کی نہ ٹوٹی، روح گئی ذی حیات کے قفسِ بدن سے نہ چھوٹی'' (ص ۹۹)

(۲) مگر کہاں ایسے نصیب کہ ہاتھ آتی یہ دولت عجیب......'' (ص ۱۰۴)

(۳) ''ورنہ آدمی کو کیا مجال جو دکھلاوے ایسے کرتب اور کمال'' (ص ۱۲۱)

(۴) ''راہ چلنے والیوں کا کیا بیان جیسے جنت میں حوروں کے ساتھ ہوں غلمان'' (ص ۱۱۱)

(۵) ''تعریف جمال اس کے کی محال، بالوں اس کے سے عاشقوں کی زندگی وبال'' (ص ۱۱۸)

(۶) الحاصل وہ مکان حلقۂ زمین میں جوں نقشِ نگیں ہے یا بر روئے زمین بہشت بریں ہے'' (ص ۱۵۲)

(۷) ''جیسے دین عیسائی بہتر ہے بالذات مگر کوئی نہیں رکھتا ہے اس پر ثبات'' (ص ۱۳۲)

(۸) ''تمام شہر کے کنوؤں کا پانی کھاری ہے، نہ کوئی چشمۂ شیریں جاری ہے'' (ص ۱۸۲)

(۹) ''مقابل اس کے ایک مسجد فلک توامان ہے۔ رہتے ہیں اس میں قران خوان'' (ص ۲۰۵)

لیکن قافیے کی وجہ سے جُملوں کی ساخت بدلنے کے ساتھ جس بات چیت کے لہجے میں وہ اپنی بات بیان کرتے ہیں وہاں ساخت سے پتا چلتا ہے کہ بات چیت کا یہ انداز اس زمانے میں رائج تھا اور کمل پوش اس ساخت کو عبارت میں اسی طرح باقی رکھتے ہیں جس طرح وہ خود بولتے ہیں۔ ان کے بولنے اور لکھنے میں جملے کی ساخت ایک ہے مثلاً یہ چند جملے دیکھیے:

''ننکو خدمت گار میرا تیز روی جہاز سے ڈر کر کہنے لگا'' (ص ۹۹) ''میرا خدمت گار ننکو......''

''ان کے ناؤ پر سوار ہو کر کانٹوں آہنی سے پچھوؤں کو زخمی کیا'' (ص ۱۰۰) ''آہنی کانٹوں سے......''

''سامان لڑائی کا اس پر تھا'' (ص ۱۰۱) لڑائی کا سامان

''میں دیکھنے عجائبات اور خوش اخلاقی جہاز والوں سے بہت خوش ہوا'' (ص ۱۰۳)

''تعجب کر کے عورت صاحب خانہ مع پیش خدمت اپنی کی دوڑی آئی'' (ص ۱۱۴)

''عقل دریافت کرنے خوبیوں اس کی سے بے سروپا ہے'' (ص ۱۱۵)

''دوستوں غائب کو یاد کر کے پیا'' (ص ۱۱۶)

''سب چیزیں اور صورت آدمیوں باہر کی دیکھیں'' (ص ۱۱۷)

''یہ اوستادیاں کپتانوں جہاز کی تھیں'' (ص ۱۲۵)

''معلوم ہوا کہ کو(ئی) بادشاہوں لندن سے شوق ہتھیاروں کا رکھتا تھا'' (ص ۱۲۷)

''ہم کو ہے مقام بڑے تعجب کا'' (ص ۱۲۸)

''آپ کے رہنے کی کون سی ہے جا'' (ص ۱۳۰)

''لی بیسن نے کہا اپنی جماعت سے کہ اس شخص سے پوچھو مذہب تمھارا کیا'' (ص ۱۳۷)

''ان سب نادر چیزوں کے دیکھنے میں مصروف تھے سارے تماش بین'' (ص ۱۴۱)

''اس مکان میں تصویریں مصوروں کامل اگلے زمانے کی زیب پذیر تھیں'' (ص ۱۵۱)

''دوکانیں حلوائیوں اور باورچیوں کی مانند دوکانوں ہندوستان کے آباد'' (ص ۱۷۵)

''مصوروں کامل کو نوکر رکھتا ہے'' (ص ۱۸۰)

''اپنے بھائیوں سے کے پاس سے دو اونٹ لائے'' (ص ۱۸۶)

''تامس صاحب کپتان رسالے ساتویں کے نے چکس صاحب کو ایک خط لکھا تھا'' (ص ۲۰۴)

جملے کی اس ساخت پر جہاں صفت موصوف مضاف مضاف الیہ وغیرہ کے تعلق سے فارسی کا اثر نظر آتا ہے وہاں اٹھارہویں انیسویں صدی کی بول چال کی نثر کا رنگ بھی اس لیے نمایاں ہے کہ خود کمل پوش کی زبان پر

دکنی اردو کا اثر حاوی تھا۔ دکنی اردو ان کی زبان تھی جوان کے لکھنؤ کے دورانِ قیام میں بدلی ضرور تھی مگر ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ اکثر کمل پوش کی نثر میں اس لیے علامتِ فاعلی ''نے'' محذوف ہو جاتا ہے مثلاً

(۱) ''میں مقابلہ کرنا ان سے مناسب نہ سمجھا'' (ص ۲۴۱)

(۲) ''ایک چٹھی میں کپتان ممتاز خان مینکنس صاحب بہادر کو لکھا'' (ص ۲۴۱)

ان دونوں جملوں میں ''میں'' کے بعد ''نے'' آنا چاہئے تھا لیکن یہاں ''نے'' محذوف کر دیا گیا ہے۔ نے محذوف کرنے کی وجہ سے لفظ ''چٹھی'' کو مؤنث کے بجائے مذکر استعمال کیا گیا ہے اور اسے ''میں'' فاعل کے ساتھ جوڑ دیا ہے۔ اکثر ایسے فقرے ملتے ہیں جو دکنی اردو میں مستعمل ہیں جیسے

''ہر چند کوئی ان میں علم دین کا نہیں پڑھا ہے'' (ص ۱۰۶)

''اگر دریا پاس بجاتی'' (ص ۱۲۵)

''اس طرح پادریوں پاس اکثر رہا'' (ص ۱۳۳)

یہی اثر لفظوں کے جمع بنانے میں بھی نظر آتا ہے جیسے

''پریاں کوچہ و بازار میں کھڑیاں دل عاشقوں کا عوض ایک جھپکی آنکھ کے پھسلاتیاں'' (ص ۱۰۴)

''ابھری اس کی چھاتیاں دل عاشقوں کا پھسلاتیاں'' (ص ۱۰۷)

یہ جملہ دیکھیے اس پر بھی دکنی اردو کا اثر واضح ہے

''ہر چند کوئی ان میں علم دین کا نہیں پڑھا ہے'' (ص ۱۰۶)

لفظ ''کسو'' (بجائے کسی) کا استعمال دکنی میں اور خود شمالی ہندوستان دلّی لکھنؤ میں بھی اٹھارویں صدی تک رائج تھا۔ دکنی اردو کے زیر اثر کمل پوش انیسویں صدی میں بھی لفظ ''کسو'' استعمال کرتے ہیں مثلاً

''کسو پاس کچھی باروت کی نہیں'' (ص ۱۴۰)

کوئی کسو کے ساتھ کھانے اور زیادتی صحبت غیر مذہب والے سے...... ص ۲۳۲

افعال کی مختلف صورتیں

ہووے: ''اگر ہر سر مُو بدن کا زبان ہووے'' (ص ۹۷)

آوے گا: ''شراب پینے سے باز آوے گا'' (ص ۱۳۰)

آویں: ''اگر اجازت ہو تو ہم تمھاری ملاقات کو آویں......'' (ص ۱۰۵)

ساتھ ہی یہ جدید صورت بھی ملتی ہے: ''آپ تشریف لائیں عنایت فرمائیں'' (ص ۱۰۵)

''تھا وہ دل کا حال جانتا تھا یا فرشتہ اس کو سکھاتا'' (ص ۱۱۱)

''میز انٹی کھیلنے کی بہت ستھرائی سے رکھی (تھی محذوف) اور کتنے انگریز شطرنج اور لٹھ بازی میں مصروف تھے'' (ص ۱۲۲)

''اس لیے کہ بغیر دھوئیں بھرنے کے غبار اُڑ نہ سکتا (تھا محذوف) (ص ۱۲۳)

''اس لیے کہ منھ برساتھا اور برستا'' (تھا محذوف) (ص ۱۴۶)

اندران کے میز پتھر کی رکھی (تھی محذوف)، برابران کے کرسیاں زرنگار بچھیں (بچھی تھیں) (ص ۱۴۷)

حروفِ ربط وحروفِ جار کی مختلف صورتیں اور جملے کی ساخت میں تبدیلی کی چند صورتیں یہ ملتی ہیں:

تلک: ''اس میں ناخن پا سے سر تلک پٹھے اور رگیں نظر آتیں'' (ص ۱۱۵)

اس کی کے: ''اور بہادری اس کی کے ظاہر کی'' (ص ۱۴۴)

کرکر: فسانۂ عجائب میں رجب علی بیگ سرور ''کرکر'' کا تواتر کے ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ یہی صورت کمل پوش کے سفرنامے میں ملتی ہے مثلاً

''شاہ روس نے بہت تعریف کرکر کہا'' (ص ۱۴۴)

اسی طرح ان کے کے: واسطے دیدارِ جمال ان کے کے اس مکان کا قیدی بناتا۔ (ص ۱۴۴)

اس کی کا: اگرچہ مفارقت اس کی کا سخت قلق تھا'' (ص ۱۵۷)

ان کے کا: ''بیان کمالات ان کے کا بہ تفصیل کرے'' (ص ۲۳۶)

''حال بے کسی ان کی کا دیکھ کر سخت ملول ہوا'' (ص ۲۴۳)

چند اور پہلو دیکھیے:

اہتمامی بجائے مہتمم (اہتمام کرنے والا) ''حال اس کا وہاں کے اہتمامی سے پوچھا'' (ص ۱۰۶) میرؔ اور اس کے دور میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ جیسے:

اس طرح بعض مقامات پر مذکر مؤنث میں فرق ملتا ہے۔ جیسے ''آرام'' کو کمل پوش نے مؤنث استعمال کیا ہے:

''قریب اس کے بیٹھ کر ایسی مجھ کو آرام آئی'' (ص ۱۶۱)

کمل پوش اکثر فارسی طریقے پر مضاف مضاف الیہ کا استعمال کرتے ہیں جیسے

''پھولوں نعت سے زیب و زینت دوں'' (ص ۹۷) اردو جملے کی ساخت کے مطابق ''نعت کے پھولوں سے......'' لکھا جائے گا۔ کمل پوش کے ہاں گلہائے نعت کی اردو صورت ملتی ہے۔ اسی طرح اس جملے میں:

گمراہوں کو چہ ضلالت کے تئیں شاہراہِ ہدایت پر لایا۔ (ص ۹۷)

لسانی نقطۂ نظر سے اور خصوصاً جملے کی ساخت اور ترکیب نحوی کے لحاظ سے بھی، تاریخ یوسفی (عجائباتِ فرنگ) خاص اہمیت رکھتی ہے۔

اس دور میں نثر کا رواج تیزی سے بڑھ رہا ہے۔ انگریزی اثرات کے ساتھ اخبارات ہفت روزے، رسائل وجرائد شائع ہو رہے ہیں۔ جیسے ماسٹر رام چندر کا ''محب ہند'' یا دہلی کالج کا ہفت روزہ ''قران السعدین'' یا لکھنؤ سے شائع ہونے والا ''اودھ اخبار'' یا دہلی سے شائع ہونے والا مولوی باقر کا اردو اخبار۔ اس

دور میں سفرناموں کا بھی عام رواج ہوا اور اس لیے ہوا کہ آمد و رفت کی جدید صورتیں عام ہو گئی تھیں اور اب زیادہ لوگ سفر کرنے لگے تھے۔ ایک طرف اس دور میں ہمیں حج و زیارت کے چھوٹے بڑے سفرنامے ملتے ہیں دوسری طرف اندرون ملک کے سفر کے بارے میں بھی کئی سفرنامے لکھے گئے۔ جن میں سرسید کا ''سفرنامۂ پنجاب'' خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ایسے اہم سفرناموں جیسے سفرنامۂ پنجاب، مسافرانِ لندن از سرسید احمد خان، محمد حسین آزاد کا ''سیر ایران''، ''سفرنامہ روم وشام'' از شبلی نعمانی وغیرہ کا مطالعہ ان شخصیات کے ذیل میں پچھلے صفحات میں کر آئے ہیں۔ ان کے علاوہ اس دور میں روزنامچوں کا بھی رواج ہوا جن میں ''سیاحت نامہ'' نواب کریم خان یا روزنامچہ سید مظہر علی سندیلوی شائع ہو کر سامنے آ چکے ہیں۔ برصغیر کے اندرون ملک سفر کے بیان میں بھی کئی ایسے سفرنامے ہیں جو تاریخی لحاظ سے اہم و دلچسپ ہیں مثلاً مولانا جعفر تھانیسری کا سفرنامہ ''کالا پانی'' یا سیر حامدی، نواب رامپور حامد علی خان کا روزنامچۂ سفر۔ ان کے علاوہ اردو نثر مذہبی موضوعات پر مشتمل تصانیف، کتب تواریخ اور شعرا کے تذکروں میں بھی استعمال ہو رہی ہے۔ اردو نثر کے اس عام استعمال سے زبان و بیان منجھ کر صاف ہو رہے ہیں۔ قوتِ بیان سے اسالیبِ بیان اُبھر رہے ہیں اور اردو نثر مختلف اثرات کو اپنے اندر جذب کر کے اپنی الگ حیثیت بنا رہی ہے۔ جدید دور کی ہوائیں اس نثر کو تازگی دے رہی ہیں۔ خطوطِ غالب نے اردو نثر نویسی کو ایک نیا روپ دے دیا ہے اور اردو اسلوب کو اپنے خالص مزاح سے شگفتہ تر بنا کر نثر کو بول چال کی زبان سے قریب تر کر دیا ہے۔ اردو نثر کی یہ رنگا رنگی اور یہ تنوع زبان و بیان کو وہ اہمیت دے رہا ہے کہ اردو زبان، سارے برصغیر کی لنگوا فرینکا بننے کے ساتھ، اب علم و ادب کی زبان بھی بن گئی ہے۔ آیئے اب چند اور موضوعات پر نثری تصانیف کا مطالعہ کریں:

سیاحت نامہ کریم خان:

''سیاحت نامہ کریم خان'' روزنامچہ (ڈائری) ہے جس میں روزمرہ کے عام واقعات کو اختصار کے ساتھ درج کیا گیا ہے۔ یہ اسلوبِ بیان کے اعتبار سے تو کوئی اہمیت نہیں رکھتا لیکن انیسویں صدی کے سفر انگلستان کا روزنامچہ ہونے کے تعلق سے ضرور اہم ہے۔ کریم خاں جھجر کے رہنے والے تھے جو حسن علی خاں اور دوسرے جاگیرداروں کے مقدمے کی پیروی کے لیے انگلستان گئے تھے۔ وہ یکم دسمبر ۱۸۳۹ء کو اوکھلا دہلی سے کشتی میں سوار ہو کر کلکتہ پہنچے اور وہاں سے ۱۴ر مارچ ۱۸۴۰ء کو بحری جہاز پر سوار ہو کر سفر انگلستان کے لیے روانہ ہوئے اور جولائی ۱۸۴۰ء کو لندن پہنچے۔ ان کے روزنامچے میں آخری اندراج ۸ر نومبر ۱۸۴۱ء کا ہے اور جیسا کہ ترقیمے سے معلوم ہوتا ہے وہ ۲۳ر نومبر ۱۸۴۱ء تک لندن میں تھے۔ اس روزنامچے کی آخری سطور انھوں نے یہیں لکھیں۔ اس بات کا بالکل پتا نہیں چلتا کہ اس کے بعد وہ کہاں اور کب گئے اور ہندوستان کب واپس آئے۔ کریم خاں کا ''سیاحت نامہ'' انیسویں صدی میں لکھے جانے کے باوجود اٹھارویں صدی کی زبان میں

لکھا گیا ہے۔ اس کے جملوں کی ساخت پر فارسی نثر کے طویل جملے کی ساخت کا واضح اثر ہے اور یہ جملے اتنے طویل ہیں کہ فاعل اور فعل، جنگ نامہ نعمت خان عالی فارسی نثر کی طرح، دور جا پڑتے ہیں جس سے جملہ گنجلک ہو جاتا ہے اور جملے کی یہ صورت بنتی ہے:

(۱) ''گھاٹ سے مذکور سے روانہ ہو کر قریب چار گھڑی رات گئے اوپر گھاٹ بروا کے کہ علاقہ اودت نرائن کے سے تھا، پہنچے'' [۳۱]

(۲) ''قریب آٹھ بجے کے فرانک لِسن صاحب کو ہمراہ لے کر واسطے دیکھنے سواری ایٹ آنریبل طامسن جانسن صاحب لارڈ میئر کی کہ جن کی حکومت خاص شہر لندن پر ہے اوپر کوٹھی کپتان گرنڈلے صاحب کہ محلہ کرن ہل میں نمبر سولہ ہے گیا'' [۳۲]

(۳) ''اور معلوم ہوا کہ مسٹر ابراہم صاحب اور وکیل مہاراج ستارا کے جو ملاقات کو آئے تھے بہ سبب نہ ہونے کے مکان میں تھوڑی دیر بیٹھ کر رخصت ہوئے'' [۳۳]

(۴) ''بہ سبب ہونے بارش کے اتفاق جانے کا بیچ خدمت کسی صاحب دوست کے نہ ہوا'' [۳۴]

جملے کی اس ساخت کی وجہ سے مہارت بے مزہ، گنجلک، اُلجھی اُلجھی سی اور پھیکی سیٹھی ہو جاتی ہے حتیٰ کہ جب زیادہ تفصیل سے مربوط بات کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے تو وہاں بھی یہی صورت برقرار رہتی ہے مثلاً یہ اقتباس دیکھیے:

> ''اور جس محلے میں کہ راقم نمبر چودہ رہتا ہے اسی محلے میں قریب چار گھڑی رات گئے کے نمبر اٹھارہ آگ لگی لیکن جو شخص کہ اس خدمت پر مامور ہیں انھوں نے یہ چالاکی کی کہ راقم گھر سے واسطے دیکھنے کے ہنوز باہر نہ نکلا تھا کہ بہت سی گاڑیاں صندوقی پانی سے بھرے ہوئے وہاں موجود ہوئے اور پانی اس آگ پر بہ طور فواروں کے برسانا شروع کیا۔ باوجودیکہ ہر ایک مکان میں کئی کئی نہر پانی کی موجود ہوتی ہیں لیکن تس پر بھی اُن اعرابوں کی دَم بہ دَم زیادتی تھی...... '' [۳۵]

اس عبارت میں ادبی شان نام کو نہیں ہے اور ساتھ ساتھ زبان پر قدامت کا رنگ چھایا ہوا ہے اور ''تس پر'' یا: کیڑا اس میں کبھو نہیں پڑتا''۔ میں ''کبھو'' کا لفظ اٹھارویں صدی عیسوی کی اردو نثر اور بول چال کی زبان کے رنگ سے جا ملتا ہے۔

روزنامچہ سید مظہر علی سندیلوی:

سید مظہر علی سندیلوی (۱۸۳۹ء-۱۹۱۱ء) کا روزنامچہ عام معلومات اور متعدد لوگوں کے سال ولادت و وفات کے اعتبار سے قابلِ ذکر ہے۔ یہ روزنامچہ ۲۱ر جنوری ۱۸۶۷ء سے شروع ہوتا ہے اور ۲۴ر دسمبر

۱۹۱۱ء پر ختم ہوتا ہے اور اس کا مسودہ فل اسکیپ سائز کی اٹھارہ جلدوں اور تقریباً سات ہزار آٹھ سو صفحات پر مشتمل ہے۔[۳۶] اس روزنامچے میں اس دور کے اہم واقعات درج ہیں۔ مظہر علی سندیلوی نے دیباچے میں یہ بھی بتایا ہے کہ ''راقم نے کوئی حال غلط اور نفسانیت سے درج کتاب ہٰذا نہیں کیا ہے'' [۳۷] اس روزنامچے کی نثر سپاٹ ہے لیکن جملے کی ساخت کریم خان کے سیاحت نامہ کی نثر کے مقابلے میں زیادہ مربوط اور نثر کے جدید رنگ سے زیادہ قریب ہے دونوں روزنامچوں کی نثر کے تقابلی مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انیسویں صدی کے پہلے اور دوسرے نصف میں اردو نثر کتنی اور کیسی بدل گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سید مظہر علی سندیلوی کی اردو نثر کا سیاحت نامہ کریم خان کی نثر کے مقابلے میں، زیادہ مربوط، زیادہ سلیس اور رواں ہے۔ جملوں کی ساخت میں بھی فارسی ساخت کا اثر بہت کم ہونے کے باعث جملوں کی طوالت بھی کم ہوگئی ہے اور نثر میں قوتِ بیان کے ساتھ اردو پن نمایاں ہوگیا ہے۔

اسی طرح جب اردو نثر اہلِ علم کے ہاتھوں میں آ کر اس دور کی مذہبی تصانیف میں استعمال ہوتی ہے تو مذہبی موضوعات و مسائل کے تنوع کے باعث زیادہ مجھاؤ کے ساتھ نکھر سنور جاتی ہے اور اردو نثر کی قوتِ بیان توانا، قوتِ اظہار تنومند اور خطیبانہ انداز سلیس، مربوط اور رواں ہو جاتا ہے۔ ''مذہب'' چونکہ ہمارا موضوعِ مطالعہ نہیں ہے اس لیے ہم خود کو اس دور کی دو اہم و مقبول اور عوام و خواص میں پسندیدہ کتابوں کی اردو نثر اور اسلوبِ بیان کے مطالعے تک محدود رکھیں گے۔ ان میں ایک کتاب شاہ اسمٰعیل شہید کی ''تقویۃ الایمان'' ہے اور دوسری سید غوث علی شاہ کی تالیف ''تذکرۂ غوثیہ'' ہے۔

مذہبی تصانیف میں اردو نثر کا استعمال

تقویتہ الایمان:

شاہ اسمٰعیل شہید (۱۷۷۹ء-۱۸۳۱ء) [۳۸] شاہ عبدالغنی کے بیٹے اور شاہ ولی اللہ کے پوتے تھے۔ دہلی میں پیدا ہوئے اور یہیں خاندان کی روایت کے مطابق ان کی تعلیم و تربیت ہوئی۔ سولہ سال کی عمر میں تعلیم سے فارغ ہوئے۔ اسی زمانے میں سید احمد بریلوی شہید کے مرید ہوئے۔ ۱۲۳۷ھ/۲۲-۱۸۲۱ء میں حج بیت اللہ سے مشرف ہوئے اور ۲۴ ذیقعد ۱۲۴۶ھ/۱۸۳۱ء کو سکھوں کے خلاف جہاد کرتے ہوئے شہادت سے ہم کنار ہوئے۔ وہ اپنے وقت کے جید عالم اور واعظ تھے۔ ساری عمر جذبۂ جہاد سے سرشار، اسلام کی تبلیغ میں لگے رہے۔ وہ مسلمانوں میں غیر اسلامی رسومات کے رواج پا جانے کو اسلام کے ضعف کا سبب جانتے تھے اس لیے ساری عمر ان رسومات بدعات کے خلاف زبان اور قلم سے جہاد کرتے رہے۔ یہی رسومات و بدعات ان کی مشہورِ زمانہ تالیف ''تقویۃ الایمان'' کو موضوعِ بیان ہیں۔

شاہ اسمٰعیل شہید نے اس موضوع پر عربی زبان میں ایک کتاب ''رد الاشراک'' کے نام سے لکھی اور پھر اس کتاب کے پہلے باب کا آزاد ترجمہ ہندی (اردو) زبان میں کیا تا کہ ان کی بات زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچ سکے۔ اپنی معروفیات کے باعث دوسرے باب کو اردو میں پیش نہ کر سکے اور ان کی وفات کے کئی سال بعد مولوی محمد سلطان نے 'رد الاشراک' کے دوسرے باب کو ''تذکیر الاخوان'' کے نام سے اردو میں ترجمہ کر کے شائع کیا۔ اب ''تقویۃ الایمان'' کے مروجہ ایڈیشنوں میں یہ دونوں باب ایک ساتھ ملا کر شائع کیے جاتے ہیں لیکن اس کا صرف پہلا باب، جو ''تقویۃ الایمان'' کے نام سے شائع ہوا تھا، شاہ اسمٰعیل کے قلم کا نتیجہ ہے اور یہی پہلا باب اس دور کی اردو نثر کے اعتبار سے اہمیت رکھتا ہے۔ ''تقویۃ الایمان'' کے بارے میں ڈاکٹر ایوب قادری کی رائے ہے کہ ''تقویۃ الایمان'' شاہ اسمٰعیل شہید کے سفر حج پر جانے سے پہلے لکھی گئی تھی[۳۹]۔

شاہ اسمٰعیل شہید نے دیباچہ میں خود لکھا ہے کہ ''اس رسالے کا نام تقویۃ الایمان رکھا اور اس میں دو باب ٹھہرائے۔ پہلے باب میں بیان توحید کا اور برائی شرک کی اور دوسرے باب میں اتباع سنت کا اور برائی بدعت کی''۔ یہی پہلا باب ۱۲۷۵ھ/۵۹-۱۸۵۸ء میں مطبع محسنی محلہ جان بازار سے ۲۷ر ذالحجہ ۱۲۷۵ھ/۵۹-۱۸۵۸ء کو چھپ کر تیار و شائع ہوا اور سارے اقتباسات اور فقرے اسی سے لیے گئے ہیں۔

''تقویۃ الایمان'' کی نثر کو پڑھیے تو محسوس ہوگا کہ نثر کے اعتبار سے اس کی عبارت چست ہے۔ زبان عام و سادہ اور روزمرہ کے مطابق ہے تا کہ ان کی بات دوسروں تک آسانی سے پہنچ سکے اور ان کا مقصد پورا ہو سکے۔ شاہ اسمٰعیل ضرورت سے زیادہ الفاظ استعمال نہیں کرتے اور جہاں بات کو مکرر کہا گیا ہے وہاں یہ عمل زور بیان پیدا کرنے کے لیے کیا گیا ہے۔ ان کی نثر کا انداز ولہجہ ویسا ہے جیسا اس خطیب کا ہوتا ہے جو منبر پر بیٹھ کر یا محفل تبلیغ میں کھڑے ہو کر تقریر کرتا ہے لیکن یہ عبارت چونکہ قلم سے کاغذ پر لکھی گئی ہے اس لیے اس میں خطیبوں والے انحرافات، طوالت بیان اور تکرار اظہار نہیں ہے۔ ساری عبارت جمی ہوئی نثر کا قابل توجہ نمونہ ہے۔ بیان میں گہری سنجیدگی ہے اور لکھنے والا اپنی بات اور اپنے مقصد کو اس سلیقے سے بیان کر رہا ہے جس سے اس کی بات پڑھنے والوں کے دل میں بیٹھ جائے اور وہ اس کے نقطۂ نظر کو قبول کر لیں۔ یہ نثر اسی مقصد کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے اور لکھنے والے شاہ اسمٰعیل اپنے اس مقصد میں کامیاب ہیں۔ انیسویں صدی میں لکھی جانے والی یہ نثر وحدت اثر کے نمونے اور مثال کے اعتبار سے بھی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ شاہ اسمٰعیل نے اپنی خاندانی روایت کے مطابق قرآنی آیات کا ترجمہ تو شاہ عبدالقادر اور شاہ رفیع الدین کی روایت کے مطابق لفظی کیا ہے لیکن تفسیر کرتے ہوئے اپنی بات، اپنے طور پر، اپنے لہجے میں روزمرہ کی زبان میں اثر و تاثیر کے ساتھ بیان کی ہے مثلاً یہ اقتباس پڑھیے جس سے ان کا وہ اسلوب بیان جس کا میں نے ذکر کیا ہے۔ سامنے آجائے گا:

''اللہ صاحب گو کہ سب بادشاہوں کا بادشاہ ہے پر اور بادشاہوں کی طرح مغرور نہیں کہ کوئی

رعیتی بہتیرا ہی التجا کرے، اُس کی طرف مارے غرور کے خیال نہیں کرتے اس لیے رعیتی لوگ اور امیروں کو مانتے ہیں اور ان کا وسیلہ ڈھونڈتے ہیں تا کہ انھیں کی خاطر سے التجا قبول ہووے بلکہ وہ بڑا کریم و رحیم ہے۔ وہاں کسی کی وکالت کی حاجت نہیں جو اس کو یاد رکھے وہ آپ بھی اس کو یاد رکھتا ہے کوئی سفارش کرے یا نہ کرے اور اسی طرح گو کہ وہ سب چیز سے پاک ہے اور سب سے بلند مگر اور بادشاہوں کا سا دربار نہیں کہ کوئی رعیتی لوگ وہاں پہنچ نہ سکیں اور امیر و وزیر ہی رعیت پر حکم چلاویں اور رعیت کے لوگوں کو انھیں کا ماننا ضرور پڑے اور انھیں کا دربار کرنا پڑے۔ بلکہ اپنے بندوں سے بہت نزدیک ہے جو ادنیٰ بندہ اپنے دل سے اس کی طرف متوجہ ہووے تو وہیں اس کو اپنے منھ کے آگے پاوے۔......... جو بعضے عوام الناس کہتے ہیں کہ اولیاء کو اللہ نے یہ طاقت بخشی ہے کہ تقدیر کو بدل ڈالیں جس کی تقدیر میں اولاد نہیں اس کو اولاد دے دیویں، جس کی عمر تمام ہو چکی ہو اس کی عمر بڑھا دیویں، سو یہ بات کچھ صحیح نہیں بلکہ یوں سمجھا چاہیے کہ اللہ اپنے ہر بندے کی کبھی دعا قبول بھی کر لیتا ہے اور انبیاء اولیاء کی اکثر۔ مگر دعا کی توفیق دینا بھی اسی کے اختیار میں ہے اور قبول کرنا بھی اور دعا بھی کرنی اور مراد بھی ملنی دونوں باتیں تقدیر میں لکھی ہیں......'' [۴۰]۔

''اپنا ارادہ جس کام کا بیان کرنا تو پہلے اس کے اللہ کے ارادہ کا ذکر کر دینا جیسے یوں کہنا کہ اگر اللہ چاہے گا تو ہم فلانا کام کریں گے اور اس کے نام کو ایسی تعظیم سے لینا کہ جس میں اس کی مالکیت نکلے اور اپنی بندگی جیسے یوں کہنا ہمارا رب ہمارا مالک ہمارا خالق اور کلام میں جب قسم کھانے کی حاجت ہو تو اسی کے نام کی قسم کھانی...... پھر جو کوئی کسی انبیاء و اولیا کی، اماموں اور شہیدوں کی، بھوت پریت کی اس قسم کی تعظیم کرے جیسے اڑے کام پر ان کی نذر ماننے اور مشکل کے وقت ان کو پکارے، بسم اللہ کی جگہ ان کا نام لیوے، جب اولاد ہوان کی نذر و نیاز کرے، اپنی اولاد کا نام عبدالنبی، امام بخش، پیر بخش رکھے، کھیت و باغ میں سے ان کا حصہ نکالے جو کھیتی باڑی میں سے آوے پہلے اُن کی نیاز کرے، جب اپنے کام میں لاوے اور دھن اور ریوڑ میں سے ان کے نام کے جانور ٹھہراوے اور پھر ان جانوروں کا ادب کرے۔ پانی دانہ پر سے نہ ہانکے، لکڑی پتھر سے نہ مارے اور کھانے پینے پہننے میں رسموں کی سند پکڑے کہ فلانے لوگوں کو چاہیے کہ فلانا کھانا نہ کھاویں فلانا کپڑا نہ پہنیں۔ حضرت بی بی کی صحنک مرد نہ کھاویں، لونڈیاں نہ کھاویں، جس عورت نے دوسرا خاوند کیا ہو وہ نہ کھاوے۔ شاہ عبدالحق کا توشہ حقہ پینے والا نہ کھاوے اور برائی اور بھلائی جو دنیا میں

پیش آتی ہے اس کو ان کی طرف نسبت کرے کہ فلانا ان کی پھٹکار میں آکر دیوانہ ہو گیا اور فلانے کو انھوں نے راندا تو محتاج بن گیا اور فلانے کو نواز دیا تو اس کو فتح و اقبال مل گیا فلانے ستارے کے سبب سے قحط پڑا۔ فلانا کام جو فلانے دن شروع کیا تھا یا فلانی ساعت میں سو پورا نہ ہوا یا یوں کہیں کہ اللہ و رسول چاہے گا تو میں آؤں گا یا پیر چاہے گا تو یہ بات ہو جائے گی...... یا امام کی یا پیر کی یا ان کی قبروں کی قسم کھاوے سو ان سب باتوں سے شرک ثابت ہوتا ہے اس کو اشراک فی العادت کہتے ہیں''۔[۴۱]

اس عبارت کو پڑھتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ بیان میں تسلسل اور ربط ہے۔ یہاں عبارت آرائی پر زور نہیں ہے۔ عبارت ایسی اور لہجہ ایسا خطیبانہ ہے کہ واضح طور پر محسوس ہوتا ہے کہ کوئی وعظ کر رہا ہے اور اپنی بات کو سننے والے کے دل میں پوری طرح بٹھانے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہاں الفاظ مقصد کے تابع ہیں۔ مقصد لفظوں کے دباؤ میں آکر آوارہ نہیں ہو جاتا۔ پھر الفاظ ایسے استعمال میں آئے ہیں جنھیں ہر شخص جانتا، بولتا اور سمجھتا ہے۔ جملے کی ساخت بھی بول چال کے مطابق رہتی ہے۔ یہ کتابی نثر نہیں ہے اور ساتھ ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اردو جملہ فارسی جملے کے زیر اثر نہیں ہے بلکہ اس فقرہ کی خصوصیت ہی یہ ہے کہ اس میں اردو پن نمایاں ہے۔ مذہبی موضوع و مقصد سامنے ہونے باوجود عربی زبان کے ثقیل الفاظ بھی زیادہ استعمال میں نہیں آئے بلکہ عام بول چال کی زبان میں بڑی سے بڑی بات سادگی و صفائی سے بیان کی گئی ہے۔ اسی لیے جملے کی ساخت کی تبدیلی کے باوجود ایک جملہ دوسرے سے پیوست ہے۔ بات کا تسلسل اسی ربط سے پُر اثر ہو گیا ہے۔ اردو زبان اور بول چال میں عام طور پر استعمال ہونے والے ہندوی الفاظ کثرت سے بلا تکلف استعمال میں آرہے ہیں اور عبارت میں اس طرح نگے ہوئے ہیں کہ خود عبارت کا حسن بڑھ گیا ہے۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو عربی و فارسی الفاظ کے ساتھ خاص و عام کی زبان میں یکساں طور پر استعمال میں آتے ہیں اور ان سب کے ملنے جلنے اور شیر و شکر ہونے سے عبارت کا فنی اثر بڑھ گیا ہے۔ انیسویں صدی میں اردو نثر مختلف موضوعات اور فکشن میں استعمال ہوئی لیکن گہری سنجیدگی کے ساتھ یہ نثر مذہبی کتابوں میں زیادہ نمایاں ہوئی اور آج تک اردو نثر کی یہ روایت اسی طرح پھل پھول رہی ہے اور قوتِ اظہار اور اسلوب بیان کے لحاظ سے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ صاحبانِ قلم مذہبی اہل علم کی تحریریں آج بھی اس کی گواہ ہیں۔

سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی:

سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی نے اس رنگ نثر کو اور زیادہ وسعت دے کر اسے فلسفۂ مابعد الطبیعیات اور اپنی صوفیانہ فکر کو بیان کرنے کے لیے اس طرح استعمال کیا کہ ان کی بات کی دو سطحیں برقرار رہتی ہیں۔ ایک وہ سطح کہ عام آدمی اپنی فہم کے مطابق اس کے معنی سمجھے اور فائدہ اٹھائے اور ایک وہ سطح کہ خاص

آدمی اس کے مطلب کی گہرائی سے لطف اندوز ہو کر بات کی تہہ تک پہنچے۔ ہر بات حکایت، قصے کہانی کی صورت میں بیان کی گئی ہے جن سے یہ کتاب جو تذکرۂ غوثیہ کے نام سے معروف ہے۔ اچھے فکشن کی طرح سدابہار بن گئی ہے اور آج بھی گہری معنویت اور اپنے اظہار بیان کی وجہ سے مقبول ہے۔ اس میں جو قصے اور حکایات بیان میں آئی ہیں ان کا اطلاق آج کی زندگی اور اس کے مسائل پر اسی طرح ہوتا ہے جس طرح اس زمانے میں ہوتا تھا جب سید غوث علی شاہ زندہ تھے۔ یہ ایک زندہ رہنے والی کتاب ہے اور اپنی نثر، دلچسپ حکایات اور اسلوب بیان کی وجہ سے ایک ''کلاسیک'' کا درجہ اختیار کر گئی ہے۔

تذکرۂ غوثیہ:

''تذکرۂ غوثیہ'' میں جو کچھ درج ہے انھیں ''ملفوظاتِ سید غوث علی شاہ قلندری قادری'' کہنا چاہیے۔ سید شاہ گل حسن، سید غوث علی شاہ کے مرید و خلیفۂ خاص تھے اور وہی اس کتاب کے مرتب ہیں۔ شاہ گل حسن نے لکھا ہے کہ ''ابتدائی حال سے حضرت قبلۂ عالم کو کبھی تصنیف و تالیف منظورِ نظر نہ ہوئی۔ عالم بے نشانی مدِ نظر رہا۔ پابندی و تقلید سے طبع آزاد و نفور تھی۔ جو اشعار و نکات یا رموز و اسرار کہ وقتاً فوقتاً زبانِ فیض ترجمان پر جوششِ دریائے غیب نے جاری کیے یا تعلیم و تلقین اصحاب کے اقتضا سے اظہار و بیان میں آئے، بعض ارادت مندوں نے تحریر و تالیف کی اجازت چاہی تو زنہار مرضی مبارک کا میلان اس طرف نہ پایا۔ نقشِ اول و آخر کو کفِ دست سے مٹایا البتہ آخری ایام میں اس خاکسار کو از راہِ عنایت صرف اتنی اجازت حاصل ہوئی کہ اشعار و مقالات اشلوک وو ہے و چوپائی وغیرہ جو ارشادِ مبارک میں حسب موقع وارد ہوتے تھے یہ کمترین یادداشت کے لیے فوراً تحریر کر لیتا تھا بجز اس کے کوئی حرف و حکایت یا نقل و روایت سوائے سماعت کے سپردِ قلم نہیں کی گئی۔ سید غوث علی شاہ کی وفات کے بعد جب دل بے تاب گھبرایا، وصل و بے غمی کا زمانہ نشاط و ہمدمی کا کارخانہ یاد آیا جوشِ وحشت حد سے زیادہ ہوا کوئی سبیل کوئی شغل کوئی کام اس کے علاوہ ذہن میں نہ آیا کہ جس کے قرب وصال اور لقاء اجمال میں اتنی عمر گذری بقیہ عمر بھی اسی کی یادگاری بس ہے...... جملہ احباب نے یہ امر پسند کیا...... ناچار قلم اُٹھایا...... اگرچہ اس ہنگامۂ قیامت کے بعد فراموشی کا غلبہ اور نسیان کا طغیان تھا لیکن جب فکر ادھر معروف ہوا تو عالم غیب سے وہ شاہدانِ سخن جو از یاد رفتہ ہو گئے تھے۔ جلوہ گری کرنے لگے۔ ذرہ سی بات یاد آئی اور تمام قصہ نے ہنگامۂ گذشتہ کا سما باندھ دیا۔ وہی مرشد وہی ارشاد، وہی کلیم وہی کلام وہی بیان وہی زبان وہی چشم و گوش، وہی صدائے نوشانوش بزمِ خیال میں موجود ہو گئی۔ اس طرح جو کچھ یاد آیا قلم بند کیا لیکن بہت کچھ مقالات ہیں کہ ان کا نقش دل و دماغ سے بالکل مٹ گیا......'' [۴۳]

تذکرۂ غوثیہ کی عبارت سے اندازہ ہوتا ہے کہ شاہ گل حسن جہاں وہ ''اشعار و مقالات اشلوک'' وغیرہ لکھتے تھے جو غوث علی شاہ صاحب نے ارشاد فرمائے وہاں وہ ان باتوں کے اشارات بھی اپنی

یادداشت کے لیے درج کر لیتے ہوں گے جو تذکرۂ غوثیہ میں درج ہیں۔ اشعار و مقالات و اشلوک کی اجازت دینے کے معنی یہ بھی تھے کہ خود شاہ صاحب بھی اپنے مریدوں اور خلق خدا کے استفادے کے لیے انھیں محفوظ کرنا چاہتے تھے اور اُدھر ان کے خلیفہ و مرید خاص شاہ گل حسن بھی ان باتوں کو محفوظ کرنا چاہتے تھے جو سید غوث علی شاہ قلندر کی زبانِ مبارک سے نکلی تھیں۔ اسی جذبے کے ساتھ یہ تالیف وجود میں آئی۔ یہ تالیف سید غوث علی شاہ صاحب کی سوانح عمری بھی ہے اور ان کے ملفوظات وفکر کا مجموعہ اور اشاریہ بھی ساتھ ہی اردو نثر کے اعتبار سے بھی ایک زندہ کتاب ہے۔ محمد اسلم سیفی نے کلیات اسمٰعیل میرٹھی میں لکھا ہے کہ ''اگرچہ یہ تذکرہ بعدِ وصال لکھا گیا ہے لیکن طرز کلام وہی ہے جس میں شیخ نے اپنی زبان فیض ترجمان سے ارشادات ادا فرمائے تھے'' [۴۳]۔

سید غوث علی شاہ قلندری قادری (۱۸۰۴ء—۱۸۸۰ء) انیسویں صدی کے ایک بڑے صوفی بزرگ تھے۔ مولانا حالی نے ایک بار وحید الدین سلیم سے کہا تھا کہ ''ہم نے تمام عمر میں تین صاحب کمال بزرگ دیکھے ہیں۔ شاعروں میں جناب میرزا اسد اللہ غالب، مدبروں میں سر سید احمد خاں اور فقراء میں مولانا سید غوث علی شاہ''۔ [۴۴] شاہ عالم صاحب فاضل بھی تھے اور آزاد خیال موحد بھی۔ ان کی وضع فقیرانہ اور مشرب درویشانہ تھا۔ سیر و سیاحت کے شوقین تھے اور اکثر مسلم و غیر مسلم مشاہیر برہموں، پنڈتوں، سنیاسیوں، جوگیوں اور سادھوؤں سے ان کی ملاقات تھی۔ ہندو جوگیوں سے انھوں نے یوگ اور حبسِ دم کے طور طریقے بھی معلوم کیے تھے۔ وہ انتقالِ روح کے عمل کو جانتے تھے۔ سینکڑوں ہندی دوہے اور سنسکرت اشلوک انھیں زبانی یاد تھے۔ وہ عام طور پر اپنی بات، حکیمانہ اقوال، نکتہ خیز مشاہدات، تجربات اور افکار بطور طریقت حکایات، واقعات اور قصہ کہانیوں کی صورت میں بیان کرتے تھے۔ غوث علی شاہ قلندر جمالی بزرگ تھے۔ وسیع النظر، صلحِ کل، خوش طبع، شگفتہ مزاج اور بذلہ سنج۔ اپنے لطائف و ظرائف سے بڑے بڑے صوفیانہ و حکیمانہ نکات بیان کرتے تھے۔ اسی لیے ''تذکرۂ غوثیہ'' کو گلستانِ تصوف اور سدا بہار بوستانِ طریقت کہا گیا ہے۔

مرزا غالب کو غوث علی شاہ صاحب سے دلی تعلق تھا۔ جس زمانے میں شاہ صاحب زینت المساجد دہلی میں ٹھہرے ہوئے تھے مرزا غالب تیسرے دن ایک خوان کھانے کا ساتھ لے کر شاہ صاحب سے ملنے جاتے اور ان کے ساتھ کھانے میں شریک نہ ہوتے۔ جب شاہ صاحب اصرار کرتے تو کہتے کہ ''میں اس قابل نہیں ہوں۔ مے خوار رُوسیاہ گنہ گار ہوں۔ آپ کے ساتھ کھاتے ہوئے شرم آتی ہے البتہ اولش کا مضائقہ نہیں'' [۴۵]۔ شاہ صاحب غالب کے بارے میں کہتے تھے کہ ''مرزا صاحب کا مذہب یہ تھا کہ دل آزاری گناہ ہے''۔ جب کسی نے مرزا نوشہ کے انتقال کی خبر سنائی تو آپ نے فرمایا:

کھال دھونکی رہ گیو اور نر بچہ بہتے انگار
آہرن کو ٹھمکو مٹو اور اُٹھ گئے سیت لوہار

سدا نہ پھولیں توریاں اور سدا نہ ساون ہوئے
سدا نہ جوبن تھر رہے اور سدا نہ جیوے کوئے [۴۶]

اور کہا کہ "مرزا غالب رند مشرب، بے شر، رحم دل تھے اور فنِ شاعری میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے لیکن افسوس کہ یہ ہمارے محبّ بھی چل دیے" [۴۷]

اسمٰعیل میرٹھی بھی سید غوث علی شاہ صاحب کے مرید تھے۔ اسمٰعیل میرٹھی کے بیٹے اسلم سیفی نے لکھا ہے کہ مولانا اسمٰعیل میرٹھی کے پیر بھائی وسجادہ نشین مولانا سید شاہ گل حسنؒ نے فراقِ شیخ سے مضطرب ہو کر ارشاداتِ شیخ میرٹھ کے قیام میں مرتب فرمائے۔ واقعات اور ارشادات کی ترتیب تو مولانا گل حسن صاحب نے فرمائی اور ان کو زبان کا جامہ مولانا نے پہنایا [۴۸]۔ اس بات کے ثبوت میں اسلم سیفی نے "تذکرۂ غوثیہ" کے اس مسودہ کے ایک صفحہ کا فوٹو بھی شائع کیا ہے جو مولوی اسمٰعیل میرٹھی کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ ممتاز حسن مرحوم نے ایک بار مجھ سے ذکر کیا تھا کہ یہ مسودہ اسلم سیفی صاحب نے قومی عجائب گھر کراچی کو فروخت کرنے کے لیے ان کو دیا تھا اور اس کی قیمت وہ بیس ہزار روپے طلب کر رہے تھے۔ اس کے کچھ عرصے بعد اسلم سیفی صاحب وفات پا گئے لیکن یہ مسودہ قومی عجائب گھر میں نہیں ہے۔ ممکن ہے ممتاز حسن صاحب کے ذخیرے میں موجود ہو۔ اسی بنیاد پر اسلم سیفی تذکرۂ غوثیہ کی نثر کو اسمٰعیل میرٹھی سے منسوب کر کے لکھتے ہیں کہ "ادبی نقطۂ نظر سے مولانا (اسمٰعیل میرٹھی) کا نثر کا یہ اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس میں جو نظمیں درج ہیں خواہ فارسی خواہ اردو، ان میں سے اکثر و بیشتر مولانا کے قلم سے نکلی ہیں غالباً تذکرہ کی طباعت ۱۸۸۴ء میں ختم ہوئی" [۴۹]۔

ان ساری باتوں کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ اصل مغز تو سید غوث علی شاہ کا تیار کردہ تھا، اس کا خول ان کے خلیفہ شاہ گل حسن نے تیار کیا اور اس کا رنگ و روپ نکھار کر مبیضہ کی صورت اسمٰعیل میرٹھی نے دی۔ تینوں یکساں طور پر اہم ہیں اس عمل سے ایک ایسی کتاب وجود میں آئی جو آج بھی زندہ ہے اور کل بھی زندہ رہے گی۔ اگر "مغز" نہ ہوتا تو خول نہ بنتا اور خول نہ بنتا تو اس کا رنگ روپ نکھارنے کے لیے عبارت کہاں سے آتی۔ یہ بالکل آج کی نثر ہے۔ اس نثر کا مقابلہ اگر "عجائباتِ فرنگ" یا "سیاحت نامہ کریم خاں" کی نثر سے کیا جائے تو واضح ہوگا کہ انیسویں صدی کے آخری ربع میں نثر اردو کے خدوخال پوری طرح بن گئے تھے اور وہ اب نئی زندگی کے نئے پہلوؤں کو سمیٹ کر نئی اصناف ادب میں نمایاں ہو رہی تھی۔ تذکرۂ غوثیہ میں حکایات و واقعات کی دلکشی اور بیان کی پُر اثر سادگی نے عبارت کے حسن کو نکھار کر اس میں نئی جان ڈال دی ہے۔ یہاں جملے کی ساخت اردو جملے کی ساخت کے عین مطابق ہے۔ انداز بیانیہ ہے۔ بات کو اختصار کے ساتھ اردو روزمرہ و محاورہ کے مطابق عام بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کی ہے کہ اس قصے، حکایت یا واقعہ کے باطن میں چھپا ہوا نکتہ سب کے سامنے آ جاتا ہے اور اس راز کو پا کر سننے یا پڑھنے والا پھول کی طرح کھل اُٹھتا ہے۔ یہ صورت یکسانیت کے ساتھ ساری کتاب میں ملتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند سطریں پڑھیے تا

کہ جو بات کہی گئی ہے وہ واضح ہو جائے:

''ایک روز کسی شخص نے جناب وقبلہ سے تعلیم کی درخواست کی۔ ارشاد ہوا کہ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کا ایک دوست تھا مگر نادان۔ اس نے حضرت سے درخواست کی کہ مجھ کو اسم اعظم سکھا دیجیے۔ ہر چند انکار کیا اور سمجھایا کہ تو اس قابل نہیں ہے۔ اس نے نہ مانا اور نہایت اصرار کیا۔ ناچار بتا دیا اور امتحان بھی کرا دیا لیکن منع فرمایا کہ آیندہ تو اس کو کام میں نہ لانا ورنہ اچھا نہ ہوگا۔ یہ فرما کر چل دیے۔ اس کے دل میں خیال آیا کہ بھلا اب تو دیکھوں اسم اعظم تاثیر کرتا ہے یا نہیں۔ کچھ ہڈیاں نظر آئیں۔ ان پر اسم اعظم پڑھا۔ فوراً ایک شیر خونخوار زندہ ہو کر غرایا اور اس کو پھاڑ کھایا۔ جب حضرت اس راہ سے واپس آئے تو دیکھا کہ وہ مرا ہوا پڑا ہے اور شیر کھا رہا ہے۔ شیر سے پوچھا: تو نے اس کو کیوں مارا؟ جواب دیا کہ یہ شخص میرا خالق تو بنا تھا مگر رزق کی فکر نہ کی۔ اس لیے میں نے اس کو کھا لیا'' [۵۰]

''ایک روز ارشاد ہوا کہ دو پتلیاں تھیں۔ ایک دانش مند سے پوچھا گیا کہ ان میں سے کون سی عمدہ اور بہتر ہے۔ اس نے دونوں کے کان میں ایک ایک تنکا ڈالا۔ ایک کے حلق میں سے نکل آیا۔ دوسرے کے پیٹ میں اتر گیا۔ دانش مند نے جواب دیا کہ جس کے پیٹ میں تنکا اُتر گیا وہی بہتر ہے۔ ایسے ہی جو آدمی بات کو سن کر ضبط و ہضم کر سکے وہی آدمی ہے'' [۵۱]۔

''ایک روز میر محمد تقی صاحب نے عرض کیا کہ حضرت ابتدائے حال میں شاہ سلیمان صاحب تونسویؒ حال بہت کھیلا کرتے تھے لیکن آخر زمانہ میں ان کو حال نہیں آتا تھا۔ اس وقت ارشاد ہوا کہ جب تک کوئلہ دہک نہیں جاتا چٹختا ہی ہے اور دھواں بھی دیتا ہے مگر جب آگ اس کے اندر بخوبی سرایت کر جاتی ہے اور وہ ہم رنگ ہو جاتا ہے، پھر نہ دھواں رہتا ہے نہ آواز'' [۵۲]۔

''ایک روز ارشاد ہوا کہ ایک شخص نے شیطان سے دوستی پیدا کی اور پوچھا کہ یار تم کو لوگ کیوں بدنام کرتے ہیں۔ اس نے کہا کہ میرا تو کچھ بھی قصور نہیں۔ صرف دشمنی سے لوگ برا بھلا کہتے ہیں۔ آؤ میں تم کو ایک تماشا دکھاؤں مگر خاموش دیکھتے رہنا۔ کچھ دم نہ مارنا۔ (وہ اسے) ایک شہر میں لے گیا اور کہا کہ آج اس کی بربادی کا حکم ہے۔ اب دیکھو کیا ہوتا ہے۔ حلوائی کی دوکان میں چاشنی پک رہی تھی۔ شیطان نے انگلی بھر کر دیوار پر لگا دی۔ فوراً مکھیوں کا جھمگٹ ہو گیا۔ چھپکلی نے ان کی تاک لگائی۔ حلوائی کی بلی نے چھپکلی پر داؤ لگایا کہ جھپٹا مارے۔ ناگہاں ایک فوج کا سپاہی ادھر سے گذرا۔ اس کے ساتھ نہایت تیز شکاری

سدا نہ پھولیں توریاں اور سدا نہ ساون ہوئے
سدا نہ جوبن تھر رہے اور سدا نہ جیوے کوئے [۴۶]

اور کہا کہ ”مرزا غالب رند مشرب، بے شر، رحم دل تھے اور فنِ شاعری میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے لیکن افسوس کہ یہ ہمارے محبت بھی چل دیے“ [۴۷]

اسمٰعیل میرٹھی بھی سید غوث علی شاہ صاحب کے مرید تھے۔ اسمٰعیل میرٹھی کے بیٹے اسلم سیفی نے لکھا ہے کہ مولانا اسمٰعیل میرٹھی کے پیر بھائی و سجادہ نشین مولانا سید شاہ گل حسنؒ نے فراقِ شیخ سے مضطرب ہوکر ارشاداتِ شیخ میرٹھ کے قیام میں مرتب فرمائے۔ واقعات اور ارشادات کی ترتیب تو مولانا گل حسن صاحب نے فرمائی اور ان کو زبان کا جامہ مولانا نے پہنایا [۴۸]۔ اس بات کے ثبوت میں اسلم سیفی نے ”تذکرۂ غوثیہ“ کے اس مسودہ کے ایک صفحہ کا فوٹو بھی شائع کیا ہے جو مولوی اسمٰعیل میرٹھی کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ ممتاز حسن مرحوم نے ایک بار مجھ سے ذکر کیا تھا کہ یہ مسودہ اسلم سیفی صاحب نے قومی عجائب گھر کراچی کو فروخت کرنے کے لیے ان کو دیا تھا اور اس کی قیمت وہ بیس ہزار روپے طلب کر رہے تھے۔ اس کے کچھ عرصے بعد اسلم سیفی صاحب وفات پا گئے لیکن یہ مسودہ قومی عجائب گھر میں نہیں ہے۔ ممکن ہے ممتاز حسن صاحب کے ذخیرے میں موجود ہو۔ اسی بنیاد پر اسلم سیفی تذکرۂ غوثیہ کی نثر کو اسمٰعیل میرٹھی سے منسوب کر کے لکھتے ہیں کہ ”ادبی نقطۂ نظر سے مولانا (اسمٰعیل میرٹھی) کا نثر کا یہ اعلیٰ نمونہ ہے۔ اس میں جو نظمیں درج ہیں خواہ فارسی خواہ اردو، ان میں سے اکثر و بیشتر مولانا کے قلم سے نکلی ہیں غالباً تذکرہ کی طباعت ۱۸۸۲ء میں ختم ہوئی“ [۴۹]۔

ان ساری باتوں کے پیشِ نظر کہا جا سکتا ہے کہ اصل مغز تو سید غوث علی شاہ کا تیار کردہ تھا، اس کا خول ان کے خلیفہ شاہ گل حسن نے تیار کیا اور اس کا رنگ و روپ نکھار کر صحیفہ کی صورت اسمٰعیل میرٹھی نے دی۔ تینوں یکساں طور پر اہم ہیں اس عمل سے ایک ایسی کتاب وجود میں آئی جو آج بھی زندہ ہے اور کل بھی زندہ رہے گی۔ اگر ”مغز“ نہ ہوتا تو خول نہ بنتا اور خول نہ بنتا تو اس کا رنگ روپ نکھارنے کے لیے عبارت کہاں سے آتی۔ یہ بالکل آج کی نثر ہے۔ اس نثر کا مقابلہ اگر ”عجائباتِ فرنگ“ یا ”سیاحت نامہ کریم خاں“ کی نثر سے کیا جائے تو واضح ہوگا کہ انیسویں صدی کے آخری ربع میں نثر اردو کے خدوخال پوری طرح بن گئے تھے اور وہ اب نئی زندگی کے نئے پہلوؤں کو سمیٹ کر نئی اصناف ادب میں نمایاں ہو رہی تھی۔ تذکرۂ غوثیہ میں حکایات و واقعات کی دلکشی اور بیان کی پُر اثر سادگی نے عبارت کے حسن کو نکھار کر اس میں نئی جان ڈال دی ہے۔ یہاں جملے کی ساخت اردو جملے کی ساخت کے عین مطابق ہے۔ انداز بیانیہ ہے۔ بات کو اختصار کے ساتھ اردو روزمرہ و محاورہ کے مطابق عام بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کی ہے کہ اس قصے، حکایت یا واقعہ کے باطن میں چھپا ہوا نکتہ سب کے سامنے آ جاتا ہے اور اس راز کو پا کر سننے یا پڑھنے والا پھول کی طرح کھل اُٹھتا ہے۔ یہ صورت یکسانیت کے ساتھ ساری کتاب میں ملتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چند سطریں پڑھیے تا

کہ جو بات کہی گئی ہے وہ واضح ہو جائے:

''ایک روز کسی شخص نے جناب وقبلہ سے تعلیم کی درخواست کی۔ ارشاد ہوا کہ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کا ایک دوست تھا مگر نادان۔ اس نے حضرت سے درخواست کی کہ مجھ کو اسم اعظم سکھا دیجیے۔ ہر چند انکار کیا اور سمجھایا کہ تو اس قابل نہیں ہے۔ اس نے نہ مانا اور نہایت اصرار کیا۔ ناچار بتا دیا اور امتحان بھی کرا دیا لیکن منع فرمایا کہ آیندہ تو اس کو کام میں نہ لانا ورنہ اچھا نہ ہوگا۔ یہ فرما کر چل دیے۔ اس کے دل میں خیال آیا کہ بھلا اب تو دیکھوں اسم اعظم تاثیر کرتا ہے یا نہیں۔ کچھ ہڈیاں نظر آئیں۔ ان پر اسم اعظم پڑھا۔ فوراً ایک شیر خونخوار زندہ ہو کر غرایا اور اس کو پھاڑ کھایا۔ جب حضرت اس راہ سے واپس آئے تو دیکھا کہ وہ مرا ہوا پڑا ہے اور شیر کھا رہا ہے۔ شیر سے پوچھا: تو نے اس کو کیوں مارا؟ جواب دیا کہ یہ شخص میرا خالق تو بنا تھا مگر رزق کی فکر نہ کی۔ اس لیے میں نے اس کو کھا لیا'' [۵۰]

''ایک روز ارشاد ہوا کہ دو پتلیاں تھیں۔ ایک دانش مند سے پوچھا گیا کہ ان میں سے کون سی عمدہ اور بہتر ہے۔ اس نے دونوں کے کان میں ایک ایک تنکا ڈالا۔ ایک کے حلق میں سے نکل آیا۔ دوسرے کے پیٹ میں اتر گیا۔ دانش مند نے جواب دیا کہ جس کے پیٹ میں تنکا اُتر گیا وہی بہتر ہے۔ ایسے ہی جو آدمی بات کو سن کر ضبط و ہضم کر سکے وہی آدمی ہے'' [۵۱]۔

''ایک روز میر محمد تقی صاحب نے عرض کیا کہ حضرت ابتدائے حال میں شاہ سلیمان صاحب تونسویؒ حال بہت کھیلا کرتے تھے لیکن آخر زمانہ میں ان کو حال نہیں آتا تھا۔ اس وقت ارشاد ہوا کہ جب تک کوئلہ دہک نہیں جاتا چٹختا ہی ہے اور دھواں بھی دیتا ہے مگر جب آگ اس کے اندر بخوبی سرایت کر جاتی ہے اور وہ ہم رنگ ہو جاتا ہے، پھر نہ دھواں رہتا ہے نہ آواز'' [۵۲]۔

''ایک روز ارشاد ہوا کہ ایک شخص نے شیطان سے دوستی پیدا کی اور پوچھا کہ یار تم کو لوگ کیوں بدنام کرتے ہیں۔ اس نے کہا کہ میرا تو کچھ بھی قصور نہیں۔ صرف دشمنی سے لوگ برا بھلا کہتے ہیں۔ آؤ میں تم کو ایک تماشا دکھاؤں مگر خاموش دیکھتے رہنا۔ کچھ دم نہ مارنا۔ (وہ اسے) ایک شہر میں لے گیا اور کہا کہ آج اس کی بربادی کا حکم ہے۔ اب دیکھو کیا ہوتا ہے۔ حلوائی کی دوکان میں چاشنی پک رہی تھی۔ شیطان نے انگلی بھر کر دیوار پر لگا دی۔ فوراً مکھیوں کا جھمگٹ ہو گیا۔ چھپکلی نے ان کی تاک لگائی۔ حلوائی کی بلی نے چھپکلی پر داؤ لگایا کہ جھپٹا مارے۔ ناگہاں ایک فوج کا سپاہی ادھر سے گذرا۔ اس کے ساتھ نہایت تیز شکاری

کتا تھا۔اس نے جو بلی بیٹھی دیکھی۔جھٹ اس کو جا دبوچا۔بلی چاشنی کے اندر گری اور پھنس گئی۔حلوائی کو غصہ آگیا۔کتے کے سر پر ایسا کفچہ مارا کہ وہیں لوٹ گیا۔پھر سپاہی کو کہاں تاب۔بگڑ گیا اور حلوائی کو مارتے مارتے خون کر دیا۔حلوائیوں نے جمع ہو کر سپاہی پر یورش کی۔وہ بھی وہیں کھیت رہا۔لشکر میں جو سپاہی کے قتل کی خبر پہنچی تو لگا کے توپ خانہ تمام شہر کو اڑ دیا۔جب یہ ماجرا گذر چکا تو شیطان اس شخص کی طرف متوجہ ہوا کہ دوست تم ہی انصاف کرو اس میں میرا کیا قصور ہے۔صرف ایک انگلی چاشنی میں نے لگادی تھی، باقی بکھیڑا کس نے کیا لیکن کرنے والے کا نام کوئی نہیں لیتا، مجھی کو نشانہ بنا رکھا ہے...... [۵۳]۔

''تذکرۂ غوثیہ'' ایک دلچسپ و معنی خیز کتاب ہے جو اپنے اسلوبِ بیان، مربوط عبارت، عام و سادہ زبان، افسانے کا سا لطف، گہری معنویت، صوفیانہ نکات اور انسانی زندگی کو سنوارنے والی تصنیف کے طور پر زندہ و تازہ رہے گی۔ بیان سادہ لیکن زبان پوری طرح نفس واقعہ کے مطابق اور ساتھ بیان میں اختصار و جامعیت ہے۔

تذکروں میں اردو نثر:

اب اردو نثر ایک طرف اخبارات، رسائل و جرائد میں اپنی قوتِ بیان کے جلوے دکھا رہی ہے اور دوسری طرف علمی، ادبی تصانیف اور فکشن میں نئے نئے روپ میں سامنے آ رہی ہے۔اخبارات و رسائل اور فکشن میں عام و سادہ زبان استعمال میں آ رہی ہے لیکن اکثر کتابوں میں اب بھی مسجع و مقفیٰ نثر کا واضح اثر موجود ہے۔اردو زبان تیزی سے فارسی کی جگہ لے رہی ہے اور انگریزی زبان و ادب کے اثرات کو، انگریزی اقتدار کے زیرِ اثر، تیزی سے قبول کر رہی ہے۔اب تک اردو شعرا کے تذکرے عام طور پر فارسی زبان میں لکھے جاتے تھے لیکن اب اردو شعرا کے تذکرے اردو زبان میں بھی لکھے جانے لگے ہیں جن میں میرزا علی لطف کا تذکرہ گلشنِ ہند (۱۲۱۵ھ/۱۸۰۰ء-۱۸۰۱ء) پہلا تذکرہ ہے جو اردو زبان میں لکھا گیا۔اس کے علاوہ ''گلشنِ ہند'' ہی کے نام سے فورٹ ولیم کالج والے حیدر بخش حیدری نے ۱۲۱۷ھ/۳-۱۸۰۲ء میں اردو شعرا کا ایک اور تذکرہ لکھا جو بہت مختصر ہے اور بے دلی سے لکھا گیا ہے۔اسی ذیل میں اردو زبان میں لکھے جانے والے تذکروں میں دیوان جہاں (۱۲۲۷ھ/ ۱۳-۱۸۱۲ء) از بینی نرائن جہاں، انتخابِ دواوین (۱۲۵۸ھ-۱۲۶۰ھ/ ۱۸۴۲ء-۱۸۴۴ء)، نسخۂ دلکشا (۱۲۷۱ھ/۱۸۵۴ء-۱۸۵۵ء) از جنم جی مترا رمان، تذکرۂ نادری (۱۲۸۳ھ/ ۱۸۶۰ء-۱۸۶۷ء) از کلب حسین خان نادر، خزینۃ العلوم (۱۲۸۸ھ/۱۸۷۱ء-۱۸۷۲ء) از درگاہ پرشاد نادر، رمغان گوکل پرشاد ۱۲۹۵ھ/ ۱۸۷۸ء-۱۸۷۹ء از گوکل پرشاد کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ان سب تذکروں ں شعرا کے حالات بہت مختصر ہیں سارا زور، جیسا کہ تذکروں میں ہوتا ہے، انتخابِ کلام پر دیا گیا ہے اور شعرا

کے حالات وسوانحات پر تذکرہ نویس کی کوئی خاص توجہ نہیں ہے۔ جن تذکروں میں انتخاب کلام کے ساتھ حالات واقعات وسوانحات پر کچھ توجہ دی گئی ہے، ان میں لطفؔ کے گلشن ہند کے ساتھ خوش معرکۂ زیبا (۱۲۶۰ھ-۱۲۶۲ھ/۱۸۴۴ء-۱۸۴۶ء) طبقات الشعرائے ہند (۱۲۶۳ھ/۱۸۴۶ء-۱۸۴۷ء) از فیلن وکریم الدین، گلستان سخن (۱۲۷۱ھ / ۱۸۵۴ء-۱۸۵۵ء) از مرزا قادر بخش صابرؔ، سخن شعرا (۱۲۸۱ھ / ۱۸۶۴ء-۱۸۶۵ء) از عبدالغفور خان نساخ، بہارستانِ ناز (۱۲۸۱ھ/ ۶۵-۱۸۶۴ء) از فصیح الدین رنج، انتخابِ یادگار (۱۲۹۰ھ/۱۸۷۳ء-۱۸۷۴ء) از امیر احمد مینائی وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

یہ سب تذکرے اردو نثر میں لکھے گئے ہیں ان تذکروں کی عبارتوں کو پڑھ کر ایک بات یہ سامنے آتی ہے کہ وہ تذکرے جو ۱۸۵۷ء سے پہلے یا اس کے لگ بھگ آگے پیچھے لکھے گئے ہیں ان اور جملے کی نثر پر مسجع و مقفیٰ طرزِ ادا کا واضح اثر ہے اور جملوں کی ساخت پر فارسی اندازِ نثر کا اثر ہے اور وہ تذکرے جو ۱۸۵۷ء کے دس پندرہ یا بیس سال بعد لکھے گئے ہیں ان کی نثر کا رُخ سادہ بیانی کی طرف ہے۔ ان دونوں رجحانات کو دیکھ کر اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اب ہواؤں کا رُخ گلشن ہند، گلستانِ سخن یا خوش معرکۂ زیبا کے طرز بیان کے بجائے انتخاب یادگار (امیر مینائی)، سخن شعرا نساخ یا طبقات الشعرائے ہند کی طرح کی نثر کی طرف ہوگیا۔ آخر الذکر گارساں دتاسی کی تاریخ ادبیات ہندوستانی کا آزاد ترجمہ ہے جو فیلن کے ساتھ مل کر کریم الدین نے کیا اور اپنی طرف سے جابجا اضافے بھی کیے۔ یہاں ہم گلشن ہند، گلستان سخن، خوش معرکۂ زیبا، طبقات الشعرائے ہند اور انتخاب یادگار سے، اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے ایک ایک اقتباس درج کرتے ہیں جن کے مطالعے سے اندازہ ہوگا کہ علمی کتابوں میں بھی کس طرح رنگ بیان تبدیل ہو رہا ہے۔ خود ۱۸۵۷ء کے بعد جو تصانیف اور تحریریں سامنے آئی ہیں ان سب کا رُخ بھی عام طور پر سادگی، بے ساختگی اور ایسی زبان کی طرف تھا جو روزمرہ کی بات چیت میں استعمال ہوتی تھی۔ اب یہ اقتباسات اور ان کی نثر کو دیکھیے :

گلشن ہند از میرزا علی لطف (لکھنؤ/کلکتہ) ۱۸۰۱ء:

''دردؔ تخلص، خواجہ میر نام، متوطن شاہ جہاں آباد کے، خلف الصدق حضرت ناصر دہلوی کے۔ ثابت قدمی میں اس قطبِ آسمانِ استقلال کی اور زاویہ گزینی میں اس مرکزِ دائرۂ فضل وکمال کی یہ نقل مشہور ہے اور زبان زد جمہور ہے کہ جس ایام میں معمورہ شاہ جہاں آباد کا اور ہر ایک کوچہ اس خجستہ بنیاد کا مجمع اہلِ کمال سے اور کثرتِ منتخبان عدیم المثال سے، اشکِ ہفت اقلیم اور غیرت جنت النعیم تھا، تو معموری پر شہر کی عرصہ ربع مسکوں کا تنگ اور وہ خراب آباد تشبیہ سے ہفت اقلیم کی ننگ تھا۔ جب کہ متواتر نزولِ آفات کے باعث اور مکرر ورودِ بلیات کے سبب خراب ہوا اور مصدر عقوبت وعذاب ہوا تو ہر ایک درویش گوشہ نشین نے اور ہر ایک صابر زاویہ گزین نے، اور ہر تونگر مالدار نے اور ہر امیر عالی مقدار نے فرار کو غنیمت جانا اور بھاگے اُدھر کو جدھر پایا ٹھکانا

مگر وہ سید والا تبار کہ نام نامی اس کا خواجہ میر تھا اس قطب آسمانِ استقلال نے خیال بھی جگہ سے سرکنے کا نہ کیا......"[۵۴]۔

خوش معرکۂ زیبا (لکھنؤ) ۱۸۴۴ء-۱۸۳۶ء:

"صاحب رائے صائب، مرزا نوشہ اسد اللہ خاں تخلص غالب، نقاوۂ دودمانِ کریم، خلاصۂ خاندان فہیم، خوش لہجہ، معجز بیان، کہیں مقطع میں غالب، کہیں اسدِ سخن اس کا مستند۔ کبھی مسکن اس کا دہلی، کبھی اکبر آباد۔ یہ اشعار اس سے یاد"[۵۵]۔

گلستانِ سخن (دہلی) ۵۵-۱۸۵۴ء:

"غالب تخلص، شیر بیستان سخن وری، ببر بیشۂ معنی پروری، یکہ تاز عرصۂ کمال، یگانہ کشورِ افضال سیاح زمینِ سخن، دانائے نوادرِ فن، زبدۂ کملائے جہاں، مرزا اسد اللہ خاں معروف بہ مرزا نوشہ سلمہ الرحمان، سخن سنج بے مثل ونظیر اور صاحب طرز دل پذیر ہے۔ خامۂ گوہر بار سے اقلیم سخن میں نوائے جہانگیری بلند کیا ہے اور یوسف معنی کو اس ہجوم بے تمیزی میں زلیخا منشان مصر سخن کی نظر میں ارجمند کیا ہے۔ فضائل اگر اس قدرۂ افاضل کی ذات پر تکیہ نہ کرتے، فضیلت نہ رکھتے اور کمالات اگر اس زبدۂ کملا سے مدد نہ لیتے، عالم کی تکمیل کا سبب نہ ہوتے۔ سیاہی رقوم اس کی رنگینی معنی سے ہم شکل طاؤس، صفحہ قرطاس اس کے فروغ مضامین سے ہم رنگ فانوس......"[۵۶]۔

تذکرہ طبقات الشعرائے ہند (دہلی) ۱۸۴۷ء-۱۸۴۶ء:

"تخلص اسد اللہ خان مشہور مرزا نوشہ خاندان فہیم اور رؤسائے قدیم سے ہے۔ ابتدا میں درمیان اکبر آباد کے رہتے تھے اب شاہجہاں آباد میں ۱۲۵۰ھ کے قبل سے رہتے ہیں۔ مہارت کتب فارسی کی ان کو بہت ہے۔ اکثر آدمی شاہجہاں آباد میں ان کے شاگرد ہیں۔ فارسی شعر بھی ان کا بہت اچھا ہوتا ہے۔ ایک دیوان فارسی زبان کا ان کی تصنیف سے منشی نور الدین صاحب کے اہتمام سے مطبع صادق الاخبار میں چھپا ہے۔ بہت بڑا دیوان ہے۔ یہ دیوان ۱۲۶۳ھ میں مطابق ۱۸۴۷ء کے چھپ کر تیار ہوا ہے اور ایک دیوان اردو ان کی تصنیف سے بہت چھوٹا ہے......"[۵۷]

انتخابِ یادگار (رام پور) ۱۲۹۰ھ/۱۸۷۳ء-۱۸۷۴ء:

"اور ہر شاعر کے استاد کا نام اور مقدار عمر اور ولدیت اور درصورت متوفی ہونے کے تاریخ و ماہ و

سال رحلت لکھنے کا اس تذکرے میں التزام کیا ہے اور جہاں کوئی امر یا وصف تفحص معلوم نہ ہوا بہ مجبوری چھوڑ دیا خصوصاً وہ شعرا جن کا نام تذکروں میں دیکھ کر لکھا ہے وہاں یہ التزام نہیں رہا بلکہ ان میں کہیں صرف تخلص ہے نام تک نہیں جیسے حرف را مہملہ میں رضا اور جو شاعر خاص دار الریاست کے متوطن ہیں تو اس لحاظ سے کہ یہ تذکرہ موضوع انہیں کے ذکر کے واسطے ہوا ہے، ان کی سکونت کی طرف اشارہ نہیں اور جو مضافات دار الریاست کے رہنے والے ہیں یا ساکنِ دہلی و لکھنؤ وغیرہ ممالکِ غیر ہیں اور بہ سبب نوکری و وظیفہ خواری ان کا ذکر درج تذکرہ ہے، ان کے مقاماتِ سکونت کا نام لکھ دیا ہے اور مخفی نہ رہے کہ اس تذکرے میں جو کلام داخل ہوا ہے مختلف طریقوں سے ملا ہے......'' [۵۸]

اردو نثر کے یہ دونوں رجحانات یعنی فارسی زبان کے زیر اثر مقفیٰ و مسجع عبارت آرائی اور سادہ بیانی ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور پھر مغلیہ تہذیب کی شکست و زوال کے بعد اور انگریزی اقتدار کے زیر اثر سر سید کی تحریک کے ساتھ سادہ و سلیس اسلوبِ نثر رائج ہو جاتا ہے اور مغرب کی زبان و ادب کے رجحانات اردو زبان میں اپنائے جانے لگتے ہیں اور انگریزی کی اصنافِ ادب اور تہذیبی رجحانات ہماری تہذیب کے باطن میں داخل ہو کر پرانے رجحانات کی جگہ لینے لگتے ہیں۔ ہماری پوری زندگی تبدیل ہونے لگتی ہے جس کا اثر ادب، لباس، کھانے پینے کے طور طریقوں، ادب آداب، عمارت سازی، عام زندگی میں استعمال ہونے والے آلات و سامان، باغبانی اور کاشت کے طریقوں پر بھی پڑتا ہے۔ نئے قسم کے بحری جہازوں اور ریل گاڑی کے رواج نے خود زندگی کی رفتار کو تیز کر دیا ہے اور نیا انسان پرانے انسان سے مختلف ہو گیا ہے اور اس طرح قدامت پسند و جدید پسند دو طبقے نمایاں ہو کر سامنے آ گئے ہیں۔ جدید خیالات کا حامل اور جدید تہذیب کو اپنانے والا طبقہ انگریزی داں ہے اور اسی ماخذ سے اپنی زندگی کو سنوار رہا ہے۔ اقتدار کے خاتمے اور سیاسی زوال و شکست کے بعد تہذیب کیسے ٹوٹتی اور بدلتی ہے انیسویں صدی اس تماشے کی صدی ہے۔ اب ''داستان'' کا رواج ختم ہو رہا ہے اور اس کی جگہ ناول لے رہا ہے۔ سرشار کا ''فسانۂ آزاد'' داستان اور ناول کا امتزاج ہے جس میں جدید رجحان کے زیر اثر اس کا رُخ ناول نگاری کی طرف زیادہ ہے۔ اس طرح ملک کے طول و عرض میں جو اخبارات اردو زبان میں شائع ہو رہے ہیں وہ بھی اپنی صورت، موضوعات، کالم نویسی، اداریہ نویسی میں انگریزی اخبارات کی پیروی کر رہے ہیں۔ یہی پیروی، یہی تقلید ہمارا وہ سفر ہے جو آج تک جاری ہے اور جس نے ہمارے معاشرے کے انسان کی تخلیقی قوتوں کو تقلید کے دائرے میں محصور کر دیا ہے۔

کتبِ تواریخ میں اردو نثر:

گارساں دتاسی نے اپنے گیارھویں خطبے میں کہا تھا کہ اردو میں ''تاریخ پر مطبوعات کی تعداد بہت کم ہے۔ انسانی علم کی اس شاخ کو شاید ہندوستانی لوگ زیادہ اہمیت کی نظر سے نہیں دیکھتے۔ شاید ان کے

نزدیک بھی تاریخ کی تعریف ہی رہی ہے جو (یہاں یورپ) میں کسی نے حل کر لی ہے کہ تاریخ چند غیر معتبر روایات کا مجموعہ ہے جسے انفرادی تعصبات کے رنگ و روغن کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے'' [۵۹]

انیسویں صدی میں تاریخ نویسی کی طرف بھی توجہ ہوئی۔ جدید تعلیم میں اسکول سے لے کر کالج یونیورسٹی کی سطح تک ''تاریخ'' کو ایک الگ مضمون کی حیثیت سے پڑھایا جانے لگا اور متعدد کتابیں وجود میں آئیں۔ ان کتابوں میں بھی یہی دو اسالیب بیان سامنے آتے ہیں۔ ایک قدرے رنگین دوسرا سادہ۔ فورٹ ولیم کالج میں جو کتب تواریخ ترجمہ کی گئیں وہ سادہ زبان اور سادہ اسلوب میں ہیں جن کے بارے میں ہم فورٹ ولیم کالج کے مطالعے کے آخر میں لکھ آئے ہیں لیکن وہ تاریخیں جو اس کالج سے باہر خصوصاً شاہان اودھ کے زمانے میں وجود میں آئیں ان میں عبارت رنگین ہے اور اردو جملے کی ساخت پر فارسی جملے کا اثر اتنا گہرا ہے کہ آج اس عبارت کو پڑھنا بے لطف ہو جاتا ہے۔ خود انگریزی حکومت نے ایسی کتب تواریخ کی حوصلہ افزائی کی جن میں تاریخی واقعات اس طرح پیش کیے گئے جن سے انگریزی اقتدار کو طاقت و توانائی حاصل ہو اور وہ انگریزوں کے خلاف بھی نہ جاتی ہو۔ اس دور میں جتنی تاریخیں لکھی گئیں وہ اسی مزاج کی حامل ہیں۔ آج بھی مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں۔ مثلاً سید کمال الدین حیدر المعروف بہ سید محمد میر زائر نے دو جلدوں میں شاہان اودھ کی تاریخ سوانحات سلاطین اردو جلد اول کے نام سے اور دوسری جلد قیصر التواریخ کے نام سے لکھی اور یہ تاریخ جیسا کہ سرورق پر درج ہے ہندی ایلیٹ چیف سکریٹری گورنر جنرل بہادر کے حسب ایما لکھی گئی اس میں کہیں بھی انگریزوں کے اس بدمعاملگی، وعدہ خلافی، عہد شکنی کا ذکر نہیں آیا جو بیگمات اودھ یا خود واجد علی شاہ کے ساتھ پیش آیا تھا یا جس طرح ہر ریذیڈنٹ اپنا حکم چلاتا تھا اور اندر ہی اندر حکمرانی کرتا تھا۔ لیکن چونکہ کتب تواریخ کا مطالعہ ہمارے دائرۂ عمل سے خارج ہے اسی لیے ہم صرف ان کتابوں میں سے چند کے اسلوب بیان کا ذکر کریں گے جو ان کتب تواریخ میں برتا گیا ہے یا ان کتب تاریخ میں اختیار کیا گیا ہے جو ضلعوں، صوبوں مختلف علاقوں اور ریاستوں کی تاریخ کے بارے میں اردو زبان میں لکھی گئی ہیں۔ تاریخ نویسی کا یہ اسلوب بیان دیکھیے جو ۱۸۴۷ء میں سید محمد زائر کے قلم سے بیان میں آیا:

''جب فرح بخش کوٹھی میں رہنا منظور ہوا، نواح اس کا بہت پسند فرما کے اور کنارِ دریا ہونا بنائے مبارک منزل اور کوٹھی دلارام ہوئی اور آبادی شہر جدید منظور فرمائی۔ مرشد زادوں کو زمین وسیع عنایت ہوئی کہ حسب دل خواہ مکان بنالو اور ہر ایک کو تعمیر کا روپیہ بھی عنایت فرمایا۔ مرزا احسن رضا خان کی بھی کوٹھی کنارِ دریا تھی، داخل رمنہ وسیع ہوگئی۔ پھر کوٹھی دل کشا مقابل کوٹھی جنرل مارٹین زمین بلند پر بنوائی، اس کی بڑی تیاری کی اور محمد باغ کو زمین وسیع سے گھیر کر رمنہ بنوایا اس میں ہرن یا گھوڑیاں، خانہ زاد بچھیرے چھوڑے اور جتنے رسالدار امرا لازمین خاص تھے حکم ہوا تم بھی اپنے حسب دل خواہ مکان بنوا کر رہو اور بارہ دری سر راہ مقابل فرح بخش بنوائی۔ بہت یمن و مبارک ہے جلوس شاہی بھی اسی میں ہوا اور آج تک دربار عام نواب گورنر جنرل

اس میں ہوتا ہے بوسیدہ ہوگئی تھی سرکار سے پھر اس کی تیاری ہوگئی۔ خاص بازار اور سڑک پر آب پاشی دونوں وقت کی مقرر ہوئی مگر نہ اس صورت انتظام سے آبادی ہوئی جیسا اب حکام عالیشان نے درستی آراستگی اور انتظام سے کی ہے۔ یہ کام مہندس کا ہے علم سے تعلق رکھتا ہے۔......" [۶۰]

یہاں عبارت اس طرح مربوط نہیں ہے جیسی ہمیں سرشار کے فسانۂ آزاد میں شاہ اسمٰعیل شہید کی تقویۃ الایمان یا غوث علی شاہ کی تذکرۂ غوثیہ میں ملتی ہے۔ ان کے برخلاف یہاں جملے ٹوٹے ٹوٹے سے ملتے ہیں۔ عبارت کا انداز ڈھیلا اور بول چال کے ایسے لہجے میں بیان کیا گیا ہے جیسے لکھنے والے کو بیان پر قدرت حاصل نہ ہو اور وہ اٹک اٹک کر بات کر رہا ہو اور شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ زبان نئے میدان میں استعمال کی جا رہی ہے۔ اس لیے عبارت پڑھتے ہوئے قاری اٹکتا ہے اور بیچ نکال کر تحریر کو پڑھتا ہے۔

تاریخ روہیل کھنڈ لگ بھگ ۱۸۶۵ء:

اس زمانے میں نواب نیاز احمد خان نے "تاریخ روہیل کھنڈ" تالیف کی۔ اس میں بھی انگریزوں کے خلاف ایک لفظ نہیں لکھا بلکہ صرف وہی رُخ دکھایا ہے جو انگریزی اقتدار کی حمایت میں ہو۔ اس کی عبارت زائر کی تالیف سوانحات سلاطینِ اودھ سے زیادہ رواں، مربوط اور سلیس ہے مثلاً یہ عبارت پڑھیے:

"جب کہ خبر فساد افواج متعینہ چھاؤنی میرٹھ اور دہلی کی بریلی میں پہنچی تو یہاں کی فوج کے دماغ میں بھی سودائے شورش و فساد پیدا ہوا چنانچہ بعہد کمشنری مسٹر الگزینڈر صاحب بہادر ۷؍شوال روز یک شنبہ ۱۲۷۳ھ کو مطابق ۳۱؍مئی ۱۸۵۷ء کے دوپہر کے وقت مسمّٰی محمد بخش عرف نجب خان صوبہ دار توپ خانہ مع پلٹن نمبر ۱۸، ۶۸ پیادگان ہندوستانی و آٹھویں رجمنٹ سوارانِ ہندوستانی متعینہ چھاؤنی بریلی کے اپنی سرکار سے نمک حرامی اختیار کر کے باغی ہوا۔ اسی وقت جرنیل سپالڈ صاحب کو ایک سوار ہندوستانی نے کہ جو صاحب موصوف کی اردلی میں تھا، متصل شتر خانہ کے بندوق سے قتل کیا اور الستن مکر صاحب کو تلنگوں نے مسکوت میں مار ڈالا اور چند فیر توپ کے بھی واسطے آگاہی مردمانِ شہر کے کئی میگزین اور خزانہ سرکاری اپنے قبضے میں کر لیا اور اسباب و مال کوٹھیوں اور بنگلوں کا لوٹ کر آگ لگا دی۔ دفتر سرکاری پھونک دیا۔ جیل خانہ توڑ کر قیدیوں کو رہا کر دیا۔ مسٹر ایلیگزینڈر صاحب کمشنر روہیل کھنڈ مع مسٹر کٹری صاحب مجسٹریٹ ضلع بریلی اور دیگر حکام ملکی و فوجی کے تخمیناً تیس صاحب لوگ مصلحت وقت کی غنیمت جان کر نینی تال چلے گئے۔ اسی دن خان بہادر خان خلف نواب ذوالفقار خان ابن حافظ رحمت خان والی سابق ملک روہیل کھنڈ

یہ امداد سو بھارام اور مدار علی خان وغیرہ بدمعاشان شہر بریلی اور سادات نومحلہ کے کوتوالی میں آ کر والی ملک میں بن بیٹھا اور منادی اپنے نام کی شہر بریلی میں کرادی.....''[۶۱]۔

یہ عبارت پہلے اقتباس کی عبارت سے زیادہ مربوط، رواں و سلیس ہے۔

تاریخ بندیل کھنڈ ۱۸۵۳ء کے لگ بھگ:

تاریخ بندیل کھنڈ مؤلفہ پنڈت کشن نرائن بھی انیسویں صدی میں لکھی گئی اس کی عبارت کا نمونہ دیکھیے:

''مختصر حال اس کا یہ ہے کہ حضرت شاہ جہاں کے چار لڑکے تھے۔ دارا۔ شجاع، اورنگ زیب معروف بہ عالمگیر، مراد۔ چناں چہ حضرت شاہ جہاں نے ہر ایک کو صوبہ ہائے جداگانہ تفویض کیے تھے جب کہ حضرت نے قریب بتیس ۳۲ برس کے سلطنت و حکمرانی کی۔ تب حضرت نے اپنے تئیں عمر میں زیادہ اور ضعف کو اپنے میں قوی پایا اور منظور نظر و ملحوظ خاطر یہ تھا کہ بعد حضرت کے دارا جانشین ہوں مگر اور لڑکوں کا خوف غالب تھا۔ بنابریں آں حضرت نے بجانب اپنی تخت نشینی دارا مستحسن جان کر دارا شاہ کو سر برآرائے سلطنت کر دیا جب کہ یہ حال دیگر برادرانِ دارا پر منکشف ہوا انہوں نے اطاعت دارا شاہ قبول نہ کی بلکہ مراد نے تہیہ حاصل کرنے سلطنت کا بنام اپنے کر کے سکہ بھی اپنے نام پر چلا دیا۔ اورنگ زیب کو بھی جی میں یہی ارادہ بندھا مگر بظاہر مراد کو اس طرح پر لکھا کہ مجھے اطاعت دارا شاہ ہرگز منظور نہیں بلکہ تخت سے اٹھا دینا اس کا عین مرکوز خاطر ہے.....''[۶۲]

اس عبارت میں بھی جملے کی ساخت قدرے مختلف ضرور ہے لیکن عبارت سلیس و رواں ہے اور جملے کی ساخت پر فارسی جملے کی ساخت کا اثر واضح طور پر موجود ہے یہاں۔ فارسی و عربی الفاظ کا استعمال بھی اعتدال کے ساتھ ہوا ہے۔ یہ زبان و بیان اردو کے جدید مزاج سے قریب تر ہے۔ اس تاریخ کا رنگ و مزاج یہ ہے کہ کوئی بات ایسی تحریر میں نہیں آئی جو انگریزوں کے خلاف ہو۔ اس قسم کی تاریخیں ہندوستان کے طول و عرض میں کثرت سے لکھی گئیں مگر سب پر انگریزی راج کا گہرا اثر چھایا ہوا ہے حتیٰ کہ ضلعوں کی تاریخیں بھی اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہیں مثلاً اس دور کی ایک تاریخ ''تاریخ سہارن پور'' جو ۱۸۷۷ء میں لکھی گئی اس کے مصنف منشی نند کشور سابق ڈپٹی کلکٹر ضلع میرٹھ ہیں۔ تمہید میں وہ خود لکھتے ہیں کہ یہ کتاب بموجب ریزولیوشن نمبر ۲۷۹۹ مندرجہ گورنمنٹ گزٹ الہ آباد مورخہ یکم جولائی ۱۸۶۸ء واسطے ملاحظہ جناب معلی القاب انریبل مسٹر ولیم میور صاحب بہادر سی ایس آئی دلاور طبقہ اعلائے ستارۂ ہند لفٹنٹ گورنر ممالک مغربی و شمالی کے ترتیب دی گئی''[۶۳] اس کی

عبارت کے مطالعے کے لیے یہ اقتباس دیکھیے:

''بعد وفات ضابطہ خان کے غلام قادر جس کا اصلی نام احمد خان ہے مسند نشین ہوا۔ اس نے روہیلوں کی بہت جمعیت جمع کر کے دیرہ دون پر قبضہ کیا۔ پھر سہارن پور میں ایک قلعہ پختہ تعمیر کرایا اور سکھوں کو جو اس زمانہ میں ملک میان دوآب کو تاخت و تاراج کرتے تھے شکست دی۔ راجہ دلیس لکھ جو مرہٹہ کی طرف سے ناظم اس دوآب کا تھا وہ غلام قادر کے خوف سے دکن کو بھاگ گیا۔ ۱۳۰۱ھ/مطابق ۱۷۸۷ء میں مادھوجی سندھیا متھرا کی چھاؤنی ڈال کے راجہ پرتاب سنگھ والی جے پور سے واسطے زر پیش کش کے لڑتا تھا کہ اتفاقاً سندھیا کی فوج نے شکست کھائی اور بادشاہ کی جانب سے کچھ امداد سندھیا کی نہ ہوئی۔ سندھیا بحالتِ اضطراب اپنے ملک کی طرف بھاگا اور چونکہ بوجہ نہ پہنچنے مدد بادشاہی کے اس کو نہایت فکر تھی۔ بحالتِ تفکر کتاب لسان الغیب دیوان حافظ سے فال دیکھی......'' [۶۴]

حواشی:

[۱] سوانحات سلاطین اودھ جلد اول سید محمد میرزا ئر ص ۲۳۲، نول کشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء
[۲] مقدمہ عجائبات فرنگ، یوسف خان کمل پوش، مرتبہ تحسین فراقی، ص ۳۱-۳۰، مکتبس لاہور ۱۹۸۳ء
[۳] ایضاً ص ۳۱-۳۴
[۴] ایضاً ص ۳۷-۳۹
[۵] سفرنامۂ فرنگ ترجمہ مسیر طالبی فی بلاد افرنجی، مرزا ابو طالب اصفہانی لندنی، ڈاکٹر ثروت علی، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۴ء
[۶] عجائبات فرنگ مرتبہ تحسین فراقی، ص ۹۸، لاہور ۱۹۸۳ء
[۷] یوسف خان کمل پوش کا سفرنامہ، تاریخی یوسفی محمد اکرام چغتائی، ۳۳-۳۷، معاصر لاہور، ۱۹۹۹ء
[۸] ایضاً ص ۳۲
[۹] ایضاً ص ۳۲
[۱۰] عجائبات فرنگ، مرتبہ تحسین فراقی ص ۹۸-۹۹، لاہور ۱۹۸۳ء
[۱۱] عجائبات فرنگ مرتبہ تحسین فراقی ص ۱۰۸
[۱۲] عجائبات فرنگ ص ۲۰۰
[۱۳] عجائبات فرنگ ص ۹۸
[۱۴] ایضاً ص ۲۰۹
[۱۵] ایضاً ص ۹۷
[۱۶] تذکرۂ سراپا سخن، سید محسن علی محسن لکھنوی مرتبہ ڈاکٹر اقتدا حسن، ص ۱۱۳، اظہار سنز لاہور ۱۹۷۰ء
[۱۷] عجائبات فرنگ، مرتبہ تحسین فراقی، ص ۹۸-۹۹، لاہور ۱۹۸۳ء
[۱۸] خطبات گارساں دتاسی، حصہ اول (۱۸۵۰ء-۱۸۶۴ء) مقدمہ عبدالحق، نظر ثانی ڈاکٹر محمد حمید اللہ، ص ۳۰۵، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی اشاعت ثانی ۱۹۷۹ء
[۱۹] دیکھیے تاریخ ادب اردو، جلد دوم، ص ۳۶۱-۳۶۲، طبع دوم، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۸۷ء
[۲۰] محولہ بالا ص ۱۴۳
[۲۱] محولہ بالا ص ۲۲۸
[۲۲] محولہ بالا ص ۱۷۵
[۲۳] محولہ بالا ص ۱۵۸-۱۵۹
[۲۴] محولہ بالا ص ۱۷۰
[۲۵] محولہ بالا ص ۱۸۳
[۲۶] محولہ بالا، خطوط عسکری بنام شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۱۱۹، روایت شمارہ ۱، لاہور ۱۹۸۳ء
[۲۷] فرہنگ ادبی اصطلاحات، کلیم الدین احمد، ص ۵۸، ترقی اردو بیورو، نئی دہلی ۱۹۸۶ء

[۲۸] محولہ بالا ایضاً، ص ۲۳۸

[۲۹] محولہ بالا، ص ۱۰۲-۱۰۳

[۳۰] محولہ بالا، ص ۱۳۹

[۳۱] سیاحت نامہ، نواب کریم خان، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، ص ۳۵، ادارۂ ادب وتنقید، لاہور ۱۹۸۲ء

[۳۲] ایضاً، ص ۱۴۸

[۳۳] ایضاً، ص ۱۱-۲۱۰

[۳۴] ایضاً، ص ۲۳۳

[۳۵] ایضاً، ص ۲۲۴

[۳۶] ایک نادر روزنامچہ، مولوی سید مظہر علی سندیلوی، مرتبہ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، ص ۱، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ ۱۹۹۰ء

[۳۷] ایضاً، ص ۳

[۳۸] اردو نثر کے ارتقاء میں علماء کا حصہ، ڈاکٹر محمد ایوب قادری، ص ۱۲۳، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور ۱۹۸۸ء

[۳۹] اردو نثر کے ارتقاء میں علماء کا حصہ، ڈاکٹر محمد ایوب قادری، ص ۱۲۵، ادارہ ثقافت اسلامیہ، لاہور ۱۹۸۸ء

[۴۰] تقویۃ الایمان، ص ۴۰-۴۱، کراچی سن ندارد

[۴۱] تقویۃ الایمان، شاہ اسمٰعیل دہلوی، ص ۱۷-۱۹، مطبع محسنی، محلہ جان بازار، ۲۷ ذالحجہ سنہ ۱۲۷۵ھ، کلکتہ

[۴۲] تذکرۂ غوثیہ مرتبہ سید شاہ گل حسن، ص ۳-۴، اللہ والے کی قومی دُکان، کشمیری بازار، لاہور، سن ندارد

[۴۳] حیات وکلیات اسمٰعیل، مرتبہ محمد اسلم سیفی، ص ۵۴، دہلی ۱۹۳۹ء

[۴۴] حیات وکلیات اسمٰعیل، مرتبہ محمد اسلم سیفی، ص ۴۰، دہلی ۱۹۳۹ء

[۴۵] تذکرۂ غوثیہ، ایضاً، ص ۸۴

[۴۶] تذکرۂ غوثیہ، ایضاً، ص ۳۲۶

[۴۷] ایضاً، ص ۳۲۷

[۴۸] کلیات اسمٰعیل میرٹھی، مرتبہ محمد اسلم سیفی، ص ۵۵-۵۴، دہلی ۱۹۳۹ء

[۴۹] کلیات اسمٰعیل، ایضاً، ص ۵۵

[۵۰] تذکرۂ غوثیہ، سید غوث علی شاہ، ص ۳۰۴، اللہ والے کی قومی دُکان لاہور، سن ندارد

[۵۱] ایضاً، ص ۳۰۷

[۵۲] ایضاً، ص ۳۰۸

[۵۳] تذکرۂ غوثیہ، ایضاً، ص ۲۱۴

[۵۴] گلشن ہند، میرزا علی لطف، ص ۹۸، حیدرآباد دکن ۱۹۰۶ء

[۵۵] خوش معرکۂ زیبا جلد دوم، سعادت خان ناصر، مرتبہ مشفق خواجہ، ص ۱۹۰، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۲ء

[۵۶] گلستان سخن، جلد دوم مرزا قادر بخش صابر دہلوی، مرتبہ خلیل الرحمان داؤدی، ص ۲۳۸، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۶۶ء

[۵۷] تذکرہ طبقات الشعرا ہند، ایف فیلن و کریم الدین، ص ۳۷۷، دہلی ۱۸۴۸ء

[۵۸] انتخاب یادگار، امیر احمد مینائی، ص ۸، رام پور

[۵۹] خطبات گارساں دتاسی، حصہ اول، نظر ثانی ڈاکٹر محمد حمید اللہ، ص ۲۹۹–۳۰۰، اشاعت ثانی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۷۹ء

[۶۰] "سوانحات سلاطین" اودھ (جلد اول) سید محمد میرزا ئر، ص ۱۷۲–۱۷۳، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۹۶ء

[۶۱] تاریخ روہیل کھنڈ، نواب نیاز احمد خان، ص ۴۰–۴۱، قلمی مملوکہ مختار علی خان، اسلام آباد سن ندارد

[۶۲] تاریخ بندیل کھنڈ، پنڈت کشن نرائن، ص ۲۰–۲۱، مملوکہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور

[۶۳] ایضاً ص ۲

[۶۴] تاریخ سہارن پور، منشی نند کشور، ص ۵۱، مطبع مصدر الہدایہ، باندا، ۱۸۷۷ء

اردو نعت گوئی کا نیا رنگ، نئی روایت

محسن کاکوروی

محسن کاکوروی نے جب شعور کی آنکھ کھولی اس وقت سارے ہندوستان میں عموماً اور لکھنؤ واودھ میں خصوصاً شیخ امام بخش ناسخ (م ۱۲۵۴ھ/۱۸۳۸ء) کی شاعری کا طوطی بول رہا تھا۔ چھوٹے بڑے سب شاعر جن میں آتش جیسا شاعر بھی شامل تھا اور ان کے استاد مصحفی بھی حتیٰ کہ غالب اور مومن جیسے دہلوی شاعر بھی کلامِ ناسخ کو ایسی للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ رہے تھے جیسے کم وبیش دوسو سال پہلے دیوانِ ولی کی دہلی آمد پر شاہ حاتم اور ان کے معاصرین نے رنگِ ولی دکنی کو دیکھا اور قبول کیا تھا۔ غالب نے کہا کہ ''مومن خاں نے شاہ نصیر کے طرز کو چھوڑ کر ناسخ کے طرز پر غور کیا اور فارسی کی تراش خراش پر توجہ کی۔ اُدھر میں نے بھی''۔ [۱] اس صورت حال میں یہ کیسے ممکن تھا کہ محسن کاکوروی، جوانی کے عالم میں، شاعری کے اس چڑھتے سورج سے دامن بچاتے۔ اس دور میں ناسخ کا ''طرزِ جدید'' اس منجمد اور ساقط تہذیب کا عرقِ حنا تھا جس نے بلا استثنا سب کو متاثر کیا تھا۔ یہی آواز لکھنوی تہذیب کے پس منظر میں محسن کے کانوں میں پڑی اور محسن کاکوروی نے بھی یہی راستہ اختیار کیا۔

محمد محسن، جن کا تاریخی نام منظورِ الٰہی (۱۲۴۲ھ/۱۸۲۶ء) تھا، مولوی حسن بخش کے بیٹے اور مولوی حسین بخش شہید کے پوتے تھے۔ مولوی حسین بخش اپنے وقت کے جید عالم اور متقی و پرہیزگار بزرگ تھے۔ عربی و فارسی زبان میں اُن کی کئی تصانیف ان کے فضلیتِ کمال کا ثبوت ہیں۔ محمد محسن (۱۲۴۲ھ-۱۳۲۳ھ/۱۸۲۶ء-۱۹۰۵ء) کی پیدائش کاکوری میں اور تعلیم و تربیت دادا کے زیرِ سایہ ہوئی۔ محسن کے والد بھی شاعر تھے۔ صوفیانہ رنگ میں ان کی چند تحریریں ''کلیاتِ محسن'' کے آخر میں شامل ہیں۔ اُن کے گھر کا ماحول یکسر مذہبی تھا جس میں عشقِ رسول کی لے کے ساتھ تصوف کا رنگ بھی گہرا تھا۔ محسن کاکوروی نو سال کی عمر میں حضور اکرم ﷺ کی زیارت سے خواب میں مشرف ہوئے اور اس خواب کو فارسی میں نظم کیا۔ یہ اُن کی سب سے پہلی نظم تھی۔ [۲] محسن کاکوروی کی بہت اچھی تعلیم و تربیت ہوئی تھی۔ دادا کی وفات کے بعد مین پوری میں اپنے والد اور پھر مولوی عبدالرحیم سے مزید تحصیلِ علم کیا اور اپنا ابتدائی کلام اپنے رشتے کے ماموں، مولوی ہادی علی اشک کو دکھایا۔ تعلیم کے بعد کچھ عرصہ ملازمت کی اور پھر ہائی کورٹ سے وکالت کا امتحان پاس کر کے آگرہ میں وکالت شروع کی اور جلد اپنی قابلیت محنت اور ایمان داری کی وجہ سے عزت و احترام کے ساتھ شہرت حاصل کی اور

جب ۱۸۵۷ء کی بغاوت برپا ہوئی تو وہ راتوں رات آگرہ سے چلے اور تین ہفتے میں بچتے بچاتے کاکوری پہنچے۔ اسی زمانے میں امیر مینائی بھی چند روز اُن کے پاس کاکوری میں مقیم رہے۔ ۱۲۷۴ھ/۱۸۵۷ء میں محسن کاکوروی نے ''ابیات نعت'' کے عنوان سے ایک قصیدہ کہا جس کی تضمین ''مخمس نعتیہ'' (۱۲۷۵ھ) کے تاریخی نام سے امیر مینائی نے کہی جو اس قصیدے کی طرح ہی مقبول ہوئی۔ [۳] جب امن قائم ہو گیا تو مین پوری آ کر دوبارہ وکالت کا پیشہ اختیار کیا۔ یہاں بھی اپنی قابلیت و محنت سے کامیاب ہوئے۔ کم و بیش چالیس بیالیس سال تک اس پیشے سے وابستہ رہ کر ۱۸؍صفر ۱۳۲۳ھ بروز دوشنبہ مطابق ۲۴؍اپریل ۱۹۰۵ء کو وفات پائی اور مین پوری ہی میں مدفون ہوئے۔

محسن کاکوروی شریف النفس، خوش خلق، متین و سنجیدہ مزاج کے انسان تھے۔ خاندانی روایت کے عین مطابق عشقِ رسول میں سرشاری اور تقویٰ و پرہیزگاری ان کا شعار تھے۔ ان کی شاعری بھی اسی رنگ میں پوری طرح رنگی ہوئی ہے۔ نعت گوئی کے تعلق سے ان کا نام اردو ادب کی تاریخ میں منفرد حیثیت کا مالک ہے۔

محسن کاکوروی کا کلیات ان کے بیٹے نورالحسن نیر، صاحبِ ''نوراللغات'' نے حواشی کے ساتھ مرتب کر کے ۱۹۰۸ء میں نامی پریس کان پور سے چھپوا کر شائع کیا تھا۔ وہی کلیات آج تک مروّج ہے۔ محسنؔ کے کلیات میں پانچ نعتیہ قصیدے ''گلدستۂ کلام رحمت'' (۱۲۵۸ھ)، ''ابیات نعت'' (۱۲۷۴ھ) جس کی تضمین امیر مینائی نے کی تھی، ''مدیح خیر المرسلین'' (۱۲۹۳ھ)، ''نظم دل افروز'' (۱۳۱۸ھ) اور ''انیس آخرت'' (۱۳۲۲ھ) کے علاوہ پانچ مثنویات: ''صبح تجلّی'' (۱۲۸۹ھ)، فغانِ محسن (۱۲۸۹ھ)، ''نگارستانِ اُلفت'' (۱۲۹۳ھ)، ''چراغِ کعبہ'' (۱۳۰۱ھ) اور ''شفاعت و نجات'' (۱۳۱۱ھ) شامل ہیں۔ مثنوی ''فغانِ محسن'' اپنے ایک دوست کی پریشانی پر اور نگارستانِ الفت اپنے ایک اور دوست کی فرمائش پر لکھی تھی۔ ان کے علاوہ دو مسدس بھی ہیں: سراپائے رسول اکرم (۱۲۶۶ھ) چتر شہنشاہی (۱۲۷۵ھ) جس کے بارے میں نورالحسن نیر نے لکھا ہے کہ ''یہ مسدس ایک عزیز دوست کی طرف سے واجد علی شاہ کی مدح میں لکھا تھا جو دربارِ شاہی میں تخلص تبدیل کر کے پڑھا گیا'' [۴] ان کے علاوہ ۲۹ رباعیات (اردو و فارسی)، ایک تضمین بطور مناجات (فارسی)، ۱۹ مکمل و نامکمل غزلیں شامل ہیں۔ آخری غزل کا مقطع یہ ہے:

اس غزل کہنے میں ہے تعمیلِ ارشادِ امیرؔ
بعد مدت آج محسنؔ خامہ فرسائی ہوئی

''کلیات'' کے آخر میں قطعاتِ تاریخ بھی شامل ہیں۔

اپنے گھر کے مذہبی ماحول اور نو سال کی عمر میں حضور اکرم ﷺ کی زیارت کے بعد نعت رسول ﷺ ان کی شاعری کا موضوع بن گئی۔ پہلے ہی قصیدے ''گلدستہ کلام رحمت'' (۱۲۵۸ھ/۱۸۴۲ء) جب محسنؔ کی عمر سولہ سال تھی، وہ اپنے ''عشق کہن'' کا ذکر کر کے اور اپنے اظہارِ عشق کو بے ادبی سمجھ کر ''بے ساختہ پن'' پر معافی

مانگتے ہیں:

یہ نئی بے ادبی مجھ سے نہ ہوتی ہرگز
مجھ کو گستاخ نہ کرتا جو ترا عشق کہن
ہے گزارش یہی محسن کی بہ اُمید قبول
ہو معاف اب نظر لطف سے بے ساختہ پن

اپنے ایک اور قصیدے ''ابیاتِ نعت'' (۱۲۷۴ھ) میں بھی وہ اس بات کی خواہش کرتے ہیں کہ:

یہ خواہش ہے کروں میں عمر بھر تیری ہی مداحی
نہ اُٹھے بوجھ مجھ سے اہلِ دنیا کی خوشامد کا

اور یہی بات وہ اپنے معرکتہ الارا قصیدے ''مدیح خیر المرسلین (۱۲۹۳ھ) میں کہتے ہیں:

ہے تمنا کہ رہے نعت سے تیری خالی
نہ مرا شعر، نہ قطعہ، نہ قصیدہ، نہ غزل
دین و دنیا میں کسی کا نہ سہارا ہو مجھے
صرف تیرا ہو بھروسا تری قوت ترا بل

محسن کاکوروی کے زمانۂ حیات میں قصیدہ گوئی کی روایت کسی حد تک ابھی زندہ و باقی تھی۔ قصیدہ ایک سنجیدہ صنفِ سخن تھی جس میں کسی ایک موضوع پر طویل نظم کہی جا سکتی تھی لیکن اس دور میں مسدس بھی، اردو مرثیے اور واسوخت کی صورت میں، عام و مقبول تھی۔ محسن نے ''سراپائے رسول اکرمؐ'' کو موضوع بنا کر ۲۴ سال کی عمر میں مسدس کو آزمایا اور پھر اپنے موضوع کے پیش نظر اسے ترک کر دیا۔ ترک کرنے کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ طرزِ مرثیہ خارجی و ہیکی شاعری کے لیے زیادہ موزوں تھا جس کا مقصد اہلِ مجلس کو بَین کی طرف لا کر رونا رُلانا تھا باقی دوسری باتیں ذیلی حیثیت رکھتی تھیں۔ ''نعت'' میں عشقِ رسول ﷺ داخلی رنگِ سخن کا متقاضی تھا جس میں دل سے اُٹھنے والی ہوک اور گہرا عشقیہ جذبہ شامل تھا۔ ہیئت اس کی وجہ سے ''سراپائے رسول اکرمؐ'' اپنی ساری شاعرانہ خصوصیات کے باوصف اس طرح دل میں نہیں اُترتا جیسے صنفِ قصیدہ یا مثنوی میں محسن کامیابی سے اپنے عشق کا اظہار کر کے ہمارے دل میں گھر کر لیتے ہیں۔ دیکھا جائے تو مرثیہ میں بھی ''سراپا'' بیان کیا جاتا ہے لیکن اس میں مرثیہ گو اسے خارجی انداز میں پھیلا کر بیان کرتا ہے۔ اس ''سراپا'' میں اظہارِ حسن پر زور دیا جاتا ہے لیکن محسن کی ضرورت اظہارِ عشق تھی اور اسی لیے یہ سراپا مرثیے کے سراپا سے مختلف تھا۔ یہاں دل کی آواز جذبۂ عشق میں شامل ہو کر بیان میں آ رہی تھی۔ اسی لیے مسدس کی ہیئت میں محسن کا ''سراپا'' غلط لفافے میں رکھا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ناسخ کے زیرِ اثر شاعری خارجی رنگ کی صورت میں سامنے آئی تھی جس میں جذبۂ عشق کو خارج کر کے بیانِ حسن پر زور دیا گیا تھا۔ ساتھ ہی فارسی و عربی الفاظ و تراکیب کو کثرت سے

استعمال کر کے ہندی الاصل الفاظ کو بھی خارج کیا گیا تھا اور صحتِ زبان و بیان پر پورا زور دیا گیا تھا۔ ہر طرح کی مضمون آفرینی متاع شاعری تھی۔ غور کیجیے تو جذبے کو شاعری سے خارج کر کے یہی راستہ اختیار کیا جاسکتا تھا جسے ناسخ نے اختیار کیا اور ان کے پیروؤں، شاگردوں اور دوسرے شعرا نے اسے دور دور تک پھیلا دیا۔ اس رجحان سے اس دور کا ہر قابلِ ذکر شاعر اپنا دامن نہ بچا سکا۔ محسن کاکوروی نے موضوع کی مناسبت سے عشق اور جذبے کو اپنی شاعری میں قائم کیا اور ناسخ لکھنوی کی مضمون آفرینی کو قبول کرتے ہوئے بھی، ہندی الاصل الفاظ کو اپنے کلام میں پوری طرح استعمال کیا اور ہندو مسلم کلچر کی روایت اور رنگ کا ایسا امتزاج کیا جو محسن کی انفرادیت اور ان کی اصل پہچان ہے۔ محسن نے زبان و محاورہ کی صحت و درستی کا ناسخ کی طرح پورا خیال رکھا۔ ناسخ ہی کی طرح رعایتِ لفظی و معنوی اور دوسرے صنائع بدائع کو استعمال کر کے اپنی شاعری کو وہ ذائقہ دیا جس پر سب لہلوٹ ہوگئے۔ محسن کے شاعری اور اس کی آواز سب سے الگ ہے۔ ناسخ کی شاعری عوام کے لیے نہیں تھی۔ یہ مرتی ہوئی مغلیہ تہذیب کے طبقۂ خواص کی وہ خواہش تھی جو انھیں ناسخ کی شاعری میں نظر آ رہی تھی۔ محسن بھی عوام کے لیے نہیں لکھتے لیکن ان کی یہ عشقیہ شاعری، جو نعت میں ملتی ہے، سب کو متاثر کرتی ہے۔ محسن کی شاعری میں، صنفِ قصیدہ ہی کی طرح، علم و فضل کا اظہار، عربی و فارسی اصطلاحات اور قرآن و حدیث کے حوالوں سے ہوا ہے جس میں اسلام کے بنیادی تصورات اور تصوف کی اصطلاحات رنگِ حنا پیدا کر رہی ہیں۔ یہ مشکل شاعری ہے لیکن جس میں عقیدے کی گرمی اور رسول اکرمﷺ کے سچے عشق کے اظہار نے سرمستی و سرشاری سے مل کر ایسی دل رُبا شعریت پیدا کردی ہے کہ پڑھنے یا سننے والا مسحور ہو جاتا ہے۔

نعت کا موضوع حضور اکرمﷺ کی ذات و صفات کا بیان اور ان سے عشق کا اظہار ہے۔ عقیدے اور عقیدت کا اظہار ہی موضوعِ نعت ہے۔ حضورﷺ سے محبت ثواب بھی ہے اور دین و دنیا میں کامیاب و کامران ہونے کا وسیلہ بھی۔ اسی لیے نعت عربی فارسی اردو وغیرہ کی ہر صنفِ سخن میں نظر آتی ہے۔ شاعر اپنا دیوان مرتب کرتے ہیں تو دیوان کی پہلی غزل ''حمد'' میں اور دوسری ''نعت'' میں ہوتی ہے۔ ہیئتِ مثنوی میں بھی نعت مثنوی کا جزو ہے۔ پنڈت دیا شنکر نسیم نے اپنی مشہورِ زمانہ مثنوی ''گلزارِ نسیم'' لکھی تو اس میں بھی پُر کیف نعت موجود ہے۔ نعت گوئی میں جہاں ہمیں احمد رضا خاں بریلوی، نیاز بریلوی، بیدم وارثی اور منیر شکوہ آبادی وغیرہ نظر آتے ہیں وہاں دلو رام کوثر کی آواز بھی دل میں اُتر جاتی ہے۔ ناسخ کا رنگِ سخن اگر نئے روپ میں کسی شاعر کے ہاں اُبھرا ہے تو وہ محسن کاکوروی ہیں۔ محسن کاکوروی نے اپنے موضوع کی مناسبت سے جذبۂ عشق کو اپنی شاعری میں شامل کر کے طرزِ ناسخ کو ایسا نیا رنگ دیا جس میں ناسخ والی ''خارجیت'' بھی ہے اور وہ ''داخلیت'' بھی جو اظہارِ عشق سے پیدا ہوتی ہے۔ خارجیت میں داخلیت اور داخلیت میں خارجیت یہی طرزِ محسن ہے۔ ''خارجیت''، ''عشق'' سے بچ کر ''حسن'' کے بیان سے پیدا ہوتی ہے اور سفر کرتے کرتے انگیا، کنگھی، چوٹی تک جا پہنچتی ہے۔ صفائی زبان، چست بندش صحتِ محاورہ اور صنائع بدائع خصوصاً رعایت لفظی و

معنوی سے اسے سجایا جاتا ہے۔ محسن نے یہ خارجی خصوصیات تو پوری طرح برقرار رکھیں لیکن اظہارِ عشق سے ایک ایسا لحن پیدا کیا جو دل میں اُتر جاتا ہے اور جس سے تاریخ کی شاعری خالی ہے۔ محسن کی نعت عاشقانہ کلام ہے جس میں ایک ایسی عظیم ہستی سے اظہارِ عشق کیا جاتا ہے جو حسینوں کا حسین ہے لیکن ساتھ ہی ع...... بعد از بزرگ توئی قصہ مختصر کا درجہ بھی رکھتا ہے، جس میں اتنی کمال خصوصیات ہیں کہ عاشق عالم سرشاری میں سر دھننے لگتا ہے اور زبان جذباتِ عشق کے اظہار سے پھر بھی قاصر رہتی ہے۔ اس کیفیت سے محسن کاکوروی کے ہاں ایک ایسا نشاطیہ لہجہ و لحن پیدا ہوتا ہے جو ان کی شاعری کا خاص رنگ ہے۔ ان کی شاعری کا بڑا حصہ اسی نشاطیہ لے اور راگ میں تخلیق ہوا ہے۔ رسول اکرم ان کے واحد حقیقی معشوق ہیں جس سے وہ شوخی بھی کرتے ہیں۔ اس شوخی میں ہندو تصورِ بھگتی (عشق) کا اثر بھی شامل ہے لیکن وہ حدِ ادب کو پار نہیں کرتے۔ محسن کا معشوق ہر دم نئے نئے دلکش رنگ اور دل فریب رُوپ میں سامنے آتا ہے اور عاشق عالم نشاط و سرمستی میں اس کی بلائیں لیتا ہوا اظہارِ عشق کرتا ہے۔ معشوق کا یہ ہر دم بدلتا رُوپ انھیں ہر دم نئی نئی کیفیتوں سے دوچار کرتا ہے۔ محسن کی شاعری کا نشاطیہ لہجہ انھیں کیفیات کا ثمرہ ہے۔ ''ابیات نعت'' کا یہ ایک شعر دیکھیے:

چڑھا قاف قدم تک اور اُترا کانِ امکاں میں
ہے شور اس قلزم معجز نما کے جزر کا، مدکا

قصیدہ پڑھتے ہوئے جب یہ شعر آتا ہے تو سرمستی و سرشاری کی کیفیت ہم پر چھا جاتی ہے۔ عالم قدم اور عالمِ امکاں دریائے حقیقتِ محمدی کے جزر و مد ہیں لیکن جذبہ میں شامل نشاطیہ لہجہ ہمیں بے حال کر دیتا ہے۔ لفظوں سے پیدا ہونے والے اس راگ میں وہ نشاطیہ آہنگ اور لحن چھپا ہوا ہے جو دل میں اُتر جاتا ہے۔ عالمِ عشق کا یہی نشاطیہ راگ محسن کی شاعری کی روح ہے۔ اسی وجہ سے اُن کا طرزِ ادا، قدرتِ بیان کی کرامت ہے۔

محسن کاکوروی کی نعتوں کے بارے میں ایک اور خاص بات یہ ہے کہ اس میں ہندوستانی کلچر اسی طرح شامل ہے جس طرح عربی و فارسی کلچر معنی و اظہار کے رگ و پے میں شامل ہے۔ میر انیس کے مرثیوں میں حضرت امام حسین اپنے طور طریقوں، ادب آداب اور طرزِ فکر و عمل سے لکھنوی دکھائی دیتے ہیں لیکن محسن کی نعتوں میں ان کی ممدوح اپنے اصلی روپ میں، قرآن و حدیث کے مستند حوالوں کے ساتھ، جلوہ گر ہوتا ہے اور ساتھ ہی ہند مسلم کلچر محسن کے مزاج، ان کے بیان اور فکر میں موجود رہتا ہے۔ ان نعتوں کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ نعتیں صرف اور صرف ''ہند مسلم کلچر'' کا پروردہ ہی کہہ سکتا تھا۔ ان کی شاعری کے مطالعہ سے محسن کی جو شخصیت اُبھر کر سامنے آتی ہے اس کے دو پہلو اہم ہیں۔ ایک ان کا عقیدہ و ایمان جس پر وہ پوری طرح عامل ہیں اور دوسرے یہ پہلو کہ ان نعتوں کا شاعر عرب میں نہیں بلکہ ہندوستان میں رہتا ہے جہاں کی روایتِ فکر میں کرشن اور بھگوت گیتا دونوں کے اثرات شامل ہیں۔

محسن کاکوروی نے زندگی بھر نعت ہی کو موضوعِ سخن بنایا اور تخلیقی سنجیدگی و خلوصِ دل کے ساتھ،

اسے ایک ممتاز و منفرد فن کی حیثیت دی۔ محسن نے مسدس کی ہیئت میں بھی نعت کہنے کا تجربہ کیا اور مثنوی و قصیدہ اور غزل و رباعی میں بھی لیکن بحیثیت مجموعی دیکھیے تو قصیدہ ہی وہ صنفِ سخن ہے جہاں اس فن شریف کے پورے جوہر کھلے ہیں۔ ان کی یہ شاعری مذہبی شاعری ہے اور اسی وجہ سے اس میں وہ اصطلاحات، تلمیحات و کنایات استعمال میں آئے ہیں جو موضوع سے مناسبت رکھتے ہیں۔ محسن کے اظہارِ بیان میں وہ مابعد الطبیعیات موجود ہے جس کا مخرج و منبع ان کا ممدوحؐ ہے اور جس کی ذات و صفات اور فکر سے صوفیائے کرام نے فلسفۂ تصوف کو وجود بخش کر آگے بڑھایا ہے۔ اسی لیے عام قاری کے لیے محسن کی شاعری مشکل شاعری ہے لیکن اس کی ''شعریت''، پورا شعر سمجھے بغیر بھی، دلوں میں اُتر جاتی ہے۔ یہ ویسی ہی مابعد الطبیعیاتی شاعری ہے جیسی دانتے کی ''طربیۂ خداوندی'' یا ملٹن کی ''جنت گم گشتہ'' کی ہے۔ محسن کی شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس مابعد الطبیعیات کی اصطلاحات و کنایات سے واقف ہونا ضروری ہے۔ یہ شاعری مثنوی ''زہر عشق'' کی سی شاعری نہیں ہے بلکہ یہ وہ شاعری ہے جو صنفِ قصیدہ کی عظیم روایت سے نسبت رکھتی ہے۔ حتیٰ کہ محسن کی مثنویوں کے موضوعات میں بھی قصیدہ اور اسلامی مابعد الطبیعیات کا مزاج موجود ہے۔ نورالحسن نیر نے لکھا ہے کہ ''بوجہ دقتِ مضامین و بلندیِ خیالات و تلمیحات قصہ طلب کے ان کا کلام کم استعداد حضرات کی سمجھ سے باہر ہے لیکن بندشِ الفاظ کا اثر سمجھو یا قبولیتِ عام کا نتیجہ کہ سخن فہم و نافہم دونوں لطف حاصل کرتے ہیں'' [۴]۔ محسن جس ماحول میں موجود تھے وہاں ناسخ کی آواز اور ان کا ''طرزِ جدید'' ساری فضا پر چھایا ہوا تھا، اس کو انھوں نے سمیٹ کر ایک نیا رُخ دیا۔ ناسخ کی شاعری ''آورد'' کی شاعری تھی جسے انھوں نے مانجھ کر اتنا صاف و رواں بنایا کہ وہ اظہارِ بیان کی سطح پر ''آمد'' نظر آتی تھی۔ اظہار کی سطح پر یہی کام محسن نے کیا لیکن ساتھ ہی، ناسخ کے برخلاف، اس میں جذبۂ عشق شامل کر کے اثر و تاثیر کو بڑھا دیا اور دوبارہ شاعری کو اُس رجحان کی طرف لائے جسے تسلیم لکھنوی اور جلال لکھنوی نے بھی اپنی شاعری کے ایک حصہ میں ''امتزاج'' کے عمل سے گزار کر استوار کیا تھا۔ محسن ایک پُر گو، باکمال، صاحبِ علم اور قادر الکلام شاعر تھے۔ عقیدے کی گرمی اور عشقِ رسول ﷺ کی سرشاری ان کی تخلیقی کیفیت تھی۔

یہی سرشاری ان کے کلام کی عام خصوصیت ہے جو ان کی دو مثنویوں: ''صبحِ تجلی'' (۱۲۸۹ھ) اور ''چراغِ کعبہ'' (۱۳۰۱ھ) میں نمایاں ہوئی ہے۔ ''صبحِ تجلی'' کا موضوع ولادتِ پیغمبرؐ ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے یہ مثنوی ہے لیکن اس میں بھی قصیدے کا مزاج رنگ بھر رہا ہے۔ مثنوی اس انداز سے شروع ہوتی ہے جیسے یہ قصیدے کی تشبیب ہے۔ اس میں قرآن و حدیث کے حوالوں اور تلمیحات سے مضمون آفرینی کی گئی ہے اور نشاطیہ کیفیت سے ایک ایسا لحن پیدا کیا ہے کہ اس مابعد الطبیعیات اور اس کے کلچر سے پوری طرح واقف ہوئے بغیر بھی شعر اور اس کی شعریت متاثر کرتی ہے۔ رعایتِ لفظی و معنوی بھی ان ہی حوالوں سے پیدا کی گئی ہے مثلاً مثنوی کے یہ چند دیکھیے:

بیضاوی صبح کا بیاں ہے　　تفسیر کتاب آسماں ہے
آثار سحر ہوئے نمایاں　　سیپارہ لیے ہوئے ہے دوراں
واللیل کو ختم کر چکا ہے　　آمادۂ دورۂ والضحیٰ ہے
عنوان فلک ہے در منثور　　لوح زریں سورۂ نور
اطراف بیاض مطلع صاف　　والفجر کے حاشیے پہ کشاف
ہر دشت ہے مثل دشت ایمن　　ہر کوہ برنگ طور روشن
گردوں کے غلاف میں ہے پنہاں　　مشکوٰۃ شریف مہر تاباں

بیضاوی، درمنثور اور کشاف مشہور تفسیروں کے نام ہیں اور واللیل، والضحیٰ، نور، والفجر، قرآن مجید کی سورتوں کی طرف اشارہ ہے۔ ان سے واقف ہو کر جب یہ شعر پڑھے جائیں گے تو صبح کا منظر، پڑھنے والے کے سامنے، اس طرح روشن ہو جائے گا جیسے نور ظہور کا تڑکا۔ اس مثنوی کے اشعار میں رعایت لفظی و معنوی بھی انھیں حوالوں سے پیدا کی گئی ہے اور انھیں کی مدد سے مضمون آفرینی کی گئی ہے:

ہنگام سپیدۂ سحر گاہ　　ساعات میں روز و شب کی واللہ
ایک مخبر صادق البیاں ہے　　پیغمبر آخر الزماں ہے
کیفیت وحی میں ہے بلبل　　ہے وقت نزول مصحف گل
سبزہ ہے کنار آب جوہر　　یا خضر ہے مستعد وضو پر
نوبت ہے صدائے قمریاں کی　　تیاری ہے باغ میں اذاں کی
محو تکبیر فاختہ ہے　　قدقامت سرو دل ربا ہے
اک شاخ رکوع میں رکی ہے　　اور دوسری سجدے میں جھکی ہے
سوسن کی زبان پر مناجات　　جاری لب جو سے التحیات
پھیلی ہوئی بوئے گل چمن میں　　اور صل علیٰ کا غل چمن میں
غنچے میں ہے خامشی کا عالم　　یا صوم سکوت میں ہے مریم
کیاری ہر اک اعتکاف میں ہے　　اور آب رواں طواف میں ہے

اس طرز میں ناسخ کا رنگ و رجحان شاعری بھی موجود ہے اور ساتھ ہی محسن کا اپنا الگ پن بھی۔ اس میں ہیئت مثنوی کی ہے لیکن تکنیک قصیدے کی ہے جو اس کے طرز ادا اور بیان پر حاوی ہے۔ مثنوی ''صبح تجلی'' میں خوشی و انبساط کا لہجہ شروع سے آخر تک برقرار رہتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ رات اور اس کی ظلمت دور ہو رہی ہے اور سپیدۂ صبح نمودار ہو رہی ہے اور جب ولادت کا بیان آتا ہے تو اظہار بیان شعوری طور پر عام بول چال کی زبان میں کیا جاتا ہے:

نازل ہے زمین پہ کبریائی　　بندے کے لباس میں خدائی
اس وقت دیارِ میں عرب کے　　مطلع سے تجلیات رب کے
کعبے کی زمینِ نامور سے　　اور عبدالمطلب کے گھر سے
اسلام کا آفتاب چمکا　　بے پردہ و بے نقاب چمکا
پیدا ہوئے سرور دو عالم　　پیدا ہوئے فخرِ نوح و آدم

اور پھر وہ مدح کرتے ہوئے پھر اسی طرز و رنگ پر واپس آجاتے ہیں جس سے ساری مثنوی عبارت ہے۔ محسن باشعور شاعر ہیں۔ انھیں معلوم ہے وہ کیا کر رہے ہیں اور کیسے کر رہے ہیں۔ وہ اپنی نعت کا فنی اثر برقرار رکھنے کے ہنر سے واقف ہیں۔ اس مثنوی کی تخلیق کے وقت ان کی عمر ۲۷ سال تھی اور جب انھوں نے مثنوی ''چراغ کعبہ'' (۱۳۰۱ھ) لکھی تو وہ ساٹھ سال کے ہو رہے تھے۔

جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں ''صبحِ تجلی'' میں صبح کا منظر پیش کیا گیا تھا اور ''چراغ کعبہ'' (۱۳۰۱ھ) میں بھیگی ہوئی رات کا منظر دکھایا گیا ہے۔ یہاں بھی مابعد الطبیعیاتی حوالوں سے نعت کے رنگ و مزاج کو اُبھارا گیا ہے:

بھیگی ہوئی رات آبرو سے　　داخل ہوئی کعبے میں وضو سے
اوڑھے ہوئے لیلیِ گُل اندام　　شبنم کی رِدالقصدِ احرام
گویا کہ نہا کے آئی فی الحال　　جھک جھک کے نچوڑتی ہوئی بال
کیا سعی صفا سے رنگ فق ہے　　سر سے پا تک عرق عرق ہے
نامحرموں سے چھپائے چہرا　　پروین کو بنائے منھ کا سہرا
آنا کھلتا ہوا نہ جانا　　انداز خرام صوفیانہ
سناٹے کا دم انیس و ہمدم　　انفاس ہوا رفیق و محرم
خوش بُو وہ کہ ہار یاسمن کے　　لپٹے ہوئے بالوں میں دُلھن کے
یا تازہ بسی ہوئی ختن کی　　کلیاں یوسف کے پیرہن کی
گرتے ہوئے ٹوٹ کر ستارے　　ہیں رمیِ جمار کے اشارے

اس مثنوی کا موضوع ''معراج'' ہے۔ اسے ہم ''معراج نامہ'' بھی کہہ سکتے ہیں۔ یہاں بھی مذہبی اصطلاحات اور تلمیحات و کنایات سے اپنے بیان کو سنوارا ہے اور خوب صورت تشبیہات اور حسن جمال کے نکھار سے شعریت اور اثر و تاثیر پیدا کی ہے۔ اس مثنوی میں ہیئت تو مثنوی کی ہے لیکن تکنیک قصیدے کی ہے۔ شروع میں قصیدے کی طرح تشبیب آتی ہے، ''آغازِ روایت'' میں بھیگی ہوئی رات کا بیان آتا ہے اور پھر ''گریز'' کی سرخی آتی ہے۔ اس کے بعد مدح جبرئیل، وصف براق، صفت براق کے بعد ''ورودِ جبرئیل و براق بر آستانہ

شریف کی سرخی آتی ہے اور پھر ''نعت'' آتی ہے جو ممدوحؐ کی پُر اثر مدح ہے اور یہاں بھی قرآن و حدیث کے حوالے، تلمیحات و کنایات سے پیدا ہونے والے گہرے مضامین، خوب صورت و رنگین تشبیہات اور صنائع بدائع کے چمک دار ستاروں سے نعت کو پر رونق بنایا ہے۔ مثنوی پڑھتے ہوئے فنی شعور و تزئین کا واضح طور پر احساس ہوتا ہے۔ نعت کے معیار سے یہ ایک جمال افروز نعت ہے۔ اس کے بعد ساری مثنوی (چراغ کعبہ) میں اسی التزام سے سفر معراج کو، مختلف عنوانات کے تحت، بیان کر کے مناجات پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ میں نے کہا کہ اس مثنوی میں سارے اجزا تو قصیدے کے ہیں لیکن ہیئت مثنوی کی ہے۔ ہیئت کے ان تجربوں سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ ''نعت'' کے لیے مسدس و مثنوی کی ہیئت کے بجائے قصیدے اور غزل کی ہیئت زیادہ موزوں ہے۔

مثنوی کے شروع میں محسن کاکوروی نے اپنی شاعری کے بارے میں بتایا ہے کہ اس نظم (مثنوی) کا ''مواد تحریر'' واللیل اذا سجیٰ کی تفسیر ہے۔ پہلے ہی شعر سے معلوم ہو جاتا ہے کہ ''نظم'' کا رُخ کس طرف ہوگا۔ پھر اسی رُخ کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

ہر لفظ عروسِ پردۂ گوش　　　ہر معنی جان پیکر ہوش
مضمون نئے رُوپ کی دلہن ہے　　　اک راستی لاکھ بانک پن ہے
بندش کی ادا ہے دستۂ گل　　　طرز نمکیں ہے شورِ بلبل
نیرنگ دماغ رنگ تقریر　　　بیداری قلب خواب تحریر
منظور ادائے خوش بیانی　　　تشریح کتاب آسمانی
کاغذ میں سطور کا تسلسل　　　ہے کھیت میں چاندنی کے سُنبل
شبدیز قلم کی شانِ اعلیٰ　　　جنگل میں بُراق کے غزالا

ان اشعار کی مضمون آفرینی کو خوب صورت تشبیہات، استعارات اور بندشوں سے سنوارا گیا ہے۔ طرز ادا پر گہرا عربی و فارسی اثر اس مثنوی کے مابعد الطبیعیاتی مزاج کی وجہ سے در آیا ہے لیکن ساری مثنوی میں شاعری ایک صاحب علم قاری کو متاثر کرتی رہتی ہے۔ عام آدمی مثنوی میں موجود شعریت کا اندازہ ان مصرعوں یا اشعار سے لگا سکتا ہے جو بیچ بیچ میں آتے ہیں جیسے نئے روپ کی دلہن کے بارے میں

ع...... ''اک راستی لاکھ بانک پن ہے'' یا

ع...... ''ہے کھیت میں چاندنی کے سُنبل'' یا

گویا کہ نہا کے آئی فی الحال　　　جھک جھک کے نچوڑتی ہوئی بال
خوش بو وہ کہ ہار یاسمن کے　　　لپٹے ہوئے بالوں میں دلھن کے

لیکن جب یہ رنگ مابعد الطبیعیاتی رنگ سے ملتا ہے تو شعریت تو اسی طرح باقی رہتی ہے لیکن کنایوں کے

پردے میں چھپ کر شعریت اشارے کرتی رہتی ہے کہ مجھے پکڑو، مجھے تلاش کرو، میں یہاں ہوں۔ میں یہاں ہوں۔ یہ مشکل شاعری ہے جس کے عقدے علم و آگہی کی مدد سے کھولے جا سکتے ہیں، جیسے ہم ملٹن کی ''جنت گم گشتہ'' یا دانتے کی ''طربیۂ خداوندی'' یا گوئٹے کی ''فاؤسٹ'' یا اقبال کی ''مسجدِ قرطبہ'' یا غالب کی شاعری سے بغیر علم کے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہو سکتے، اسی طرح محسن کاکوروی کی شاعری کی دلہن اس وقت منھ دکھاتی ہے جب ہم ان کنایات، تلمیحات و اصطلاحات سے واقف ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ محسن کی یہ عمیق نعتیہ شاعری میلاد شریف کی محفلوں میں نہیں پڑھی جاتی لیکن تعلیم یافتہ طبقہ ان کے شعر پڑھ کر جھوم جھوم اُٹھتا ہے۔ یہی اس نعتیہ شاعری کا دائرۂ عمل ہے۔

''رعایت'' کا استعمال اہلِ لکھنؤ کا محبوب و پسندیدہ شوق ہے۔ محسن کاکوروی نے بھی اس مثنوی میں رعایت کو سلیقے کے ساتھ کثرت سے استعمال کیا ہے لیکن یہاں رعایتِ لفظی سے زیادہ رعایتِ معنوی پر زور ہے۔ خوب صورت تشبیہات ساری مثنوی میں لطف و تاثیر کے نور میں اضافہ کرتی ہیں مثلاً یہ چند شعر دیکھیے جو ''صفتِ براق'' کے ذیل میں آئے ہیں اور تشبیہات سے لطف و تاثیر میں غیر معمولی اضافہ کر رہے ہیں:

یوں چرخ سے نکلے وہ سبک رو　　　فانوس سے جس طرح کہ پرتو
شیشے سے پری چمن سے شبنم　　　سیپی سے گہر حباب سے دَم
گلشن سے بہار جسم سے جاں　　　آنکھوں سے نیند دل سے ارماں

ساری مثنوی کو پڑھ جائیے اس میں طرزِ ادا کا یکساں معیار نظر آئے گا۔ ایک بھی شعر زاید، ست یا بے مصرف نہیں ملے گا۔ پوری مثنوی میں، قصیدے کی طرح اہتمام اور فنی شعور کا احساس ہوتا ہے اور اسی لیے جب باخبر قاری اسے پڑھتا ہے تو جھوم اٹھتا ہے۔ اس مثنوی کے حسنِ جمیل کا ایک پہلو یہ ہے کہ نعتیہ رنگ ہر شعر پر غالب رہتا ہے اور مدح سارے سفرِ معراج میں، نہ صرف ہر فلک کے بیان میں بلکہ بیت المعمور، بہشت و دوزخ، عرش وکرسی، مقامِ اعلیٰ اور خاتمہ و مناجات میں بھی قدم قدم پر اثر و تاثیر کو اُبھارتی ہے۔ یہ وہ مدح ہے کہ جسے ایک سچے عاشق نے اپنے عشق کے اظہار میں، سرشاری و کیف کے عالم میں، دل سے کی ہے۔ اس کا محبوب ہی ایسا ہے کہ جو کچھ کہیے اور جس طرح چاہے اس کا اظہار کیجیے، وہ کم ہے۔ محسن کے محبوب کی ذات و صفات میں مدح سے بھی ماورا ہیں۔ اردو میں بے شمار معراج نامے لکھے گئے ہیں لیکن شعریت کے لحاظ سے کوئی بھی اس معراج نامہ کو نہیں پہنچتا۔ یہی شعریت اور ڈوب کر ممدوحؐ کی عظمت کا اظہار مثنوی ''چراغِ کعبہ'' کی جان ہے۔ سچے جذبۂ عشق نے اس مثنوی میں ایک ایسی آفاقیت پیدا کر دی ہے کہ یہ مثنوی ممدوحؐ کی طرح، ہمیشہ پُر اثر و زندہ رہے گی۔ اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ آپ شعر کو پوری طرح سمجھے بغیر بھی اس کی تخلیقی موسیقیت سے اس طرح لطف اندوز ہوتے ہیں کہ معنی کے پردے اُٹھنے لگتے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے لکھا ہے کہ ''محسن کے کلام کی صحیح داد اسی وقت دی جا سکتی ہے جب ہم ان کے اسالیبِ شعر کو اُن کے عقائد کے مطابق رکھ کے

دیکھیں۔ لکھنؤ کی بہت سی شاعری کی خرابی یہ ہے کہ وہاں خیال آرائی اور مناسبتِ لفظی بجائے خود مقصد بن گئی ہے۔ محسن نے انھی چیزوں کو مقصد نہیں بلکہ ذریعہ اور وسیلہ بنایا۔ رعایت لفظی سے زیادہ انھوں نے رعایتِ معنوی ملحوظ رکھی۔ انھیں شوخی سے بھی کام لینا تھا اور پاسِ ادب بھی لازمی تھا۔ لہٰذا پہلی ہوشیاری تو انھوں نے یہ دکھائی کہ اپنی خیال آرائی کے لیے مضمون اکثر قرآن وحدیث سے لیے۔ اس میں مزا یہ رہا کہ عالم نور میں جی بھر کے شوشے بھی چھوڑ لیے اور حدِ ادب سے آگے بھی نہ نکلنے پائے۔ پھر ادب اور شوخی کی یہ مسلسل آویزش ان کے کلام میں ایک مزید لطف پیدا کر گئی" [۶]۔

ادب کے ساتھ یہی شوخی ان کے اس نعتیہ قصیدے "مدیح خیر المرسلین" (۱۲۹۳ھ) میں اور زیادہ اجاگر ہوئی ہے۔ یہ نعتیہ قصیدہ محسن کاکوروی کی ایسی پہچان ہے کہ محسن کا نام آتے ہی اس کا پہلا مصرع:

ع...... سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل ذہن میں گھومنے لگتا ہے۔ یہ قصیدہ ان کے اس تخلیقی مزاج کا حصہ ہے جو ان کی شاعری میں جا بجا نظر آتا ہے اور جس میں ہند مسلم کلچر بغل گیر ہوتے ہیں۔ اس نعتیہ قصیدے میں یہ امتزاج پوری لطافت کے ساتھ اُبھر کر سامنے آیا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اس میں "ہند مسلم کلچر" کی اس گتھی کو سلجھایا گیا ہے جو اب تک کفر و اسلام کے درمیان موجود تھی۔ یہاں ممدوح بانی اسلام ہیں جن کی مدح میں یہ قصیدہ لکھا گیا ہے۔ کفر و اسلام متضاد ہیں۔ محسن نے ان دونوں میں امتزاج کر کے ایک ایسے رُخ کو اُجاگر کیا ہے جس میں بقول حسن عسکری "اجتماع ضدین" ہم کنار ہو گئے ہیں۔ "عالم طبعی کو جس کیف کے ساتھ محسن نے قبول کیا ہے اس کا تو نشان بھی ان کی کسی اور نظم میں نہیں ملتا۔ فطرت اور انسان اس طرح ایک دوسرے میں پیوست ہو گئے ہیں کہ انسانی عوامل کا بیان فطرت کی اصطلاح میں ہوا ہے اور فطرت کا بیان انسانی زندگی کی اصطلاح میں" [۹] یہ کام کوئی معمولی ذہن یا اوسط درجے کا شاعر اس چابک دستی سے انجام نہیں دے سکتا تھا۔ یہاں عشق کی وہ سرشاری اور والہانہ پن موجود ہے جس سے ایک ذہین اور باشعور شاعر کو واسطہ پڑتا ہے جو روحانی سطح پر ہر طرف اپنے محبوب کی جھلک دیکھ کر جلوۂ محبوب پر مستانہ وار رقص کر رہا ہے۔ محسن کے اس اسلوب بیان اور شعری مزاج کا رشتہ اودھی شاعری کی اُس روایت سے بھی ملتا ہے جس میں محسن بچپن سے سانس لیتے رہے تھے۔ اودھ برج بھاشا کے علاقے کا حصہ تھا جہاں "پدماوت" کی شعری روایت ہندو مسلمان دونوں میں مقبول تھی۔ کرشن بھگتی کا اثر بھی اس روایت پر گہرا تھا۔ یہ قصیدہ اسی جمالی کیفیت کا اظہار ہے جس میں شاعر اپنے محبوب کی پرستش کر رہا ہے ع...... رُخ انور کا ترے دھیان رہے بعد فنا حتیٰ کہ صفِ محشر میں بھی وہ اپنے محبوبؐ کے ساتھ ہونے اور رہنے کا متمنی ہے اور وہاں بھی وہ اُن کی اسی طرح مدح کرنا چاہتا ہے۔ اسی لیے وہ اپنے قصیدے اور غزل کو "مستانہ" قصیدہ و غزل کہتا ہے:

صف محشر میں ترے ساتھ ہو تیرا مداح
ہاتھ میں ہو یہی مستانہ قصیدہ، یہ غزل

''مدیح خیر المرسلین'' (۱۲۹۳ھ) ''قصیدۂ لامیہ'' کے نام سے بھی معروف ہے۔ بادل اس قصیدے کا بنیادی اشارہ ہے جو پہلے شعر سے آخری شعر تک حاوی رہتا ہے۔ تشبیب پڑھتے ہی محسوس ہوتا ہے کہ عاشق صادق، محبوب کے جلوے سے عالمِ رقص میں سرمست وشاد کام ہے۔ اس قصیدے کا نشاطیہ لہجہ اسی سرمستی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ قصیدہ لامیہ ہندو اسطور کے کنایوں اور تلمیحات سے شروع ہوتا ہے اور نشاطیہ کیفیت اور عالم سرمستی کو اُبھارتا ہے جو شاعر کا مقصد ہے:

سمتِ کاشی سے چلا جانبِ متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل
گھر میں اشنان کریں سرو قدانِ گوکل
جاکے جمنا پہ نہانا بھی ہے طولِ امل
خبر اُڑتی ہوئی آئی ہے مہابن میں ابھی
کہ چلے آتے ہیں تیرتھ کو ہوا پر بادل
کالے کوسوں نظر آتی ہیں گھٹائیں کالی
ہند کیا ساری خدائی میں بتوں کا ہے عمل
جانبِ قبلہ ہوئی ہے یورشِ ابر سیاہ
کہیں پھر کعبہ میں قبضہ نہ کریں لات وہبل
دُہر کا ترسا بچہ ہے برق لیے جل میں آگ
ابر چوٹی کا برہمن ہے لیے آگ میں جل
ابر پنجاب تلاطم میں ہے اعلیٰ ناظم
برق بنگالۂ ظلمت میں گورنر جنرل
نہ کھلا آٹھ پہر میں کبھی دو چار گھڑی
پندرہ روز ہوئے پانی کو منگل منگل
دیکھیے ہوگا سری کشن کا کیوں کر درشن
سینۂ تنگ میں دل گوپیوں کا ہے بے کل
راکھیاں لے کے سلونوں کی برہمن نکلیں
تار بارش کا تو ٹوٹے کوئی ساعت کوئی پل
ڈوبنے جاتے ہیں گنگا میں بنارس والے
نوجوانوں کا سنیچر ہے یہ بڑھوا منگل

وہ دھواں دھار گھٹا ہے کہ نظر آئے نہ شمع
گرچہ پروانہ بھی ڈھونڈھے اسے لے کر مشعل

اس طویل تشبیب کے بعد ''گریز'' آتا ہے تو اس میں ایسی برجستگی ہے کہ وہ اسی کیفیت اور اسی عالم میں قصیدہ پڑھنے یا سننے والے کو دریا کے دوسرے کنارے پر لے آتے ہیں اور یہاں پہنچ کر ظلمت و نور کا امتزاج محسوس ہونے لگتا ہے:

روئے مستی ہے بہکنے میں بھی اعلیٰ کی طرف
تاکتا ہے تو ثریا کی سنہری بوتل
اک ذرا دیکھیے کیفیتِ معراجِ سخن
ہاتھ میں جامِ زحل شیشۂ مے زیرِ بغل
گرتے پڑتے ہوئے مستانہ کہاں رکھا پاؤں
کہ تصور بھی وہاں جا نہ سکے سر کے بھل
یعنی اُس نور کے میدان میں پہنچا کہ جہاں
خرمنِ برقِ تجلی کا لقب ہے بادل
کہیں طوبیٰ، کہیں کوثر، کہیں فردوسِ بریں
کہیں بہتی ہوئی نہرِ لبن و نہرِ عسل

اس کے بعد مدح آتی ہے جس میں رقص و سرمستی کی وہی نشاطیہ کیفیت موجود ہے جو تشبیب میں اُبھاری گئی تھی:

باغِ تنزیہ میں سرسبز نہالِ تشبیہ
انبیا جس کی ہیں شاخیں عرفا ہیں کونپل
گُلِ خوش رنگِ رسولؐ مدنی عربی
زیبِ دامانِ ابد طرہ و دستارِ ازل
نہ کوئی اس کا مشابہہ نہ ہمسر نہ نظیر
نہ کوئی اس کا مماثل نہ مقابل نہ بدل
اوجِ رفعت کا قمر نخلِ دو عالم کا ثمر
بحرِ وحدت کا گہر چشمۂ کثرت کا کنول
مہرِ توحید کی ضو، اوجِ شرف کا مہِ نو
شمعِ ایجاد کی لو بزمِ رسالت کا کنول
مرجعِ روحِ امیں زیبِ دہِ عرشِ بریں

حامی دین متیں ناسخ ادیان و ملل
ہفت اقلیم ولایت میں شہ عالی جاہ
چار اطراف ہدایت میں نبی مرسل

اس مدح سے دل آسودہ نہیں ہوتا تو وہ ایک اور مطلع تخلیق کرتے ہیں۔ ہندو اسطور کا وہ رنگ جو تشبیب میں گہرا تھا آہستہ آہستہ ہلکا پڑتا جاتا ہے اور اب وہ مدح انھیں کنایات و تلمیحات میں کرتے ہیں جن کے سننے کے ہم عادی ہیں لیکن وہ نشاطیہ کیفیت اور سرمستی کا لہجہ اسی طرح باقی رہتا ہے جسے تشبیب میں محسن نے اپنے والہانہ انداز سے پیدا کیا تھا۔ اُس رنگ کا اثر مصرعوں کی ساخت میں اب بھی موجود ہے لیکن اس طرح موجود ہے کہ دھیان اس طرف نہیں جاتا مثلاً ع...... ''پڑ گئی گردنِ رفرف میں سنہری ہیکل'' یا ع...... ''خاک سے پائے مقدس کی لگا کر صندل۔ اس طرح ''بادل'' کا اشارہ آخر تک باقی رہتا ہے تا کہ وہ رنگ جو تشبیب میں اُبھارا تھا وہ اندر ہی اندر اپنا کام کرتا رہے۔

پھر اسی طرز کی مشتاق ہے مواجی طبع
کہ ہے اس بحر میں اک قافیہ اچھا بادل

اس شعر کے بعد وہ غزل آتی ہے اور اس غزل میں شاعر اس بادل کو جو سمتِ کاشی سے چل کر جانب متھرا گیا تھا، ردیف بنا کر اب اپنے عقیدے کے دائرۂ فکر میں لے آتا ہے اور اس کالے بادل کو نئے کنایوں سے ایک نئی صورت دے دیتا ہے۔ یہاں لفظیات بھی بدل جاتی ہے:

کیا جھکا کعبے کی جانب کو ہے قبلا بادل
سجدے کرتا ہے سوئے یثرب و بطحا بادل
چھوڑ کر بت کدۂ ہند و صنم خانۂ برج
آج کعبے میں بچھائے ہے مصلا بادل
بحرِ امکاں میں رسولِ عربی دُرِ یتیم
رحمتِ خاص خداوند تعالیٰ بادل
قبلۂ اہل نظر کعبۂ ابروئے حضور
موئے سر قبلہ کو گھیرے ہوئے کالا بادل

اس کے بعد مناجات آتی ہے جو قصیدہ پڑھتے ہوئے اس فضا سے فطری انداز میں برآمد ہوتی ہے جو شاعر نے اس نظم میں قائم کی تھی:

سب سے اعلیٰ تری سرکار ہے سب سے افضل
میرے ایمانِ مفصل کا یہی ہے مجمل

ہے تمنا کہ رہے نعت سے تیری خالی
نہ مرا شعر نہ قطعہ نہ قصیدہ نہ غزل
دین و دنیا میں کسی کا نہ سہارا ہو مجھے
صرف تیرا ہو بھروسا تری قوت ترا بل
ہو مرا ریشۂ امید وہ نخل سرسبز
جس کی ہر شاخ میں ہوں پھول ہر اک پھول میں پھل

آخری یہ دو شعر خاص اہمیت رکھتے ہیں:

صف محشر میں ترے ساتھ ہو تیرا مداح
ہاتھ میں ہو یہی مستانہ قصیدہ، یہ غزل
کہیں جبریل اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ
سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل

یہاں پہلے شعر میں ''مستانہ'' کا لفظ قصیدہ وغزل کے ساتھ استعمال کر کے محسن نے اپنی داخلی کیفیت کا اظہار کیا ہے جس سے اس قصیدے کا رنگ، مزاج اور سرمستی کا لہجہ متعین ہوا ہے۔ دوسرا شعر قصیدے کا آخری شعر ہے اور اسی پر قصیدہ ختم ہو جاتا ہے لیکن اس شعر سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ قصیدہ اب پھر سے شروع ہوگا اور مدح کا یہ سلسلہ ابد تک جاری رہے گا۔ غور کیجیے کہ اس آخری شعر پر قصیدہ ختم نہیں ہوتا بلکہ پھر سے شروع ہوتا ہے۔ اس قصیدے کا پہلا مصرع، قصیدہ کو پھر سے شروع کرنے کے لیے، آخری مصرع بن کر اس کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ یہ ایک ایسی تکنیک ہے کہ آج تک کسی قصیدے یا کسی دوسرے صنفِ سخن میں میری نظر سے نہیں گزری۔ یہ افسانہ گوئی کی وہ تکنیک ہے جسے غلام عباس نے اپنے افسانے ''آنندی'' میں اور ضمیر الدین احمد نے ''سوکھے ساون'' میں کمال چابک دستی سے استعمال کیا ہے۔ جب کہانی ختم ہوتی ہے تو وہیں سے وہ کہانی پھر سے شروع ہو جاتی ہے۔ یہی صورت اس قصیدۂ لامیہ کی ہے کہ جب یہ ختم ہوتا ہے تو وہیں سے پھر شروع ہو جاتا ہے۔ یہ اس بات کی طرف بھی اشارہ ہے کہ مدحِ پیغمبر کبھی ختم نہ ہونے والی شے ہے۔ یہ یوں ہی ابد تک جاری رہے گی۔

اس قصیدے میں تخلیقی سطح پر ہندو مسلم کلچر کا امتزاج نمایاں ہوا ہے۔ یہ وہی کوشش تھی جو اردو ادب کے ابتدائی دور میں میرانجی شمس العشاق کے ہاں شروع ہو کر برہان الدین جانم اور امین الدین اعلیٰ کے ہاں ارتقائی عمل سے گزری تھی۔ یہی روایت محسن کے ہاں بھی نمایاں ہوتی ہے۔ محمد حسن عسکری کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ ''محسن کا کلام محض کامیاب یا اچھی شاعری نہیں، یہ ایک تہذیبی مظہر ہے۔ اس میں ہمیں اپنی قوم کی اندرونی نشو ونما اور اس کی سمت کا پتا چلتا ہے۔ مسلمانوں کی تہذیب کی تاریخ میں ان کا کم سے کم ایک قصیدہ

سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے" [۷]۔

جس دور میں یہ قصیدہ لکھا گیا اس میں مسلم تہذیب اور ہندو تہذیب کے ساتھ ہی ایک نئی تہذیب بھی انگریزی اقتدار کے ساتھ تیزی سے ہماری تہذیب کے رگ و پے میں سرائیت کر رہی تھی جس کا اظہار ان قافیوں سے بھی ہوتا ہے جنھیں محسن نے عربی و فارسی قافیوں مثلاً عمل، ہبل، جدول اور ہندی الاصل قافیوں مثلاً کمیم کسل، گنگا جل، بدھوا منگل، رتھ بہل کے ساتھ اسی طرح استعمال کیا ہے کہ گویا گورنر جنرل اور کونسل وغیرہ الفاظ بھی ہماری زبان، ہمارے کلچر کا حصہ بن گئے ہیں۔ محسن کے یہ دو شعر دیکھیے جن میں انگریزی زبان کے الفاظ کو، انشا اللہ خاں انشا کی طرح، قافیہ بنایا ہے:

ابر پنجاب تلاطم میں ہے اعلیٰ ناظم
برق بنگالۂ ظلمت میں گورنر جنرل
جس طرف دیکھیے بیلے کی کھلی ہیں کلیاں
لوگ کہتے ہیں کہ کرتے ہیں فرنگی کونسل

حواشی:

[۱] جلوۂ خضر (جلد اوّل) صفیر بلگرامی، ص ۲۳۷، آرہ (بہار) ۱۸۸۴ء

[۲] کلیاتِ نعتِ محسن، مقدمہ محمد نور الحسن نیر، ص ۸-۹، نامی پریس کان پور ۱۹۰۸ء

[۳] کلیاتِ نعت محسن، مرتبہ محمد نور الحسن نیر، ص ۳۸ (حاشیہ)، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ ۱۹۸۲ء

[۴] کلیاتِ نعت محسن، ص ۲۷، بحولہ بالا

[۵] کلیاتِ نعت مولوی محمد محسن، مرتبہ محمد نور الحسن نیر، ص ۲۸، نامی پریس کان پور، ۱۹۰۸ء

[۶] محسن کاکوروی، محمد حسن عسکری، ص ۳۲۱-۳۲۲، مشمولہ ''ستارہ یا بادبان'' کراچی ۱۹۶۳ء

[۷] ایضاً، ص ۲۳۲-۲۳۳

[۸] ایضاً، ص ۲۳۶-۲۳۷

کرامت علی خاں شہیدی

صاحبِ ''نور اللغات'' نور الحسن نیر نے ''کلیاتِ نعتِ محسن'' کے مقدمہ میں لکھا ہے کہ مولوی عبدالحق کانپوری نے ان کے والد محسن کاکوروی کے نام اپنے ایک خط میں لکھا تھا کہ ''ایک شب مجلس بابرکت حضرت سرور کائنات ﷺ میں باریابی ہوئی۔ دیکھا شہیدیؔ اپنا قصیدہ سنا رہے ہیں۔'' [۱] کرامت علی خاں شہیدی (وفات ۴؍صفر ۱۲۵۶ھ/ اپریل ۱۸۴۰ء) اپنے زمانے کے مشہور شاعر تھے۔ ''خمخانۂ جاوید'' میں لالہ سری رام نے لکھا ہے کہ شہیدی ''ہندوستان کے پہلے نعت گو شاعر ہیں جن کا نام بچہ بچہ کی زبان پر ہے۔ کلام میں سوز و گداز اور بلا کا اثر ہے۔'' [۲]

شہیدی مصحفی کے شاگرد تھے لیکن ان کا ذکر مصحفی کے تذکرے ''ریاض الفصحا'' میں نہیں ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۲۳۶ھ کے بعد، جو اس تذکرہ کے ختم ہونے کا سال ہے، مصحفی (وفات ۱۲۴۰ھ) کے شاگرد ہوئے اور استاد سے مستفیض ہونے کا کم وقت ملا۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''لکھنؤ چھوڑنے کے بعد بہ زمانۂ آمد و رفتِ دہلی چند غزلوں میں شاہ نصیر سے بھی اصلاح لی تھی۔'' [۳] شہیدیؔ ضلع اُناؤ موضع ہڑیاپور کے رہنے والے تھے۔ ان کے والد غلام رسول خان تلاشِ معاش میں لکھنؤ آ گئے تھے اور معلّمی کرتے تھے۔ لکھنؤ کے نامور رئیس راجا ٹکیت رائے کو فارسی کی تعلیم انھوں نے ہی دی تھی۔ غلام رسول خاں علم عروض اور علم ریاضی کے ماہر تھے۔ شہیدی کا بچپن لکھنؤ میں گزرا۔ عروض و ریاضی کی تعلیم انھوں نے اپنے والد سے حاصل کی۔ جب جوان ہوئے تو شہیدی ایک انگریز کے منشی ہو کر دہلی چلے آئے اور کچھ عرصے بعد یہیں دہلی میں کمریٹ میں ملازم ہو گئے۔ نواب مصطفیٰ خان شیفتہ نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے کہ ''در عروض دست گاہے معقول و در حساب مکانتے مقبول'' [۴] اور یہ بھی لکھا ہے کہ وہ خوش طبع، مردِ بے تکلف، وارستہ مزاج، وسیع المشرب اور آزادانہ زندگی گزارنے والے انسان تھے۔ [۵] آزاد طبع ہونے کی وجہ سے وہ ایک جگہ سے دوسری جگہ آتے جاتے رہتے تھے لیکن زیادہ وقت وہ پنجاب اور گجرات میں گزارتے تھے۔ سید نور الحسن خاں نے لکھا ہے کہ ''شہیدی بھوپال بھی آئے تھے۔'' [۶] ایک عرصے تک بریلی میں بھی کمبل پوش بن کر رہے۔'' [۷] کریم الدین نے لکھا ہے کہ ''شہیدیؔ کی کرامت کا بھی لوگوں کو عقیدہ ہے۔'' [۸] کریم الدین نے ان کے ضخیم دیوان کا ذکر کیا ہے جس کا مسودہ شہیدیؔ کے قریبی رشتہ دار کے پاس تھا اور اُن کا ارادہ اسے لکھنؤ سے چھپوانے کا تھا۔ مطبوعہ دیوان میں ان کا نعتیہ کلام اور قصائد شامل نہیں ہیں۔ ممکن ہے اسے الگ سے چھپوانے کا ارادہ ہو اور

صرف غزلوں، مخمسات اور رباعیات وغیرہ کا دیوان شائع کر دیا۔ یہی دیوان آج تک دستیاب ہے۔ وہ نعتیہ کلام جو ان کی شہرت کی اصل بنیاد ہے، اب تک سامنے نہیں آیا۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان صاحب نے لکھا ہے کہ ۳۳ راشعار پر مشتمل اس قصیدے کے علاوہ شہیدؔی کے ہاں نعت صرف ایک غزل اور ایک رباعی میں ہے۔'' [۹] ڈاکٹر لطیف حسین ادیب نے لکھا ہے کہ شہیدی کے دیوان کا ایک قلمی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔ جس کے صفحات کی تعداد صرف ۸۷ ہے۔ [۱۰] شہیدؔی کا دیوان کئی بار شائع ہوا۔ مطبع نول کشور لکھنؤ سے نومبر ۱۹۱۳ء مطابق ذوالحجہ ۱۳۳۱ھ میں دیوان شہیدی چوتھی بار شائع ہوا جو ۹۸ صفحات پر مشتمل ہے۔ شہیدؔی کا وہ قصیدہ جس کا ایک شعر یہ ہے:

تمنا ہے درختوں پر ترے روضے کے جا بیٹھے		قفس جس وقت ٹوٹے طائرِ روحِ مقید کا

اتنا مقبول ہوا کہ بہت سے شعرا نے اس کی تضمینیں لکھیں۔ محسن کاکوروی نے بھی شہیدی کی اسی زمین میں ''ابیات نعت'' (۱۲۷۴ھ) کے نام سے ایک نعتیہ قصیدہ لکھا جس کی امیر مینائی نے تضمین کی۔ فقیری اور عشق رسول ﷺ نے شہیدی کو عوام و خواص میں مقبول بنا دیا تھا اور ان کی وفات کے سانحہ نے شہرت کو اور پھیلا دیا تھا۔ ۱۲۵۵ھ میں شہیدؔی نے حج بیت اللہ کا ارادہ کیا۔ اسی سال شیفتہ بھی حج پر گئے تھے۔ حج کے بعد شہیدی حضور اکرم ﷺ کے روضۂ مبارک پر سلام کے لیے مدینہ منورہ حاضر ہوئے اور وہیں وفات پائی۔ شیفتہ نے اپنے روزنامچۂ حج میں لکھا ہے کہ ''منشی کرامت علی شہیدی، جو ایک مشہور شاعر ہیں اور جن کا ذکر میں نے ''گلشن بے خار'' میں کیا ہے، راستے میں ہیضہ کیا اور مدینہ پہنچ کر انتقال کیا اور جنت البقیع میں مدفون ہوئے۔ [۱۲] شیفتؔہ نے ان کی وفات کا ذکر ۴ر صفر ۱۲۵۶ھ / اپریل ۱۸۴۰ء کے تحت کیا ہے اور یہی شہیدی کی وفات کی صحیح تاریخ ہے۔ تذکرہ ''طور کلیم'' میں بھی یہی تاریخ و سال وفات درج ہے۔ شاہ بہاء الدین بشیر دہلوی کے قطعہ تاریخ وفات کے آخری مصرع: ''شہید خنجر انداز بیداد'' سے بھی ۱۲۵۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ [۱۳] شیفتؔہ نے اسی تاریخ کے تحت ایک شخص کا ذکر کیا ہے کہ ''میں نے دیکھا کہ ایک شوریدہ سر جھومتا ہوا چلا جا رہا ہے اور اپنی سریلی آواز سے دماغ کو بے چین کرتا ہے۔ جو شعر کہ وہ پڑھتا تھا یہ ہے:

شکر اللہ کہ نہ مردیم و رسیدیم بدوست		آفریں باد بریں ہمتِ مردانۂ ما [۱۴]

کریم الدین نے لکھا ہے کہ ''حق یہ ہے کہ طبقۂ چہارم میں یہ شخص بھی بڑا استاذ گزرا ہے۔ اس کے نیک فکر ہونے میں اور مسلم الثبوت استاذ ہونے میں کچھ شک نہیں ہے۔'' [۱۵]

خواص و عوام میں شہیدی کی مقبولیت، احترام اور شہرت ان کی فقیرانہ زندگی اور عشق رسول ﷺ و نعت گوئی کی وجہ سے تھی۔ عشق رسول ﷺ کی کیفیت و سرشاری نے ان کے عشقیہ کلام کو ایک نئی جہت دی ہے جسے سن کر لوگ آج بھی متاثر ہوتے ہیں۔ شہیدی کی شعر گوئی کا زمانہ وہ تھا جب ناسخ کے رنگِ سخن یعنی ''طرزِ جدید'' کا طوطی ہر طرف بول رہا تھا۔ شہیدی کے ہاں بھی اس کے واضح اثرات نظر آتے ہیں لیکن عشق

رسول ﷺ کی سرشاری نے انھیں رنگِ ناسخ سے ہٹا کر جذبہ کی شاعری کے رجحان سادہ گوئی سے، جو اُن کے استاد مصحفی کا پسندیدہ رنگِ سخن تھا، قریب کر دیا۔ شہیدی ایک پختہ گو، قادر الکلام اور فنِ شاعری پر گہری نظر رکھنے والے فطری شاعر تھے۔ ان کی غزل میں جذبے کی لپک نے اثر و تاثیر کو بڑھا دیا ہے۔ زبان و بیان میں وہ اپنے دور کی پیروی کرتے ہیں اور بعض غزلوں میں بھی انھوں نے اپنے دور کے مذاقِ سخن کی پیروی ضرور کی ہے لیکن شہیدی کے ہاں جذبے کی شاعری میں جو رنگ سخن ابھرتا ہے اور تصورِ عشق میں جو عشقِ حقیقی کا رنگ نمایاں ہوتا ہے وہی دراصل ان کی مقبولیت کا باعث ہے۔ گنگا پرشاد نامی لڑکے کے عشق کا حوالہ بھی ان کے عشق کو عشق مجازی سے عشقِ حقیقی کی طرف لے جاتا ہے کہ صوفیہ کے ہاں روحانی منازل طے کرنے کا ایک زینہ یہ بھی تھا۔ اُن کے منظوم ''نامہ'' سے جس کیفیتِ ہجر کا اظہار ہوتا ہے، وہ عشق کی معمولی کیفیت نہیں ہے۔ یہی عشق ان کی شاعری کی زندگی ہے اور اسی لیے ان کی نعت اور غزل دونوں میں شوریدہ سری سے پیدا ہونے والی ''للک'' جس سے اُن کی شاعری کا لہجہ تشکیل پاتا ہے، پڑھنے والے کو متاثر کرتی ہے مثلاً نعت کے یہ شعر دیکھیے تو جذبہ کی سچائی، دلی اضطراب اور لہجہ کی اُس للک کو آپ محسوس کریں گے جو شہیدی کا خاص رنگ ہے:

جب رُوئے محمد کی نظر آئی تجلّی　　　سمجھا میں شبِ قدر ہے گیسوئے محمد
کم ساتھ ہوا روئے نکو خوئے نکو کا　　　ہے نیک مگر روئے صفت خوئے محمد
گل کشتِ گلستاں میں پڑھو صلِ علیٰ تم　　　ہر پھول کی بُو میں ہے رچی بوئے محمد

یہ للک اس کیفیت میں ہے جو ان کی غزلوں میں بھی گاہ گاہ محسوس ہوتی ہے اور جو سچے عشق کی سرشاری، اضطراب اور کیفیتِ ہجر سے پیدا ہوئی ہے۔ مثلاً ان کی غزلوں کے یہ چند شعر، دیکھیے جن سے آپ اس کیفیتِ عشق اور اس کی للک کو محسوس کر سکیں گے:

شہیدی کثرتِ عصیاں سے مجھ کو خوف آتا ہے　　　سفر ہے دور کا اور دوش پر بارِ گراں باندھا
گر کچھ مزا ملا تو شہیدی اسی کے ہاتھ　　　خنجر تو یوں گلے پہ مرے بارہا پھرا
وعدۂ شام پہ کی ہم نے عبث جاگ کے صبح　　　وہ اسی وقت نہ آتے اگر آنا ہوتا
ظالم کبھی تو بام پر آجا، کہاں تلک　　　بہلائے جی کوئی در و دیوار دیکھ کر
شہیدی میں تو کیا ہوں لے کے بوسہ سنگِ اسود کا　　　کیا خوشنود اُس بُت نے خدا کو ایک بوسے میں
شوقِ وصال سینہ میں آزار بن گیا　　　میں خواہشِ طبیب میں بیمار بن گیا
عبث رنج دیتا ہے تو مجھ کو ناصح　　　نہ ہوگا یہ سودا بھی جب سر نہ ہوگا
دل سے دلدار ہے جب دل نہیں کیسا دلدار　　　جاں سے جاناں ہے چلی جان تو جاناں کیسا
عشق میں ہے بارِ ناموسِ دو عالم میرے سر　　　ضعف سے ملتی تو میں تھوڑی سی مہلت مانگتا
سینہ پر مہندی بھرے ہاتھوں کو رکھ کر بولا　　　لے شہیدی ترا بس اب تو ہوا دل ٹھنڈا

ہزار مرتبہ دیکھا ستم جدائی کا ہنوز حوصلہ باقی ہے آشنائی کا
ایام مصیبت کے تو کاٹے نہیں کٹتے دن عیش کے گھڑیوں میں گذر جاتے ہیں کیسے
جی چاہے گا جس کو اُسے چاہا نہ کریں گے ہم عشق و ہوس کو کبھی یکجا نہ کریں گے

یہ چند شعر آپ نے پڑھے، ان کو پڑھتے ہوئے دو باتیں سامنے آتی ہیں کہ ان اشعار کا کہنے والا قادرالکلام ہے اور اس کے زبان و بیان صاف و شستہ ہیں جس میں جذبۂ عشق نے اثر و تاثیر پیدا کیا ہے اور دوسرے یہ کہ اب ناسخ کا رنگِ شاعری ٹکسال باہر ہو رہا ہے جس میں جذبے کو خارج کر کے ''عشق'' پر ''حسن'' کو ترجیح دی گئی تھی۔ ناسخ کی وفات (۱۲۵۴ھ) کے بعد ناسخ کا رنگِ سخن نئی نسل کے شعرا میں بھی نامقبول ہونے لگا تھا اور نیا رجحان یہ تھا کہ جذبہ کو شعر میں شامل رکھا جائے۔ ناسخ کے شاگردوں کے ہاں بھی اب یہ رجحان نمایاں ہو رہا تھا مثلاً ناسخ کے شاگرد رشید علی اوسط رشک کے دیوانِ دوم میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ناسخ کے شعر کی بے تاثیری اب شعر میں تاثیر کی تلاش کر رہی ہے اور یہ تاثیر بغیر جذبہ کی شاعری کے ممکن نہیں ہے۔ علی اوسط رشک کے بعد کی نسل مثلاً تسلیم لکھنوی اور جلال لکھنوی کے کلام کو دیکھیے تو واضح طور پر محسوس ہوگا کہ جذبہ شعر میں شامل ہو گیا ہے۔ یہی صورت شہیدی (متوفی ۱۲۵۶ھ/۱۸۴۰ء) کی غزل میں ہے۔ شہیدی کی شاعری بھی اب ناسخ اور وزیر لکھنوی اور علی اوسط رشک کے راستے سے ہٹ کر مصحفی کی سادہ گوئی کی طرف جا رہی ہے جس میں جذبہ اور عشق اثر و تاثیر کو جگا رہا ہے۔ اسی لیے حسرت موہانی نے بھی لکھا ہے کہ ''شہیدی کے طرزِ سخن کو لکھنؤ کے قدیم اور جدید طرزِ شاعری کا درمیانی اور بین بین نمونہ کہہ سکتے ہیں جس میں زبان زیادہ تر ناسخ کی سی اور بیان کمتر مصحفی کا سا ہے۔''[۱۶]

ان کی اصل شہرت ان کی فقیری اور ان کے نعتیہ کلام کی وجہ سے ہے اور وہی نعتیہ کلام آج نایاب ہے۔ ہم نے نعت گوئی پر جو رائے قائم کی ہے وہ اس تھوڑے سے حصے کو دیکھ کر کی ہے جو مطبوعہ دیوانِ شہیدی میں ملتا ہے یا تذکروں اور دوسرے ذرائع سے حاصل ہوا۔ ان کا سارا نعتیہ کلام ہماری پہنچ سے باہر رہا اور دستیاب نہ ہو سکا۔

حواشی:

[۱] کلیات نعت محسن، مرتبہ نور الحسن، ص ۳۱، نامی پریس کان پور ۱۹۰۸ء

[۲] خمخانۂ جاوید، جلد پنجم، لالہ سری رام مرتبہ پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی، ص ۲۱۸، دہلی ۱۹۴۰ء

[۳] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۴۴۸، ادارہ یادگار غالب، کراچی ۱۹۹۹ء

[۴] گلشن بے خار، مصطفیٰ خاں شیفتہ، مرتبہ کلب علی خاں، ص ۲۸۳، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۳ء

[۵] ایضاً، ص ۳۸۳

[۶] تذکرہ طور کلیم، سید نور الحسن خان، ص ۵۹، مطبع مفید عام آگرہ، ۱۲۹۸ھ

[۷] خمخانۂ جاوید، ص ۲۱۸، بحوالہ بالا

[۸] طبقات الشعرائے ہند، کریم الدین وفیلن، ص ۳۷۰، دہلی ۱۸۴۸ء

[۹] ادبی جائزے، ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ص ۱۹۵، کراچی ۱۹۵۹ء

[۱۰] مضمون کرامت علی خاں شہیدی از ڈاکٹر لطیف حسین ادیب، ص ۴۳-۵۵، مطبوعہ معارف نمبر ا جلد ۹۳، اعظم گڑھ

[۱۲] سراج منیر یعنی ترجمہ اردو، رہ آورد" (سفرنامۂ حج) از زین العابدین، ص ۶۲، مطبع آگرہ اخبار ۱۹۱۰ء

[۱۳] تلامذۂ مصحفی، افسر صدیقی امروہوی، ص ۱۹۵، مکتبہ نیا دور کراچی ۱۹۷۹ء

[۱۴] سراج منیر یعنی اردو ترجمہ "رہ آورد" ص ۶۲، بحوالہ بالا

[۱۵] طبقات الشعرائے ہند، فیلن وکریم الدین، ص ۳۶۹--۳۷۰، دہلی ۱۸۴۸ء

[۱۶] تذکرۃ الشعرا، حسرت موہانی، مرتبہ شفقت رضوی، ص ۴۴۹، ادارہ یادگار غالب کراچی ۱۹۹۹ء

فصل چہارم:

شاعری کے دو روایتی رنگ: انیسویں صدی کا خاتمہ

امیر مینائی

جب کوئی تہذیب کسی معاشرے اور اس کے فرد کے باطن میں سرائیت کر جاتی ہے تو اس کی زبان سے ادا ہونے والا ہر لفظ اسی تہذیب کی آواز میں ادا ہوتا ہے۔ امیر مینائی (۱۸۲۹ء-۱۹۰۰ء) اور ان کی ادبی، علمی شاعرانہ ونثری فتوحات کو اسی ہند مسلم تہذیب کے حوالے سے دیکھنا اور سمجھنا چاہیے۔

امیر احمد مینائی ۱۶/شعبان ۱۲۴۴ھ مطابق ۲۳ فروری ۱۸۲۹ء کو لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد مولوی کرم محمد، متقی و پرہیز گار، صوفی و عالم شخص تھے۔ شاہ مینا سے ان کا خاندانی رشتہ تھا۔ انھوں نے اپنی اولاد کو اسی سانچے میں ڈھالا اور اس کی تعلیم و تربیت پر پوری توجہ دی۔ امیر احمد کو خود بھی تعلیم کی طرف بہت رغبت تھی۔ ان کے بڑے بھائی طالب حسن جید عالم تھے۔ والد کی وفات کے بعد جب امیرؔ کی عمر ساڑھے نو سال تھی انھوں ہی نے امیر کی تربیت و پرورش کی۔ امیر نے خود بھی ''محامد خاتم النبیین'' میں لکھا ہے کہ:

طبیعت میں اول سے تھا ذوقِ علم　رہا ابتدا سے مجھے شوقِ علم
کتب تھے جو درسی پڑھے وہ تمام　پڑھایا گیا صبح سے تا بہ شام

امیرؔ نے ذوق وشوق کے ساتھ فرنگی محل سے درسِ نظامیہ کی تکمیل کر کے دستارِ فضیلت حاصل کی۔ علم نجوم، علم جفر اور طب بھی بزرگ اہلِ علم سے حاصل کیا۔ اسی عرصے میں عربی و فارسی زبانوں پر بھی پورا عبور حاصل کیا۔ علم جفر پر ایسی قدرت تھی کہ ایک دن ان کے استاد اسیر لکھنوی مرحوم نے کہا کہ کئی روز سے گھر سے خط نہیں آیا۔ جفر سے معلوم کرو کہ کیا حال ہے اور خط کب آئے گا۔ جواب نکلا ''دوشنبہ خطِ خیریت آید مع قدرے از آہن۔ سب کو تعجب ہوا کہ خط میں لوہے کا کیا کام۔ دوشنبہ کو خط پہنچا اور اس میں ایک سوئی بھی نکلی۔ یہ کمال علم کی بات ہے لیکن امیر کہا کرتے تھے کہ ''جفر میں کوئی کلیہ ایسا نہ معلوم ہو سکا جس سے مستحصلہ مرتب نکل سکے۔ غیر مرتب حرف نکل آتے ہیں۔'' [۱]

ہوش سنبھالا تو دیکھا کہ سارے گھر کا ماحول درویشی و پرہیز گاری میں رچا ہوا تھا۔ سب روزہ نماز کے پابند اور اپنے خاندانی بزرگ شاہ مینا کے مزار پر حاضری دیتے تھے۔ یہیں سے امیر کو سلوک وتصوف سے دلچسپی پیدا ہوئی۔ یہ ان کی خاندانی روایت تھی۔ نوعمری ہی میں امیر شاہ صابری رام پوری سے بیعت کی۔ یہ وہ

زمانہ تھا کہ لکھنؤ کی ساری فضا پر شعر و شاعری چھائی ہوئی تھی اور ہر خاص و عام اور شاہ و وزیر شاعری کو زندگی کی قدرِ اول جانتے تھے۔ اس فضا میں رہ کر امیر کو طالب علمی کے زمانے ہی سے شعر و شاعری کا شوق پیدا ہوا اور انھوں نے امیر تخلص اختیار کیا اور خاندانی نسبت سے امیر مینائی مشہور ہوئے۔ خود لکھتے ہیں: [۲]

مگر شاعروں سے جو صحبت ہوئی ۔۔۔ سوئے نظم مائل طبیعت ہوئی
یہی سالہا شغل میرا رہا ۔۔۔ کہ دریائے فکرت میں ڈوبا رہا
وہ کیا نظم ہے جو نہ میں نے کہی ۔۔۔ رباعی قصیدہ غزل مثنوی
مناسب طبیعت تھی شہرت ہوئی ۔۔۔ مشقت سی لیکن مشقت ہوئی

تیرہ چودہ سال کی عمر سے تفضل حسین فتح پوری کے مشاعرے میں شریک ہونے لگے اور پندرہ سال کی عمر میں سید مظفر علی علی اسیر کے شاگرد ہوئے جو اس وقت واجد علی شاہ کے میر منشی اور ان سے قریب تھے۔ استاد اور شاگرد دونوں وضع دار اور اس تہذیب میں پوری طرح رچے ہوئے تھے۔ استادی شاگردی کا یہ رشتہ محبت و خلوص کے ساتھ ساری عمر قائم رہا۔ اسی زمانے میں واجد علی شاہ کے چہیتے بیٹے ندرۃ السلطنۃ کے لیے کسی ذمہ دار صاحب علم نوجوان اتالیق کی ضرورت ہوئی تو اسیر نے امیر کا نام پیش کیا جو منظور ہوا اور امیر مینائی نادر مرزا کو پڑھانے لگے۔ اپنے شاگرد کے لیے انھوں نے ''انشائے نادری'' کے نام سے ایک نصابی کتاب تیار کی اور اس سلیقے سے اتالیقی کا کام انجام دیا کہ انھیں دربار شاہی میں حاضری کا شرف حاصل ہوا جہاں انھوں نے اپنا پہلا قصیدہ پیش کیا جس پر بادشاہ نے سات پارچے کا خلعت عطا کیا۔ اسی زمانے میں واجد علی شاہ کی فرمائش پر انھوں نے حقہ اور کلی کے بارے میں فی البدیہہ دو قطعات کہے [۳] جن کو سن کر بادشاہ بہت خوش ہوئے۔ اس زمانے میں واجد علی شاہ کو کبوتروں کا بہت شوق تھا۔ اس تہذیب کے تیور پہچاننے والے امیر مینائی نے دو سو شعر کی ایک مثنوی ''کبوتر نامہ'' کے نام سے کہہ کر بادشاہ کے حضور میں پیش کی۔ [۴] اس کے بعد بادشاہ کی کتاب صوۃ المبارک کی شرح لکھی اور اس کا نام ''نغمۂ قدسی'' رکھا۔ یہ فنِ موسیقی پر کتاب تھی۔ جیسے ''کبوتر نامہ'' سے امیر کی کبوتروں کے بارے میں معلومات کا پتا چلتا ہے اسی طرح ''نغمۂ قدسی'' سے فنِ موسیقی سے ان کی واقفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسی زمانے میں امیر نے بادشاہ کے عربی زبان کے دو رسالے ''ارشاد السلاطین'' اور ''ہدایت السلاطین'' کی فارسی زبان میں شرح لکھی۔ [۵] بادشاہ نے اس کام کو پسند کیا اور امیر مینائی کو خلعت و انعام سے سرفراز کیا۔ ''شرح ہدایت السلاطین'' کا تاریخی نام ''رموزِ تدقیقات'' ہے جس سے ۱۲۶۸ھ برآمد ہوتے ہیں۔ [۶] گویا ۱۲۶۹ھ سے پہلے وہ واجد علی شاہ کے دربار میں پہنچ چکے تھے۔ اس وقت ان کی عمر کم و بیش ۲۳-۲۴ سال تھی۔ ۱۲۶۹ھ مطابق ۵۳-۱۸۵۲ء میں حسب فرمانِ شاہی امیر محکمۂ پیشی میں دو سو روپے ماہوار پر ملازم ہوگئے۔ اس محکمے کے سربراہ اسیر لکھنوی تھے۔ یہ سلسلہ اسی طرح جاری رہا کہ ۱۸۵۶ء میں سلطنتِ اودھ کا خاتمہ ہوگیا اور ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم نے اس نظام کی رہی سہی کسر پوری کردی۔ اسی زمانے میں امیر کا

گھر گولہ باری سے جل کر خاک ہو گیا اور اسی آگ میں ان کا قلمی دیوان اور دوسری تصانیف کے مسودے بھی جل گئے۔ ایک خط بنام برہم میں لکھتے ہیں کہ ''عہد شاہی تک جو کلام مرتب ہوا تھا وہ غدر میں تلف ہو گیا۔'' [۷] بے سروسامانی کے عالم میں وہ کاکوری پہنچے اور وہاں ایک سال کے قریب قیام کیا۔ محسن کاکوروی بھی اس زمانے میں وہیں مقیم تھے۔ امیر مینائی نے محسن کاکوروی کے قصیدے ''ابیاتِ نعت'' کی تضمین کی جس کا تاریخی نام ''مخمس نعتیہ'' (۱۲۷۵ھ) رکھا۔ یہاں سے نکلے تو تلاشِ معاش میں پہلے کان پور اور پھر ہمیر پور (باندا) پہنچے جہاں ان کے ہونے والے خسر شیخ وحید الزماں خاں بجنوری ڈپٹی کلکٹر تھے اور ان کے بھائی شیخ وجیہہ الزماں خاں نواب محمد سعید خان کے عہد سے ریاست میں سفارت کے عہدے پر مامور تھے۔ انھوں نے نواب یوسف علی خاں سے امیر کی ملازمت کے لیے کہا جسے نواب نے منظور کر کے سو روپے ماہوار پر امیر کو عدالتِ دیوانی کا مفتی مقرر کر دیا۔ اسی سال (۱۲۷۶ھ/۶۰-۱۸۵۹ء) شیخ وحید الزماں کی چھوٹی صاحب زادی سے ان کی شادی ہو گئی۔ [۸] رامپور کی ملازمت اور ان کی شادی دونوں کا ایک ہی سال ہے۔ یہاں دن رات وہ نواب یوسف علی خان کی پسندیدہ سرگرمی یعنی ''شغل سخن گوئی'' میں مصروف رہے۔ جب امیر رام پور میں جم گئے اور نواب یوسف علی خاں سے قربت ہوئی تو انھوں نے اپنے استاد اسیر لکھنوی کو طلب کرنے کی تجویز پیش کی جسے منظور کر کے نواب موصوف نے اسیر کو طلب کر لیا۔ نواب ناظم خود امیر سے بھی مشورۂ سخن کرتے تھے اور اکثر سفر میں ساتھ رکھتے تھے۔ ۲۱ر اپریل ۱۸۶۵ء کو نواب یوسف علی خاں ناظم وفات پا گئے اور نواب کلب علی خاں مسند نشین ہوئے تو امیر کو وہ فیصلہ یاد آیا جو انھوں نے کلب علی خاں کی ولی عہدی کے زمانے میں ان کی سفارش کے باوجود ان کے باورچی کے خلاف دیا تھا۔ یہ سوچ کر وہ پریشان ہو گئے اور رام پور چھوڑنے کا ارادہ کیا۔ لیکن جب نواب کلب علی خاں کو معلوم ہوا تو انھوں نے بلا کر امیر کی ایمان داری کی تعریف کی اور ان کا خدشہ دور کر دیا۔ [۹] اب نواب نے اپنے کلام کی اصلاح کا کام بھی امیر کے سپرد کر دیا اور ان کی تنخواہ بڑھا کر دو سو روپے ماہوار کر دی۔ اس طرح امیر مینائی نواب کے استاد، مقرب، درباری و مصاحب ہو گئے۔ کلب علی خاں کا دور امیر کے عروج کا دور ہے۔ ان کی بیشتر تصنیفات و تالیفات اسی دور سے تعلق رکھتی ہیں۔ نواب انھیں بہت عزیز رکھتے تھے اور وہ بھی نواب کے پرستار و شیدا تھے۔ ایک خط میں امیر نے لکھا ہے کہ

> ''آقا اور محسن اور عزیز دوست اور قدر افزا شاگرد وہ ہنر شناس دنیا سے اُٹھ گیا...... میرے ساتھ خاص جو ان کا برتاؤ تھا وہ سوا میرے اور ان کے کسی کو معلوم نہ تھا۔ دو سو روپے ماہوار تو تنخواہ وہ مجھ کو دیا کرتے تھے اور ہر سال ختم سال پر چار پانچ ہزار روپیہ دے دیتے تھے اور اس طرح دیتے تھے کہ وہ جانتے تھے اور میں اور خدا۔ بس اور کسی کو خبر نہ ہوتی تھی۔ یوں پانچ چھ سو روپیہ ماہوار مجھے ملتے تھے جس میں میں بسر کرتا تھا۔ اگر کسی وجہ سے مقروض ہو جاتا تھا تو میری ناواقفی میں دائن کو ادا کر کے دستاویز پھیر لیتے تھے۔ پھر مجھے علم آتا تھا۔

جلوت کی ملاقات میں تو یہ معلوم ہوتا تھا کہ ہم نوکر اور یہ آقا ہیں مگر خلوت میں وہ برتاؤ تھا کہ جیسے بے تکلف سچے احباب میں ہوتا ہے۔"[۱۰]

۱۲۹۶ھ میں نواب کلب علی خاں کسی بات پر ان کے بڑے بھائی مفتی طالب حسن سے ناراض ہوئے اور مفتی صاحب لکھنؤ چلے گئے۔ امیر مینائی اپنے بھائی سے خط و کتابت کرتے تھے جو نواب کو ناگوار تھی جس کا اظہار نواب نے امیر سے کیا تو امیر خاموشی سے لکھنؤ چلے گئے لیکن نواب تنخواہ پابندی سے بھیجتے رہے۔[۱۱] اسی طرح کم و بیش دو سال گزر گئے اور نواب کے بار بار بلانے پر ۱۳۰۳ھ/ ۸۶-۱۸۸۵ء میں امیر رام پور واپس آ گئے۔ قیام لکھنؤ کے اس زمانے میں انھوں نے "دامنِ گلچیں" کے نام سے ایک گل دستہ فروری ۱۸۸۵ء میں لکھنؤ سے شائع کیا لیکن جب امیر رام پور لوٹے تو پھر کچھ عرصے بعد یہ گل دستہ بھی بند ہو گیا۔

رام پور آئے تو یہاں نواب کلب علی خاں نے انھیں بتایا کہ پچھلے سال (۱۸۸۴ء) لیفٹیننٹ گورنر سر الفریڈ لائل نے انھیں اردو کی ایک جامع لغت مرتب کرانے کے لیے کہا ہے۔ نواب نے تفصیل بتا کر یہ کام امیر کے سپرد کر دیا۔ امیر کو اس نوع کے کام سے شروع ہی سے دلچسپی تھی۔ "سرمۂ بصیرت" اور "بہارِ ہند" وہ بہت پہلے مرتب کر چکے تھے۔ ۱۸۸۶ء میں انھوں نے آنکھ کے محاورات و مرکبات جمع و مرتب کر کے مسودہ سر لائل کو بھجوایا، جو پسند کیا گیا۔ امیر نے دفتر قائم کیا، اہلِ علم کو جمع کرنا شروع کیا لیکن ابھی یہ کام ابتدائی حالت میں تھا کہ ۲۳ر مارچ ۱۸۸۷ء کو نواب کلب علی خاں وفات پا گئے اور اسی کے ساتھ ان کی پریشانیوں کا دور شروع ہوا۔ امیر اللغات کا کام بھی امداد سے محروم ہوا اور اپنی پوری کوشش کے باوجود صرف دو جلدیں شائع ہو سکیں اور تیسرا حصہ مکمل ہونے کے باوجود غیر مطبوعہ رہ گیا۔ اپنے مکاتیب میں بار بار "امیر اللغات" کا ذکر کیا ہے۔ ان کی بڑی خواہش تھی کہ کسی طرح یہ لغت مکمل ہو جائے۔ ۱۸۹۱ء میں اس کا پہلا حصہ اور ۱۸۹۲ء میں دوسرا حصہ شائع ہوا۔ تیسرا حصہ بھی تیار تھا لیکن یہ اشاعت سے محروم رہا۔ ایک خط میں بنام زاہد سہارنپوری امیر لکھتے ہیں کہ "لغت کا تیسرا حصہ تمام ہوا اور نظرِ ثانی بھی ہو گئی۔ اب کچھ یوں ہی سا کام اس میں باقی رہ گیا ہے۔"[۱۲] یہ خط ۱۲ر جنوری ۱۸۹۵ء کا ہے۔ ۱۹ر ستمبر ۱۸۹۵ء کو ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "تیسرا حصہ لغت کا مدت سے تیار ہے۔ بے سرمائگی اس کا طبع سے مانع ہے۔ دفتر ابتر اور پریشان ہوا چاہتا ہے بلکہ ہو گیا ہے۔ کام بند ہو گیا ہے۔ بڑا افسوس ہو گا اگر یہ کتاب ناتمام رہ گئی۔"[۱۳] امیر کے خطوط سے اس بے چینی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے جس سے وہ لغت کے ناتمام رہنے کے باعث گزر رہے تھے۔ انھوں نے ۱۸۹۷ء میں بھوپال کا سفر کیا۔ والیۂ بھوپال نے ان کی مہمان داری میں کوئی کسر اُٹھا نہ رکھی لیکن لغت کے سلسلے میں کوئی خاص پیش رفت نہیں ہوئی اور وہ ۱۵ر جون ۱۸۹۷ء کو رام پور واپس آ گئے۔[۱۴] یہاں آئے تو نواب حامد علی خاں نے لغت کا کام دوبارہ شروع کرانے کی ہامی بھر لی اور کام شروع کر دیا گیا۔ نومبر ۱۸۹۹ء میں ان کے گھر میں آگ لگ گئی۔ سامان کے ساتھ متعدد قلمی و مطبوعہ کتابیں جل کر خاک ہو گئیں جن میں بقول ثاقب "قصائد، رباعیات، خمسے، تضمینیں

اور مختلف نظمیں تھیں۔'' [۱۵]

نواب کلب علی خاں کا زمانہ ان کے عروج کا زمانہ تھا۔ ان کی وفات کے بعد وہ مالی مسائل اور خرابیِ صحت سے پریشان رہے۔ اب انھوں نے حیدرآباد جانے کا ارادہ کیا۔ نواب مرزا داغ دہلوی استادِ شاہ ہو کر پہلے ہی حیدرآباد پہنچ چکے تھے۔ اسی زمانے میں انھیں معلوم ہوا کہ حضور نظام کلکتہ سے واپسی پر بنارس میں راجا صاحب کے ہاں مہمان ہوں گے۔ وہ بنارس پہنچے۔ نذر پیش کی۔ نظام نے قبول فرمائی اور ہاتھ پکڑ کر اندر لے گئے۔ امیر نے مسدس پیش کی اور چند بند پڑھ کر سنائے۔ نظام نے ساتھ چلنے کے لیے کہا۔ امیؔر نے عرض کیا کہ انھوں نے ریاست سے اجازت نہیں لی ہے اور ساتھ چلنے کے لیے تیار ہو کر بھی نہیں آئے ہیں۔ کہا کہ جلد حاضر ہوں گا۔ چند ماہ بعد وہ بھوپال ٹھہرتے اور گلبرکہ شریف میں حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی زیارت سے مشرف ہوتے ہوئے ۱۰ر جمادی الاول ۱۳۱۸ھ/۱۹۰۰ء کو حیدرآباد پہنچے۔ وہاں پہنچ کر طبیعت بگڑ گئی۔ بہت علاج معالجے ہوئے اور بیماری کی اسی حالت میں ۱۹ر جمادی الاخر ۱۳۱۸ھ بروز یک شنبہ مطابق ۱۳ر اکتوبر ۱۹۰۰ء کو امیر مینائی اللہ کو پیارے ہو گئے اور اسی دن حضرت شاہ یوسف اور شاہ شریف کی درگاہ میں دفن ہوئے۔ [۱۶]

''غریب الوطنی'' سے ۱۳۱۸ھ برآمد ہوتے ہیں جو امیؔر کے ایک نعتیہ شعر میں بھی استعمال ہوا ہے:

اب نہ ٹھہروں جو کرے میری خوشامد بھی وطن　　کہ پکارا ہے غریب الوطنی نے مجھ کو

داغ دہلوی نے ''آہ لطفِ شاعری جاتا رہا'' سے سالِ وفات ۱۳۱۸ھ نکالا اور ایک قطعہ بھی لکھا:

وائے ویلا چل بسا دنیا سے وہ　　جو مرا ہم فن تھا میرا ہم صفیر
گو بظاہر تھا امیر احمد لقب　　درحقیقت باطناً پایا فقیر
شاہ مینا سے ہے نسلی سلسلہ　　شاعری میں خاص تلمیذِ اسیؔر
مصطفیٰ آباد سے آیا دکن　　یہ سفر تھا اس مسافر کو اخیر
کیا کہوں کیا کیا ہوئیں بیماریاں　　کیا لکھوں تفصیلِ امراضِ کثیر
مبتلائے حدّت و صفرا و تپ　　موردِ آزاد اسہال و زحیر

ہے دعا بھی داغؔ کی تاریخ بھی
''قصر عالی پائے جنت میں امیؔر'' (۱۳۱۸ھ)

لوحِ مزار پر جلیل مانک پوری کی یہ تاریخ کندہ ہے۔ [۱۷]

امیرِ کشورِ معنی امیر مینائی　　خدا کے عاشقِ صادق درِ نبی کے فقیر
گئے جو خلدِ بریں کو تو ان کی تربت پر　　جلیل نے یہ لکھا ''روضۂ جنابِ امیر''
(۱۳۱۸ھ)

اور اس کی پشت پر خود امیر کا یہ شعر بھی درج ہے:

ابھی مزار پہ احباب فاتحہ پڑھ لیں پھر اس قدر بھی ہمارا نشاں رہے نہ رہے

۲

اردو شاعری کی وہ روایت جو ولی دکنی سے شروع ہوئی تھی اور صدیوں کا سفر طے کر کے میرؔ و سوداؔ و دردؔ سے ہوتی امیر و داغ تک پہنچی تھی، ''ہند مسلم تہذیب'' کے زوال کے ساتھ، امیر مینائی پر ختم ہوگئی۔ اسی لیے ممتاز علی آہ نے امیر کو ''خاتم الشعرا'' کہا ہے اور لکھا ہے کہ ''امیر مینائی عربی میں فاضل اجل، فارسی میں ماہر کامل، اردو کے اہل زبان، علم دین کے محقق اور علوم حکمت و نجوم و عروض وغیرہ پر پوری طرح قادر تھے۔ اخلاقِ حسنہ کا مجسمہ تھے اور شعر فہمی و سخن سنجی کے متعلق تو اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ خاتم الشعرا تھے۔ واجد علی شاہ کا سا عہد عیش و عشرت پایا۔ فردوس مکاں (نواب یوسف علی خاں) اور خلد آشیاں (نواب کلب علی خاں) کے زمانے کی دلچسپیاں دیکھیں۔ ہمیشہ مشغلۂ شعر و سخن رہا مگر اللہ رے پرہیز گاری دامنِ اتقا کبھی ہاتھ سے نہ چھوٹا۔ تمام عمر روزہ نماز کا التزام رہا اور صرف فرض ہی نہیں بلکہ تہجد، اشراق، چاشت کی نمازیں اور ایام بیض ذالحجہ اور عاشورہ وغیرہ کے روزے بھی نہ چھوٹے۔ وہ ظاہر میں امیر و شاعر کاملِ فن مگر دل سے فقیر اور چھپے ہوئے درویش، صاحب باطن۔ آخر میں تصوف کا رنگ نمایاں ہو چلا تھا۔'' [۱۸] نیک طینت، پاکیزہ سیرت، سب کے خیر خواہ، ایمان دار، انصاف پسند، صلح جو، شیر کلام، مہذب و شفیق، وضع دار و خلیق۔ انکسار مزاج میں ایسا کہ ''امیر اللغات'' میں اپنا ایک شعر بھی سند کے طور پر نہیں دیا۔ امیر مذہبی، معاشرتی، تہذیبی و تخلیقی سطح پر اس تہذیب میں پوری طرح ڈوبے ہوئے تھے جو پیدائش سے لے کر ساری عمر ان کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی۔ وہ اسی تہذیب کے نمائندہ و ترجمان تھے۔ ثاقب نے حافظ عبدالجلیل مارہروی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ایک روز، اور یہ ۱۲۹۷ھ کی بات ہے، استاد امیر مینائی نے فرمایا کہ انھوں نے آج تک انگریزوں کو بات کرتے نہیں سنا۔ معلوم نہیں وہ کیوں کر بات چیت کرتے ہیں اور ان کا لب و لہجہ کیا ہے۔'' [۱۹]

اس دور میں امیر مینائی کے ساتھ داغ دہلوی کا نام بھی ساتھ لیا جاتا ہے۔ اگر دیکھا جائے تو یہ دونوں اس تہذیب کے دو مروّج و مقبول پہلوؤں کے تعلق سے اس ڈوبتی تہذیب کے دو جڑواں بچے تھے۔ اس تہذیب کا ایک پہلو عالم نشاط تھا جسے عام زبان میں عیاشی کہا جاتا ہے۔ داغ اس پہلو کی نمائندگی کرتے ہیں۔ امیر اپنے ایک خط میں داغ کو نماز کی تلقین کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ ''پیارے داغ افسوس کہ میں نے حمید (ملازمِ داغ) سے کوئی ساعت آپ کی خدا کی طرف مشغولی کی نہ سنی......'' [۲۰] امیر اس پہلو کی نمائندگی کرتے ہیں جس میں مذہب اور اس کے رسوم و عبادات شامل ہیں۔ داغ و امیر کا عقیدہ و ایمان یکساں ہے۔

داغ بھی امیر کی طرح ان سب رسوم و عبادات پر اسی طرح ایمان رکھتے ہیں جس طرح امیرؔ اس تہذیب کے دوسرے پہلو کو دیکھتے اور تخلیقی سطح پر اُسے برتتے ہیں۔ اگر داغؔ اس دور کے شریف زادے کی مثال ہیں جو تمام تر عیش میں مستغرق ہے تو امیر اس دور کے مذہبی و نیک آدمی کی مثال ہیں جو مذہبی روایت پر چل رہا ہے اور اس دور میں پوری طرح زندہ ہے۔ اگر داغؔ لال قلعہ دہلی کی پیداوار ہیں تو امیر لکھنؤ کے فرنگی محل کی پیداوار ہیں۔ امیر کی ساری عمر روزہ نماز کی پابندی میں اور کاکوری میں شاہ تقی علی قلندر، رام پور میں شاہ معصوم اور سید محمد شاہ محدث کی صحبت میں گزری حتیٰ کہ جب حیدرآباد دکن گئے تو پہلے حضرت گیسو دراز کے مزار پر حاضر ہو کر فاتحہ و نماز پڑھی۔ جلیل مانک پوری نے لکھا ہے کہ ''فقر و تصوف میں ان کا مرتبہ بہت ہی عالی تھا۔'' [۲۱] لیکن جب ہم ان کی شاعری بالخصوص غزل کو دیکھتے ہیں تو وہ اسی مقبولِ عام رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے جس میں داغ دادِ سخن دے رہے ہیں اور یہاں ان کا عقیدہ آڑے نہیں آتا۔ امیر اپنے وصیت نامہ میں عام مسلمانوں سے دعائے مغفرت کی التجا کرتے ہیں اور اپنی اولاد کو نیک راہ پر چلنے کی ہدایت کرتے ہیں۔

شاہانِ اودھ کے دور میں شیعیت کا اثر بہت بڑھ گیا تھا۔ محرم بڑی دھوم دھام سے، رنگا رنگ رسومات کے ساتھ، منایا جاتا تھا جس میں شیعہ و سنی دونوں شریک ہوتے تھے۔ امیرؔ نے بھی حضرت امام حسین اور اہلِ بیت سے اپنی دلی عقیدت کا اظہار کیا ہے مگر ساتھ ہی شیعیت کے منفی پہلو یعنی خلفائے راشدہ سے نفرت کا ردِعمل ان کے ہاں چاروں خلفاء کی مدح کی صورت میں نظر آتا ہے۔ اس دور میں مذہب ایک زندہ حقیقت کے بجائے محض رسوم و روایات کی پابندی کا نام ہو کر رہ گیا تھا جس کا اثر زندگی کے منفی پہلوؤں کو سدھارنے اور زندگی کی مثبت قدروں کو آگے بڑھانے کی طرف نہیں تھا۔ امیرؔ پاک باطن انسان تھے۔ مذہبی علوم پر دست گاہ اور حدیث و فقہ پر بھی نظر رکھتے تھے لیکن ساتھ ہی واجد علی شاہ کے دربار سے بھی وابستہ تھے اور پھر دربارِ رام پور سے بھی، جہاں وہ سب کچھ ہوتا تھا جو مذہبی و اخلاقی اقدار سے مختلف اور متضاد تھا۔ اس دور کا انسان اسی تضاد سے مرکب تھا۔ امیرؔ، داغؔ کی طرح، عیش پرستی کی زندگی میں شامل نہیں ہوئے مگر ان کی شاعری اور بالخصوص غزل و واسوخت پر اس زندگی کا واضح اثر موجود بلکہ نمایاں ہے۔ وہ بھی اسی پسندیدہ و مقبول رنگ میں شعر کہتے ہیں جس پر داد کے ڈونگرے برستے تھے۔ وقت کے ساتھ سوقیت اور قدرے عریانی کا رنگ بھی ان کے ہاں نمایاں ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کا وہ ڈھرا، جس میں نشاطیہ سرگرمی ایک حقیقت تھی، امیرؔ نے اس سے سمجھوتا کر لیا ہے۔ امیر داغؔ کی طرح نشاطیہ شاعری کی طرف جھکتے ہیں اور داغ سے بازی لے جانا چاہتے ہیں۔ عملاً وہ اس دائرے میں نہیں آتے مگر اس کا خواب ضرور دیکھتے ہیں۔

لکھنؤ میں واجد علی شاہ کے دربار سے ان کی وابستگی شہزادہ ندرۃ السلطنہ کی اتالیقی سے شروع ہوئی لیکن جلد ہی انھوں نے ''قصیدہ'' اور ''کبوتر نامہ'' وغیرہ پیش کر کے درباری شاعر کی حیثیت حاصل کر لی۔ دربار کا ماحول جلسے والیوں سے بھرا ہوا تھا۔ واجد علی شاہ کے دور میں قیصر باغ کی رنگ رلیوں، پری خانہ اور میلوں

ٹھیلوں کی سرگرمیوں نے یہ عالم پیدا کر دیا تھا کہ لکھنؤ کے گلی کوچے بازار والیوں سے بھر گئے تھے:

کہاں ہوں گی امیرؔ ایسی ادائیں حور و غلماں میں
رہے گا خلد میں بھی یاد ہم کو لکھنؤ برسوں

یہ سب مناظر امیر مینائی نے بہت قریب سے دیکھے تھے اور مذہبی غلبے سے پیدا ہونے والے مخصوص مزاج کی وجہ سے اس میں عملاً شریک نہیں ہوئے تھے۔ وہ نشاطیہ زندگی سے دور ضرور رہے لیکن اس دور میں اس کی اہمیت اور اس کے مزے سے بے بہرہ نہیں رہے۔ جب جانِ لکھنؤ واجد علی شاہ معزول ہو کر کلکتہ چلے گئے تو امیر نے دیکھا کہ لکھنؤ میں اب سناٹا ہو گیا ہے:

ہے لکھنؤ کی جان تو کلکتہ میں امیرؔ　　خاک آئے میری آنکھوں کو اب لکھنؤ پسند

داغؔ کی طرح امیر بھی اسی زندگی کے ترجمان ہیں۔ فرق یہ ہے کہ داغؔ آپ بیتی بیان کرتے ہیں اور امیرؔ اپنے مشاہدے کے ساتھ، جگ بیتی مگر بیان ایک ہی بات کرتے ہیں۔ داغ کی آپ بیتی اسی لیے آج تک لطف دیتی ہے اور امیر کی جگ بیتی اب متاثر نہیں کرتی۔

مرزا ہادی رُسوا نے اپنے ناول میں بسم اللہ جان اور مجتہد العصر کے تعلقات دکھا کر جس صورتِ حال کو بیان کیا ہے وہ اس دور میں عام طور پر نظر آتی ہے۔ ایک طرف لوگ ہادیٔ اکبر ہوتے تھے اور ساتھ ہی حسن پرستی میں بھی مصروفِ عمل رہتے تھے۔ امیر بھی اسی معاشرت اور اسی تہذیب کے قادر الکلام شاعر تھے۔ ان کے حالاتِ زندگی کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ وہ افلاطونی عشق سے آگے نہیں بڑھے مگر اس زندگی کو ضرور برتنا ان کی معاشی و تخلیقی ضرورت تھی۔ وہ اس موجود زندگی کے نقوش کو اُبھارے بغیر اپنی شاعری کو مقبول و پُر اثر نہیں بنا سکتے تھے۔ مذہب جیسا کہ ہم دیکھتے ہیں اس دور میں وہ تخلیقی قوت نہیں رکھتا تھا جس سے شاعرانہ وجدان پیدا ہوتا ہے لہٰذا مذہبی اقدار سے وہ اپنی شاعری میں کوئی زندگی اور اثر و تاثیر پیدا نہیں کر سکتے تھے۔ امیر کا عملی مذہب بھی اس دورِ زوال کے مذہب کا نمائندہ ہے جہاں مجتہد العصر جیسی مذہبی ہستی بسم اللہ جان سے حسن پرستی میں مصروف ہے اور جنھیں اس عمل میں کوئی تضاد محسوس نہیں ہوتا۔ صورت حال یہ تھی کہ ''کوئی تقریب نہ تھی جس میں رقص و سرود کی بزم منعقد کرنا اخلاقی فرض نہ سمجھا جاتا ہو۔ بڑے بڑے فاضل اور متشرع مولوی ان محفلوں میں بے تکلف شریف ہوتے اور اپنے ملامت کرنے والے دل کو تسلی دینے کے لیے فرماتے تھے کہ لہو و لعب میں شرکت اگرچہ امر قبیح ہے لیکن اعزہ و احباب کی خاطر شکنی سخت تر گناہ ہے...... شریف زادے اپنے عزیزوں بلکہ بعض اوقات بزرگوں کے ساتھ رنڈیوں کے کمروں پر جاتے اور ان سے فیوضِ برکات حاصل کرتے۔'' [۲۲] اس دور میں عام طور پر مذہب و اخلاق ایک رسم بن گیا تھا اور وہ انسان کو عمل کی اعلیٰ زندگی کی طرف نہیں لاتا تھا۔ عالم نشاط (عیاشی) سب اعلیٰ قدروں پر چھا جاتا ہے اور امیرؔ بھی اسی کو اپنے کلام خصوصاً غزل کا موضوع بناتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ یہ داغؔ کا آسیب تھا جو امیرؔ پر چھا گیا تھا لیکن یہ بات اپنی جگہ پوری طرح

درست نہیں ہے۔ یہ داغ کا نہیں بلکہ اس دور کا اور بالخصوص اس زوال آمادہ تہذیب کا آسیب تھا جس نے امیر جیسے متقی و پرہیز گار اور صوفی مزاج عالم کو اپنے اثر میں لے لیا تھا اور وہ بھی، اپنے دور و دربار کے تقاضوں کے ساتھ، اس کے زیرِ اثر آجاتے ہیں۔ اگر امیر اس دور میں نہ ہوتے تو شاید وہ عالم دین، مفتی یا صوفی ہوتے اور شاعری ان کے لیے ایک ضمنی سرگرمی ہوتی لیکن اس دور میں چونکہ شاعری سب سے اہم سرگرمی تھی جس میں بادشاہ و نواب سے لے کر وزیر اور عمالِ سلطنت سارا طبقہ گہری دلچسپی رکھتا تھا اس لیے امیر مینائی کے لیے بھی یہ نہ صرف ذریعۂ معاش تھی بلکہ وسیلۂ عزت و احترام بھی تھی۔ اس دور کی زندگی کی کم و بیش ساری گرہیں شاعری کی چٹکی سے ہی کھلتی تھیں۔ ۱۸۹۳ء میں جب امیر ۶۵ سال کے تھے تو ایک خط میں لکھا کہ "افسردہ خاطری کی تو یہ کیفیت ہے کہ شاعری کی سی محبوب چیز سے بھی گویا سروکار نہ رہا۔" [۲۳] اس دور میں شاعری کا جادو ایسا تھا کہ سارے معاشرے کے سر چڑھ کر بولتا تھا۔ امیر مینائی نے اس روایت کو جو ولی دکنی سے شروع ہو کر ان تک پہنچی تھی، ایسے سلیقے سے برتا کہ یہ روایت انھیں پر ختم ہوگئی۔ وہ اور ان کی شاعری دونوں زمانے کے ساتھ چلے اور خوب داد پائی۔ واسوخت کہے تو ایسے کہ واسوخت کی تاریخ میں ان کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ قصیدہ کہا تو ایسا کہ اس روایت میں بھی ممتاز ہوئے۔ امیر کی شاعری ان کے اپنے دور کی پیداوار ہے اور انھوں نے اردو شاعری کی "بڑی" روایت کو سلیقے سے برت کر دکھایا ہے۔

آج ہمیں امیر مینائی کی شاعری میں کوئی مخصوص انفرادیت نظر نہیں آتی لیکن ان کی شاعری کو اگر روایت کے حوالے سے دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ روایتِ شاعری اب امیر پر ختم ہوگئی ہے۔ امیر کے ہاں بغاوت کا کوئی عنصر نہیں ہے۔ وہ روایت کی ہر موجود چیز کو قبول کر کے اس میں نمایاں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ روایت کے دائرے میں رہتے ہوئے وہ ایک غیر معمولی ہستی نظر آتے ہیں اور اس دائرے میں ان کی کارگزاری سب کو پسند آتی اور مطمئن کر دیتی ہے۔ ان کا شاعرانہ رجحان بھی روایت کے اسی دائرے میں رہ کر اپنا کمال دکھاتا ہے۔ وہ ایسے شاعر تھے جو روایت کے بنے بنائے سانچے میں ڈھل جاتے ہیں اور اپنی ذکاوت و جودت سے اسے خوب تر صورت میں پیش کرتے ہیں۔ یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کی ذات عام مذہبی روایت میں رچی ہوئی ہے۔ وہ فقیہہ بھی ہیں اور تصوف کی طرف بھی مائل ہیں۔ ادب میں انھوں نے نظم و نثر دونوں میں اہم کام یادگار چھوڑے ہیں۔ نثر میں مذہبی مصنف، تذکرہ نگار اور مکتوب نگار کی حیثیت سے پوری طرح کامیاب ہیں۔ امیر اللغات نامکمل رہ گئی لیکن اس کے باوجود جدید لغت نویسی کے اعتبار سے وہ ایک اہم کام ہے۔ امیر نے شاعری میں کم و بیش ہر صنفِ سخن کو برتا اور کامیابی حاصل کی۔ ان کے زمانے میں بڑے دربار ختم ہو چکے تھے لیکن چھوٹے دربار موجود تھے اور ان سے وابستہ ہو کر انھوں نے قصیدے کہے۔ جنھیں قصیدے کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ غزل اس دور کی بھی مقبول ترین صنفِ سخن تھی۔ غزل گوئی میں انھوں نے غیر معمولی شہرت حاصل کی اور اپنے زمانے کے پسندیدہ و مقبول رنگ میں شعر کہہ کر کامیاب

ہوئے۔ اسی طرح نعت گوئی میں نمایاں کامیابی حاصل کی۔ وہ روایت کی تکرار کرتے ہیں لیکن اس کا ایسا نمونہ پیش کرتے ہیں کہ اسے صرف روایت کی تکرار نہیں کہا جا سکتا۔ وہ روایت کے دائرے میں ہر جگہ پوری طرح کامیاب رہتے ہیں مگر یہ کامیابی اس حد تک نہیں پہنچتی جو اکتسابی کامیابی سے بالاتر ہو۔ امیر کی غزل میں بھی وہ تاثیر نہیں ہے جو داغ کے ہاں محسوس ہوتی ہے۔ داغ اپنے ان تجربوں کو زبان و محاورہ کے چٹخارے کے ساتھ، شعر کا جامہ پہنا رہے ہیں جن سے وہ خود عملاً گزر رہے ہیں۔ ان کی شاعری ان کی ہستی کی طرح اوسط درجے کی فن کاری ہے جو اپنی طرف توجہ ضرور مبذول کراتی ہے مگر جس کو پڑھ کر آج معلوم ہوتا ہے کہ اردو کی روایتی شاعری سکتے کے عالم میں آ گئی ہے۔ آج امیر بحیثیت شاعر اتنے دلچسپ نظر نہیں آتے اور اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح وہ اپنے دور میں کرتے تھے۔ امیر مینائی کے ہاں اردو شاعری کی وہ روایت جو ولی دکنی سے شروع ہوئی تھی اپنی روشنی دکھا کر ماند پڑ جاتی ہے۔ اس روایت کے مختلف رنگ اور اثرات ان کی شاعری میں جھلک رہے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ یہ روایت ان کے تخلیقی وجود میں سمٹ آئی ہے۔ امیر اسی روایت کے تعلق سے ''خاتم الشعرا'' کہے جانے لگتے ہیں:

گذشتہ خاک نشینوں کی یادگار ہوں میں　　　مٹا ہوا سا نشانِ سرِ مزار ہوں میں

۳

امیر مینائی کثیر التصانیف مصنف تھے۔ ان کی تصنیفات و تالیفات میں نظم و نثر دونوں شامل ہیں، جن کی تعارفی تفصیل یہ ہے:

شاعری::

(۱) ''غیرتِ بہارستان'': یہ اُس پہلے دیوان کا نام ہے جو ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم میں تلف ہو گیا تھا اور جس کا ذکر امیر مینائی نے اپنے خطوط میں بھی کیا ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''غدر میں میرا بھی کلام، جس قدر اس زمانہ تک مرتب ہوا تھا اور میں نے اس کو خوش نویس سے لکھوا کر مُطلّا و مذہب کرایا تھا، سب تلف ہو گیا مگر کچھ اپنی یاد سے کام لیا اور کچھ پھر موزوں کیا کہ ''مراۃ الغیب'' کی صورت بندھی، اگرچہ ہزارہا شعر یاد نہ آئے۔'' [۴۴] امیر احمد علوی نے اس دیوان کے بارے میں بھی یہی لکھا ہے کہ ''جانِ عالم کی سی ہنرور اور شاعر گر سرکار، اسیرؔ کا سا مشاق رہبر، شباب کی اُمنگ، جوانی کا جوش اور قیصر باغ کے جلسے۔ چند ہی روز میں دیوان تیار ہو گیا جس کا نام کہا جاتا ہے کہ ''غیرتِ بہارستان'' تھا۔ اس میں شاعروں کی طرحی غزلیں، شاہانِ اودھ کی شان میں قصائد اور مختلف نظمیں تھیں اور اس کو خوش نویس سے لکھوا کر مطلّا و مذہب کرایا تھا، غدر ۱۸۵۷ء میں تلف ہو گیا۔'' [۴۵]

(۲) ''مثنوی کبوتر نامہ'': جب امیر مینائی واجد علی شاہ کے دامنِ دولت سے وابستہ ہوئے تو انھوں نے بادشاہ کے کبوتروں کو موضوعِ سخن بنا کر دو سو شعر کی ایک مثنوی لکھی، جو اب نایاب ہے لیکن اس کے ۶۵ شعر ممتاز علی آہ نے یہ لکھ کر، اپنی کتاب ''امیر مینائی'' میں درج کیے ہیں کہ ''اس مثنوی میں پورے دو سو شعر ہیں...... چونکہ مثنوی غیر مطبوعہ ہے اور نایاب ہو رہی ہے اس لیے مختلف عنوانات سے کچھ کچھ شعر بطور نمونہ لکھے جاتے ہیں۔'' [۲۶]

(۳) ''مخمسِ نعتیہ'': یہ اس مخمس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ مرتب ''کلیاتِ محسن'' نورالحسن نیر نے محسن کاکوروی کے قصیدے ''ابیاتِ نعت'' کے ساتھ (جس کی امیر مینائی نے ''مخمس نعتیہ'' کے تاریخی نام سے تضمین کی ہے اور جسے انھوں نے اس زمانے میں کہا جب وہ خود کاکوری میں مقیم تھے) حاشیے میں درج کر دیا ہے۔ [۲۷]

(۴) ''مضامینِ دل آشوب'': یہ چھ واسوخت کا مجموعہ ہے جو ۱۲۸۴ھ میں مرتب ہوا اور ''مضامینِ دل آشوب'' جس کا تاریخی نام (۱۲۸۴ھ) ہے اور جو ''شعلۂ جوالہ'' جلد اول مطبوعہ نول کشور میں بھی شامل ہیں۔ اس میں ۲۹۷ بند اور ۱۴۹۱ شعر ہیں۔ یہی مجموعہ ''مینائے سخن'' کے نام سے ۱۹۲۱ء میں شائع ہوا اور ساتواں واسوخت سہ ماہی ''اردو'' کراچی میں شائع ہوا جسے کریم الدین احمد نے مرتب کیا۔ [۲۸] ان چھ واسوختوں میں ہر واسوخت کے تاریخی نام یہ ہیں: (۱) ''واسوختِ اردو'' ۱۲۸۴ھ، (۲) شکایتِ رنجش ۱۲۸۴ھ، (۳) ''غبارِ طبع'' ۱۲۸۴ھ، (۴) حسدِ اغیار ۱۲۸۴ھ، (۵) صفیرِ آتش باز ۱۲۸۴ھ، (۶) ''بانگ اضطرار'' ۱۲۸۴ھ۔ گویا یہ چھ کے چھ واسوخت ۱۲۸۴ھ ہی میں کہے گئے۔ ساتواں واسوخت غیر مطبوعہ کریم الدین احمد کو امیر مینائی کے پوتے اسرائیل احمد مینائی کے کاغذات میں ملا جس پر کوئی تاریخی نام درج نہیں ہے۔ اس ساتویں واسوخت کا یہی معلوم نسخہ ہے جسے انھوں نے مرتب کر کے رسالہ اردو میں شائع کر دیا ہے۔ ان واسوختوں کے بارے میں ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ ''ایک دن میں نے دیکھا اور عرض کی، اس کو بھی چھپوا دیجیے۔ مسکرا کر فرمایا۔ بیٹا یہ ''واسوخت'' بھی جوانی میں کہا تھا۔ اب تو اس سفید داڑھی پر ''واسوخت'' کی اشاعت نہیں پھبتی ہے۔'' [۲۹] غالباً یہ واسوخت بھی اسی تخلیقی رو میں اسی زمانے میں آگے پیچھے لکھا گیا ہوگا۔ یاد رہے کہ امیر مینائی پُرگو وقادرالکلام شاعر تھے۔

(۵) ''محامدِ خاتم النبیین'': یہ نعتیہ دیوان ہے اور اس کا سالِ ترتیب ۱۲۸۷ھ ہے۔ یہ دیوان پہلی بار ۱۲۸۹ھ میں مطبع نول کشور سے شائع ہوا۔ دوسری بار نول کشور ہی سے شوال ۱۲۹۵ھ/ اکتوبر ۱۸۷۸ء میں شائع ہوا۔ ۱۳۰۶ھ میں امیر نے اور کلام کا اضافہ کر کے اسے مطبع مفید عام آگرہ سے چھپوایا اور میلاد شریف (نثر) کو بھی، جس کا تاریخی نام ''خیابانِ آفرینش'' ہے، اس میں شامل کر دیا۔ اپنے ایک خط مورخہ ۲۶ / جولائی ۱۸۹۱ء میں امیر مینائی نے لکھا کہ ''میلاد شریف (نثر) اور دیوان نعت جس میں کچھ کلام نیا بڑھایا ہے اور

''خیابانِ آفرینش'' کے ساتھ ''محامد خاتم النبیین'' (دیوانِ نعت) ملا کر چھپوایا ہے۔'' ''محامد'' کا نسخہ بار بار چھپنے سے بہت غلط ہو گیا تھا۔''[۳۰] ''محامد'' اور ''میلاد شریف'' دونوں اس زمانے میں بہت مقبول تھے۔ ''محامد'' کئی بار نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا اور اس کا ایک ایڈیشن محبوب پریس حیدر آباد (دکن) سے بھی ۲۷ رمضان المبارک ۱۳۲۵ھ کو شائع ہوا۔

(۶) ''مراۃ الغیب'': امیر مینائی کا یہ پہلا مطبوعہ دیوان ہے جو ۱۲۸۴ھ میں مرتب اور ۱۲۹۰ھ میں پہلی بار مطبع نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس میں کچھ وہ کلام بھی شامل ہے جو بغاوتِ عظیم (۱۸۵۷ء) میں تلف ہو گیا تھا اور وہ کلام بھی جو بعد میں کہا۔ ایک خط میں امیر نے لکھا ہے کہ انھوں نے کچھ اپنی یاد سے کام لیا اور کچھ پھر موزوں کیا کہ ''مراۃ الغیب'' کی صورت بندھی اگرچہ ہزار ہا شعر یاد نہ آئے۔''[۳۱]

(۷) ''گوہرِ انتخاب'': یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۵ھ برآمد ہوتے ہیں اور اس کا سالِ طباعت ۱۲۹۰ھ ہے۔ امیر مینائی نے اسے صنم ''خانۂ عشق'' میں بھی بطور ضمیمہ شامل کر دیا تھا۔ اس کے بارے میں ایک خط میں لکھا ہے کہ ''گوہر انتخاب'' میں بہت سے اشعار وہی ہیں جو مجھے وقتاً فوقتاً تلف شدہ دیوان کے یاد آتے گئے۔ یہ دیوان ''غدر'' میں تلف ہو گیا۔''[۳۲]

(۸) ''مثنوی کارنامۂ عشرت'': یہ بھی تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۸۷ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ کتب خانۂ رام پور میں محفوظ ہے۔ اس مثنوی میں نواب سید ذوالفقار علی خاں کی شادی کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ یہ مثنوی ۷۶۴ اشعار پر مشتمل ہے جسے ڈاکٹر گیان چند نے مرتب کیا اور سہ ماہی ''اردو'' کراچی، اپریل ۱۹۵۶ء نے شائع کیا۔

(۹) ''مثنوی نورِ تجلی'': امیر مینائی نے یہ مثنوی محمد سلیم الزماں کی فرمائش اور اصرار پر ''نور نامہ'' کو چست بندشوں کے ساتھ جدید زبان میں منظوم کیا:

تو مشتاقوں پر ہو یہ منت عظیم	کہ ہے ''نور نامہ'' جو موزوں قدیم
زباں اس کی اگلی ہے، بندش ہے ست	کہے گا جو تو شعر ہوں گے وہ چست
محمد سلیم الزماں اک عزیز	کہ ہیں سب سے بڑھ کر وہ صاحب تمیز
فزوں ان کا اصرار سب سے ہوا	مجھے ان کی خاطر ہے سب سے سوا

یہ مثنوی ۱۲۹۲ھ میں امیر کے مطبع تاج المطابع رام پور سے شائع ہوئی۔

(۱۰) ''مثنوی ابرِ کرم'': اس مثنوی میں بعض اولیائے کبار کی روایات و حکایات، ہدایت و تلقین کے لیے، منظوم کی گئی ہیں۔ یہ مثنوی بھی تاج المطابع سے ۱۲۹۴ھ میں شائع ہوئی۔ اس مثنوی کے خاتمہ پر ''اعلان'' کے زیرِ عنوان یہ عبارت ملتی ہے: ''اربابِ فن اور اصحابِ فن پر واضح ہو کہ اس نسخۂ عجیب و مثنوی غریب کو پہلی بار عبدالرحمٰن خان صاحب نے مطبع نظامی میں طبع کیا ہے مگر اس میں یہ فتور واقع ہو گیا ہے کہ کسی

کار پرداز مطبع موصوف نے بطور خود تصرف فرمایا۔محو و اثبات سے اصل تصنیف نے تغیر پایا، اسی لیے اب یہ نسخہ مطابق اصل نسخۂ مصنف کے طبع ہو کر مشتہر جوار و دیار ہوتا ہے۔'' [۳۳]

(۱۱) ''مثنوی عاشقانہ'': اس مثنوی میں شہزادہ ماہ پیکر اور شہزادی زہرہ جبیں کی داستانِ عشق کو موضوع بنایا گیا ہے۔اس مثنوی کو کریم الدین احمد نے دریافت کر کے مرتب کیا اور رسالہ سہ ماہی ''اردو'' کے شمارہ جولائی - اکتوبر ۱۹۶۰ء میں یہ شائع ہوئی۔اس مثنوی کے بارے میں ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ ''ایک دن میں نے اس کے چھپوا دینے کے لیے اصرار کیا۔فرمایا نوجوانی میں کہی تھی۔ان دنوں عربی فارسی کے الفاظ زبان پر چڑھے ہوئے تھے جو مثنوی کی زبان پر نہیں پھبتے۔تمھیں کوئی وقت نکالو تو روز آنہ کچھ اشعار اس کے سن لیا کریں۔ایسے الفاظ بدل جائیں تو پھر چھپوانے کا مضائقہ نہیں۔'' [۳۴]

(۱۲) ''ذکرِ شاہِ انبیا'': یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔اس میں حضورِ اکرم ﷺ کی ولادتِ باسعادت، بیانِ رضاعت، بیانِ معراج وحلیہ شریف اور بیان وفات شریف کے عنوانات کے تحت، مسدس کی ہیئت میں، مروجہ روایات و احوال کو پیش کیا ہے۔یہ مسدس بھی تاج المطابع رام پور سے ۱۲۹۳ھ میں شائع ہوئی۔خاتمۃ الطبع میں لکھا ہے کہ ''بعض احباب کے تقاضے سے مجبور ہو کر یہ ''مولد شریف'' بکمال عجلت موزوں فرمایا اور بعض مشتاقین کے اصرار سے اپنے ہی مطبع میں چھپوایا۔ایسا جامع مولد شریف جس میں ولادتِ باسعادت و رضاعت و فضائل و شمائل و معجزات و حلیۂ مبارک و معراج، وفات شریف کا تھوڑا تھوڑا سب حال ہے اب تک مسدس میں نہیں دیکھا گیا اور وہ بھی اس خوب صورتی سے کہ ہر بند میں بڑے بڑے مشاق مرثیہ گویوں کا رنگ نظر آئے۔حق تو یہ ہے کہ جوہر اس کے جب کھلیں گے کہ مجلسِ اہل سخن میں منبر پر پڑھا جائے۔'' [۳۵] ''خیابانِ آفرینش'' میں امیر نے لکھا ہے کہ ''میں اپنے اس قصور کا اعتراف کرتا ہوں کہ اس سے پہلے مسدسات جن کے اِسمایہ ہیں: ذکر شاہِ انبیا، صبح اِزل، شام ابد، لیلۃ القدر میں نے موزوں کیے اور وہ چھپ کر شائع ہوئے، ان میں بعض روایات جیسے عکاشہ بن محصن کا قصہ ذکر شاہ انبیا میں ہے قطعاً غیر صحیح ہے اور جو روایاتِ نامعتبرہ ان مولفات میں موضوع ہو گئے ہیں، ان سب سے میں توبہ کرتا ہوں۔اللہ تعالیٰ میری اس توبہ کو قبول فرمائے۔'' [۳۶]

(۱۳) ''صبح ازل'': یہ بھی مسدس کی ہیئت میں میلاد نبی ﷺ ہے۔تاج المطابع سے ۱۲۹۴ھ میں شائع ہوا۔

(۱۴) ''شام ابد'': یہ بھی مسدس کی ہیئت میں ہے جس میں ''وفات شریف حضرت محبوب احد'' کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔یہ بھی تاج المطابع رامپور سے ۱۲۹۴ھ میں شائع ہوا۔

(۱۵) ''لیلۃ القدر'': یہ بھی مسدس کی ہیئت میں ہے جس میں ''معراج کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ مطبوعہ ۱۲۹۸ھ۔

(۱۶) ''مثنوی حکایت اویس قرنی'': یہ غیر مطبوعہ ہے اور ۱۳۰۸ھ میں لکھی گئی۔ انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی میں محفوظ ہے۔ گیان چند نے لکھا ہے کہ ''۱۴۱ اشعر کی اس مثنوی میں حضرت اویس قرنی کے عشق رسول ﷺ کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔'' [۳۷] ممتاز علی آہ نے اس کا نام ''شیدائے رسول قصہ اویس قرنی'' لکھا ہے۔[۳۸]

(۱۷) ''قصائدِ امیر'': یہ بھی غیر مطبوعہ ہے۔ ابو محمد سحر نے لکھا ہے کہ ''اس میں نواب مشتاق علی خاں اور نواب حامد علی خاں کی مدح کے قصائد بھی ہیں اور دیگر مدحیات بھی۔ اس کا قلمی نسخہ رضا لائبریری رامپور میں محفوظ ہے۔ ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ ''پانچ (قصیدے) نعت و منقبت میں ''محامد خاتم النبیین'' میں اور سات قصیدے مدح نواب خلد آشیاں میں ''مراۃ الغیب'' میں چھپ چکے ہیں۔ باقی اور بہت سے قصیدے غیر مطبوعہ ہیں۔'' [۳۹]

(۱۸) ''مجموعۂ سہرا'': یہ بھی غیر مطبوعہ ہے۔ نواب حامد علی خاں کی شادی کے موقع پر جو سہرے امیرؔ نے کہے، وہ اس قلمی نسخے میں درج ہیں اور یہ نسخہ رضا لائبریری رام پور میں مخزوں ہے۔

(۱۹) ''صنم خانۂ عشق'' یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ امیر کا دوسرا اور آخری مطبوعہ دیوان ہے۔ امیر کے مطبوعہ خطوط میں اس کا ذکر کئی جگہ آیا ہے۔ ایک خط مورخہ ۲۰ نومبر ۱۸۹۵ء میں لکھتے ہیں کہ ''صنم خانۂ عشق'' نظر ثانی سے مکمل ہو گیا ہے، کچھ ہی کسر باقی ہے۔'' [۴۰] جنوری ۱۸۹۶ء کو لکھتے ہیں کہ ''امید ہے اسی ہفتہ میں چھپنے کو آگرے روانہ ہو جائے۔'' [۴۱] ۱۳۱۳ھ/۱۸۹۶ء میں ''صنم خانۂ عشق''، مطبع مفیدِ عام آگرہ سے قادر علی خاں صوفی کے اہتمام سے اور اس کے بعد اب تک کئی بار طبع ہوا ہے ۔ امیر المطابع حیدر آباد دکن سے ۱۳۳۹ھ میں چوتھی بار دو ہزار کی تعداد میں شائع ہوا تھا۔ اس وقت امیر مینائی کی وفات کو بیس سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا تھا۔ مقبولیت کے اعتبار سے بھی اس دیوان کی اہمیت یہ ہے کہ آج بھی ہم امیرؔ کو ''صنم خانۂ عشق'' ہی سے پہچانتے ہیں۔

(۲۰) ''جوہرِ انتخاب'': ''گوہرِ انتخاب'' کی طرح یہ بھی فردیات کا مجموعہ ہے جسے امیرؔ نے ''صنم خانۂ عشق'' کے آخر میں شامل کر دیا تھا اور آج تک یہ اسی کا حصہ ہے۔ ''صنم خانۂ عشق'' کا، جو ایڈیشن کراچی سے شائع ہوا، اس میں بھی ''گوہرِ انتخاب'' اور ''جوہرِ انتخاب'' دونوں شامل ہیں۔ [۴۲]

نثر:

(۲۱) ''نثر در تعریف قیصر باغ'': ابو محمد سحر نے لکھا ہے کہ اس غیر مطبوعہ نثر کا نسخہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہیں۔

(۲۲) ''خیابانِ آفرینش'': یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۵ھ برآمد ہوتے ہیں۔ پہلی بار امی

المطابع حیدر آباد دکن سے ۱۳۰۶ھ میں شائع ہوا۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن اور بھی شائع ہوئے۔ اس کا موضوع میلاد شریف ہے اور یہ محفل میلاد میں پڑھنے کو لیے لکھی گئی ہے۔ اپنے زمانے میں یہ مقبول عام کتاب تھی۔ اس کی نثر سادہ اور عام فہم ہے اور اس زبان و بیان میں لکھی گئی ہے جس میں ہم آپ بات چیت کرتے ہیں۔

(۲۳) ''انتخابِ یادگار'': یہ تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ نواب کلب علی خاں کی فرمائش پر امیر مینائی نے ان اردو، فارسی، عربی، بھاکا کے شعرا کا تذکرہ مرتب کیا ہے جن کا تعلق رام پور سے تھا یا جو ریاست کے متوسل تھے۔ یہ پہلی بار ۱۲۹۷ھ میں شائع ہوا۔ اس تذکرے کی عبارت ''خیابانِ آفرینش'' کے برخلاف، علمی انداز لیے ہوئے ہے اور رنگین ہے۔ اپنے ایک خط بنام ثاقب مورخہ ۲۹ر نومبر ۱۸۸۱ء میں امیر لکھتے ہیں کہ تذکرہ ''انتخابِ یادگار'' حسبِ فرمائش سرکار مرتب ہوا اور چھپ کر سرکار میں داخل ہوا۔ میں اپنی تالیفات کو اس قابل نہیں جانتا کہ ہدیۂ احباب کروں علی الخصوص یہ تذکرہ جس میں مجھ کو حالاتِ تاریخی اور انتخابِ اشعار میں ایسی مداخلت ہے جیسے قلم کو دستِ کاتب میں۔'' [۴۳] ایک اور خط بنام ثاقب مورخہ یکم ربیع الاول ۱۲۹۹ھ میں لکھتے ہیں کہ ''بندہ پرور اس تذکرہ میں اگر کچھ محاسن ہوں تو ان کو آپ سے ہنر ہیں جانیں اور جو اس میں بجبوری قبائح ہیں قرار واقعی ان کو میرا دل جانتا ہے مگر کیا کروں......معذور تھا۔ دیباچہ میں اس کا اشارہ بھی کیا ہے۔ آپ غور سے پڑھیے گا تو سمجھ جایئے گا کہ مولف مجبور تھا۔'' [۴۴] اس تذکرے کے سلسلے میں یہ بڑی اہم اور بنیادی بات ہے۔ اس میں وہ لکھا گیا جو نواب کلب علی خاں نے کہا اور وہ اشعار دیے گئے جنھیں نواب نے پسند کیا۔ اس طرح اگر دیکھا جائے تو نواب کلب علی خاں اس تذکرے کے شریک مصنف و مولف تھے۔

(۲۴) ''زادالامیر'' مرتبہ ۱۳۱۰ھ۔ اس کتاب کا پورا نام ''زادالامیر فی دعوات البشیر النذیر'' ہے جسے مسودہ پڑھ کر سید محمد شاہ صاحب محدث نے تجویز کیا تھا۔ امیر مینائی نے تمہید میں لکھا ہے کہ انھوں نے یہ کتاب، جو ''جامع ادعیۂ ماثورہ'' ہے، محمد عبدالرحمٰن مالک مطبع نظامی کان پور کی فرمائش پر لکھی اور اس کی بنیاد مولوی کرامت علی جونپوری کے رسالے ''دعواتِ مسنونہ'' پر رکھی۔ یہ بھی لکھا کہ ''مولوی صاحب ممدوح کو اشاعتِ دینِ متین کے واسطے برسوں بنگالے میں رہنے کا اتفاق ہوا، ان کی اردو زبان فصیح ممالکِ ہندوستان کی زبان سے بیگانہ نظر آئی لہٰذا اس بے بضاعت نے اس رسالے سے دعائیں منتخب کر کے اپنی زبان میں ان کے فائدے اور ترجمے لکھے اور کچھ دعائیں اذکار امام نوی اور قول الجمیل اور طبِ نبوی اور احیاء العلوم وغیرہ سے بڑھائیں اور حتی الامکان یہ امر ملحوظ رہا کہ مختصر مختصر دعائیں لکھی جائیں اور عبارت میں الفاظ سہل و آسان لیے جائیں تاکہ عوام اور بچوں اور عورتوں کو سمجھنے میں دقت نہ ہو۔'' [۴۵]

(۲۵) مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب لکھنؤ ۱۹۲۴ء۔ یہ ان اردو خطوط کا مجموعہ ہے

جو امیر مینائی نے اپنے ہم عصر دوستوں اور احباب کو لکھے۔ یہ خطوط اردو نثر کا اچھا نمونہ ہونے کے ساتھ امیر کے حالات اور عصر اور علمی و ادبی سرگرمیوں پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔

(۲۶) ''نماز کے اسرار'': ارکانِ نماز سے متعلق رسالہ مطبوعہ ۱۳۱۱ھ

(۲۷) ''وظیفۂ جلیلہ'': یہ وظیفوں کی کتاب ہے جو ۱۳۱۲ھ میں طبع ہوئی۔ ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ ''اس میں صبح و شام کی ان مسنونہ دعاؤں کو درج کیا ہے جو احادیث کے موافق ہیں۔'' [۴۶]

(۲۸) ''نمونۂ امیر اللغات'' مطبوعہ ۱۸۸۶ء: اس میں اپنی لغت کا تعارفی نمونہ، جس کی فرمائش نواب کلب علی خاں سے لیفٹیننٹ گورنر سر الفریڈ لائل نے کی تھی، پیش کیا ہے

(۲۹) امیر اللغات حصہ اول، الف ممدودہ، مطبوعہ ۱۸۹۱ء

(۳۰) امیر اللغات حصہ دوم، الف مقصورہ، مطبوعہ ۱۸۹۲ء

(۳۱) امیر اللغات حصہ سوم، غیر مطبوعہ بائے عربی مرتبہ ۱۸۹۵ء

حصہ سوم کے بارے میں امیر مینائی نے اپنے مطبوعہ خطوط میں کئی جگہ ذکر کیا ہے۔ ۲۰/ اکتوبر ۱۸۹۵ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''امیر اللغات'' کا تیسرا حصہ مدت سے تیار ہے۔ بے سرمایگی کی وجہ سے اب تک اس کی طبع کی نوبت نہیں آئی۔'' [۴۷] یہی بات ایک اور خط مورخہ ۱۹/ ستمبر ۱۸۹۵ء میں زاہد حسین سہارنپوری کو لکھتے ہیں: ''تیسرا حصہ لغت کا مدت سے تیار ہے۔ بے سرمایگی اس کی طبع سے مانع ہے۔'' [۴۸] ایک خط مورخہ ۸/ جولائی ۱۸۹۸ء میں لکھا کہ ''چوتھی جلد جس میں ''پ'' کے لغات ہیں، زیرِ تالیف ہے اور تیسری جلد تو گویا تیار ہے۔'' [۴۹]

(۳۲) ''جانِ تاریخ'': غیر مطبوعہ، قلمی۔ یہ عربی فارسی اور اردو کے ہم عدد الفاظ کا مجموعہ ہے۔ ممتاز علی آہ نے لکھا ہے کہ ''عربی فارسی اور اردو کے ہم عدد الفاظ اس میں مجتمع کیے گئے ہیں۔'' [۵۰]

(۳۳) ''گنجینۂ قوافی'': غیر مطبوعہ۔ ''الف'' سے لے کر ''ی'' تک قوافی کا مجموعہ ہے۔ نایاب ہے۔

(۳۴) ''محاورات مصادر اردو'': غیر مطبوعہ، نایاب۔ یہ ان محاورات کا مجموعہ ہے جو اردو کے مصادر سے نکلتے ہیں۔

(۳۵) بہاری لال کے سات سو دوہوں کا اردو ترجمہ۔ نایاب

(۳۶) ''نغمۂ قدسی'' (فارسی)۔ واجد علی شاہ کی کتاب ''صوت المبارک'' کی فارسی زبان میں شرح۔ یہ بھی نایاب ہے۔

(۳۷) ''شرح ہدایت السلطان'' (فارسی)۔ مطبوعہ۔ واجد علی شاہ کی عربی زبان میں کتاب ''ہدایت السلطان'' کی شرح جو ۱۲۶۸ھ میں لکھی گئی۔ ابو محمد سحر نے لکھا ہے کہ یہ کتاب پروفیسر مسعود حسن

رضوی ادیب کے کتب خانے میں محفوظ ہے۔

(۳۸) ''شرح ارشاد السلاطین'' (فارسی)۔ مطبوعہ۔ واجد علی شاہ کے ایک اور عربی متن ارشاد السلاطین کی شرح۔ یہ بھی نایاب ہے۔

(۳۹) ''سرمۂ بصیرت یا معیار الاغلاط'' (فارسی)۔ ابو محمد سحر نے لکھا ہے کہ ''یہ عربی و فارسی کے ان الفاظ کا لغت ہے جو اردو میں مستعمل ہیں۔ اس کا مخطوط رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔' آہ نے لکھا ہے کہ ''اس لغت میں عربی و فارسی اور اردو کے ان الفاظ سے بحث کی گئی ہے جو اردو میں غلط مستعمل ہیں یا مختلف فیہ ہیں۔'' یہی بات ثاقب نے مکاتیب امیر مینائی میں لکھی ہے کہ ''الفاظ عربی و فارسی جو غلط زبان زد اور مستعمل ہیں، ان کی تنقیح و تصحیح فرمائی ہے اور کلامِ اساتذہ سے مثالیں دی ہیں۔ تیس چالیس جزو کی کتاب ہے۔''

(۴۰) ''بہارِ ہند'' (فارسی)۔ اردو زبان کے الفاظ کے تشریح علی اوسط رشک کی ''نفس اللغہ'' اور جلال لکھنوی کی '''گنجینہ زبان اردو کی طرح، جس کا تاریخی نام گلشنِ فیض ہے، فارسی زبان میں لکھی گئی ہے۔ اس کے کسی نسخے کی موجودگی کا پتا نہیں چل سکا۔ ۲۶ ستمبر ۱۸۹۱ء کے ایک خط میں امیر نے لکھا ہے کہ ''میرے پاس بھی الف سے ی تک مسلسل معنی و مثل کے ساتھ لغت موجود ہے جس کا نام میں نے ''بہارِ ہند'' رکھا تھا مگر وہ فارسی عبارت میں ''گلشنِ فیض'' کی قطع کا ہے۔ اب جہاں تک ممکن ہو اس سے بڑھانا مقصود ہے۔ ''امیر اللغات'' اس سے کئی حصہ زیادہ ہوگا۔'' [۵۱]

(۴۱) ''رموزِ غیبیہ'' (فارسی)۔ غیر مطبوعہ۔ نایاب۔ علم جفر میں ایک رسالہ مصنفہ ۱۲۸۰ھ

(۴۲) ''رمز الغیب'' (فارسی) غیر مطبوعہ۔ نایاب۔ علم جفر میں ایک اور رسالہ مصنفہ ۱۲۹۰ھ۔ اس کا قلمی نسخہ رضا لائبریری رام پور میں محفوظ ہے۔

(۴۳) رسالہ بحث اعداد و حروف تہجی (فارسی) غیر مطبوعہ۔ آہ نے لکھا ہے کہ ''تاریخ گوئی سے متعلق جن حروف کے اعداد میں اختلاف ہے، ان کی تحقیق ہے۔''

(۴۴) ''دیوانِ فارسی'' غیر مطبوعہ ہے۔ ممتاز علی آہ نے بتایا ہے کہ ''یہ مرتب اور صاف شدہ دیوان میں نے خود بار بار دیکھا ہے مگر افسوس ہے کہ اب تک چھپوایا نہیں گیا اور اب تو اس کے طبع ہونے سے بالکل مایوسی نظر آتی ہے۔''

ممتاز علی آہ نے یہ بھی لکھا ہے کہ ان کے علاوہ بہت سے قصائد، قطعات، مسدسات، غزلیں، رباعیاں مثنویاں، سہرے، سلام اور تاریخیں وغیرہ غیر مطبوعہ ہیں۔'' [۵۲] کریم الدین احمد نے جنھیں اسرائیل احمد مینائی کے پاس محفوظ مسودات و بیاضات امیر مینائی دیکھنے کا موقع ملا بتایا ہے کہ ''غزلوں کی بیاضوں میں تقریباً سوئی غزلیں ہیں جن کے چھپنے کی نوبت نہیں آئی۔ بعض نادر تاریخیں بھی ہیں جن میں وہ طویل قطعۂ

تاریخ بھی شامل ہے جس سے جنرل اعظم الدین خاں وزیر اعظم رام پور کے قتل کے واقعہ کی تفصیل سامنے آتی ہے۔ اس بیاض میں تین مسدس بھی ہیں۔ ان میں ایک مسدس وہ ہے جو حضور نظام کو بنارس میں پیش کیا گیا تھا۔ دوسرا مسدس سرکارِ عالیہ بھوپال میں شرف حضوری پر پیش کیا گیا تھا۔ تیسرا مسدس ''شہزادے'' کی پیدائش کی خوشی میں دربار رام پور میں پیش کرنے کے لیے لکھا گیا تھا مگر محل میں شہزادے کے بجائے ''شہزادی'' پیدا ہوئی اور وہ پیش نہ کیا جاسکا۔ اسی طرح امیرؔ کے متعدد خطوط میں جواب تک شائع نہیں ہوئے۔ احسن اللہ خاں ثاقب نے جو مجموعہ ''مکاتیبِ امیر مینائی'' کے نام سے شائع کیا ہے وہ ان خطوط کا عشر عشیر بھی نہیں ہے۔'' [۵۳]

''دیوانِ مصحفیؔ'' منتخبہ و مرتبہ اسیر لکھنوی و امیر مینائی کو بھی اسیر و امیر کی ''تصنیف'' میں شمار کرنا چاہیے۔ اس میں کلام مصحفیؔ میں اتنی تبدیلیاں کی گئی ہیں کہ ہم نے اسے تصانیفِ اسیر میں شمار کرکے اس کا ذکر مطالعۂ مصحفیؔ کے علاوہ اسیر کے ذیل میں بھی کردیا ہے۔

تصانیف امیر مینائی کی یہ فہرست جو ممتاز علی آہ، ابو محمد سحر اور میرے ذاتی کتب خانے میں موجود امیر مینائی کی کتابوں کی مدد سے بنائی گئی ہے ایسی ضرور ہے کہ اس سے امیر مینائی کے تخلیقی اور علمی و ادبی کاموں کی ایک واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔

امیر مینائی کی اردو نثر:

امیر مینائی کی فہرستِ تصانیف و تالیفات پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ اس میں اردو شاعری کے ساتھ اردو نثر کا حصہ بھی وقیع ہے حالاں کہ خود وہ یہ کہتے ہیں کہ ''مجھے نثر میں مزاولت نہیں۔'' [۵۴] یہ نثری تصانیف تین طرح کی ہیں۔ ایک علمی و لسانی، دوسری مذہبی اور تیسری ادبی۔ علمی و لسانی کے ذیل میں تذکرہ ''انتخاب یادگار'' اور ''امیر اللغات'' قابلِ ذکر ہیں۔ مذہبی نثر کے ذیل میں خیابانِ آفرینش (میلاد شریف) اور زاد الامیر (دعائیں) اور ادبی نثر میں مکاتیب امیر مینائی قابل ذکر و توجہ ہیں۔

''انتخابِ یادگار'' اس تذکرے کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۹۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ تذکرہ نواب کلب علی خاں کی فرمائش پر تالیف کیا گیا تھا۔ اس تذکرے کی تالیف سے نواب کو اتنی دلچسپی تھی کہ ایک طرح سے وہ خود شریک مصنف ہوگئے تھے۔ امیر نے لکھا ہے کہ ''اگر ناخنِ امدادِ حضور گرہ کشائی نہ فرماتا ممکن نہ تھا کہ ایسا تذکرہ جامع جس میں راست راست بے کم و کاست عن عن واقعات تاریخی ہیں ترتیب پاتا۔ اس مہم کا سرانجام ہونا محض نتیجہ توجہ سرکار ابد قرار ہے۔ اس بے حقیقت کی سعی مانند حرکت خامہ بدست نامہ نگار ہے۔'' [۵۵] اپنے خطوط میں بھی امیرؔ نے یہی لکھا ہے کہ ''مجھ کو حالاتِ تاریخی اور انتخابِ اشعار میں ایسی مداخلت ہے جیسے قلم کو دست کاتب میں۔'' [۵۶] اس لیے وہ انتخابِ کلام اور شعرا کے مندرجہ حالات و واقعات

سے مطمئن نہیں تھے۔ ان کے خیال میں یہ کام موجودہ صورت سے اور بہتر ہو سکتا تھا لیکن اس کے باوجود آج یہ تذکرہ نساخ کے ''سخن شعرا'' کی طرح ایسے متعدد شعرا کا واحد ماخذ ہے جس کا ذکر کہیں اور نہیں ملتا۔ اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عربی و بھاکا کے شاعروں کو بھی اردو فارسی شعرا کے ساتھ شامل کیا ہے۔ صحیح تلفظ کے لیے ''بھاکا'' کے کتبوں پر اعراب لگائے ہیں اور تشریح بھی کی ہے۔ اس طرح یہ تذکرہ دائرۂ کار کے لحاظ سے بھی دوسرے تذکروں سے مختلف ہے۔ ''سروآزاد'' میں غلام علی آزاد نے بھاکا کے شعرائے بلگرام کو بھی شامل کیا تھا۔ نساخ نے اپنے کم یاب تذکرے ''تذکرۃ المعاصرین'' میں عربی کو شعرا بھی شامل کیے ہیں لیکن یہ وہ ہیں جو فارسی و اردو کے ساتھ عربی میں بھی شعر کہتے تھے۔ ''انتخاب یادگار'' میں ایسے شاعر بھی شامل ہیں جو صرف عربی میں شعر کہتے تھے جیسے مولوی فضل حق خیر آبادی۔

امیر نے اس تذکرے کو دو طبقوں میں تقسیم کیا ہے۔ طبقۂ اول میں والیانِ ملک کا ذکر زمانی ترتیب سے کیا گیا ہے اور طبقۂ ثانی میں حروف تہجی سے شاعروں کا مختصر حال اور انتخابِ کلام دیا گیا ہے۔ اس میں کل چار سو دس شاعروں کے تراجم شامل ہیں۔ تقریظ میں آغا علی نقی نے لکھا ہے کہ ''ہنگام تالیف چار سو دس شعرا کے نام تھے مگر چھپنے میں تاخیر ہوئی۔ آفتاب الدولہ قلق، لالہ گوبند لال صبا، شیخ امیر اللہ تسلیم وغیرہ ملازمین میں شامل ہوئے۔ لہٰذا چھپنے کے وقت تک چار سو پندرہ شعرائے نازک خیال کے نام اس تذکرہ میں داخل ہوئے۔'' [۵۷] ان میں عربی فارسی اردو اور بھاکا میں شاعری کرنے والے وہ شعرا شامل ہیں جو ریاست رام پور کے متوطن ہیں یا مضافاتِ دارالریاست یا دہلی و لکھنؤ وغیرہ کے رہنے والے ہیں مگر نوکری یا وظیفہ خواری کی وجہ سے ریاست رام پور کے متوسل ہیں۔ فہرست میں علامت زبان کا الگ خانہ بنا کر یہ بھی ظاہر کر دیا ہے کہ زیر ترجمہ شاعر کس یا کن زبانوں میں شاعری کرتا ہے۔ صفحہ ۸۲ سے ۱۶۸ تک نواب کلب علی خاں کا تذکرہ اور اردو، فارسی و بھاکا کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔

تذکرے کے شروع میں امیر مینائی نے اس تذکرہ کا طریقۂ کار بھی واضح طور پر تفصیل سے لکھ دیا ہے اور اس اعتبار سے بھی یہ تذکرہ منفرد ہے۔ عام طور پر امیر نے شعرا کے کلام کے بارے میں اپنی رائے نہیں دی ہے اور اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ وہ کسی جھگڑے میں پڑنا نہیں چاہتے تھے۔ اس تذکرے سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ بحیثیت تذکرہ نگار وہ بہت محتاط ہیں اور انھوں نے کوئی بات ایسی نہیں لکھی جسے ٹھوک بجا کر دیکھ نہ لیا ہو۔ شاعروں کے حالات و سنین بھی صحیح ہیں۔ نواب یوسف علی خان اور نواب کلب علی خان کے دور کے جو واقعات تذکرے میں لکھے ہیں، وہ ان کے چشم دید ہیں اور اس اعتبار سے یہ حصہ رام پور کی تاریخ کے اعتبار سے بھی اہمیت رکھتا ہے۔ محبتِ پدری میں اپنے دس سالہ بیٹے محمد احمد قمر کا تذکرہ اور انتخابِ کلام، جس میں ۳۸ شعر دیے ہیں، تذکرے کی معروضیت کو مجروح کرتا ہے۔ لیکن پورے تذکرے میں یہ ایک ہی مثال ہے۔ یہ تذکرہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اس دور کا ایک اہم تذکرہ ہے۔

انیسویں صدی عیسوی کے بعض دوسرے تذکروں مثلاً نساخ کے ''سخنِ شعرا''، سعادت خاں ناصر کے تذکرے ''خوش معرکۂ زیبا'' اور قادر بخش صابر کے ''گلشن سخن'' کی طرح ''انتخابِ یادگار'' بھی اردو زبان میں لکھا گیا ہے لیکن یہ چونکہ علمی و تحقیقی کام تھا اس لیے اس میں شعوری طور پر وہ اسلوبِ بیان اختیار کیا گیا ہے جو اس دور کے مزاج سے ہم آہنگ تھا اور اسی لیے اس کی عبارت مسجع و مقفیٰ ہے لیکن تذکرے کے مختلف تراجم کی عبارت پڑھتے ہوئے بار بار یہ محسوس ہوتا ہے کہ ''فسانۂ عجائب'' والے طرزِ بیان کا رنگ اب پھیکا پڑ گیا ہے اور اس کا زور ٹوٹ رہا ہے۔ لکھتے لکھتے اکثر مقامات پر عبارت صاف ہو کر بول چال کی عام زبان سے جا ملتی ہے مثلاً یہ عبارت دیکھیے:

''احمد تخلص، شیخ احمد علی ولد شیخ نادر علی فارسی کے استاد ہیں۔ بڑے ذی استعداد ہیں۔ جملہ کتبِ درسیہ فارسی پر عبور ہے۔ نام نامی ان کا دور تک مشہور ہے۔ پینسٹھ برس کی عمر ہے۔ عنبر شاہ مغفور اور کبیر خاں مبرور کے شاگرد رشید ہیں۔ سیکڑوں آدمی ان سے مستفید ہیں۔ کبھی کبھی شعر بھی فرماتے ہیں۔ یہ چند شعر جو ان سے ملے وہ لکھے جاتے ہیں۔'' [۵۸]

یہاں جملے چھوٹے ہیں۔ عبارت مقفیٰ بھی ہے لیکن قافیہ اسلوبِ بیان پر حاوی نہیں آتا بلکہ اس کا رُخ و رنگ سادگی کی طرف رہتا ہے۔ اس عبارت میں استاد، استعداد، عبور مشہور، مغفور مبرور قافیے بھی آتے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی یہ طرزِ ادا پر غالب نہیں آتے۔ اس عبارت کے جملوں کی نحوی ترکیب اردو نثر کے اس جدید رجحان سے قریب ہے جو اس دور میں، انگریزی اقتدار کے زیرِ اثر اور سرسید احمد خاں کی جدید تحریک کے ساتھ، مقبول ہو رہا ہے۔ ''انتخابِ یادگار'' کے طبقۂ اول میں، جہاں والیانِ ملک کا ذکر آیا ہے، وہاں عبات مسجع و مقفیٰ طرزِ ادا سے سج بن کر سامنے آتی ہے مثلاً نواب کلب علی خاں کے ''ترجمے'' کی عبارت کی نوعیت یہ ہے:

''ادھر مہر سپہر جاہ و جلال نے سریرِ شوکت و اقبال پر جلوس فرمایا۔ دلوں کی حسرتیں بر آئیں۔ لوگوں نے منہ مانگی مرادیں پائیں۔ زمین کو آسمان پر ناز ہوا۔ رشکِ خورشید و قمر جلوہ پرواز ہوا۔ نوبت خانوں سے شادیانوں کی صدا آنے لگی۔ شہنا فرطِ شادی سے مبارک باد گانے لگی۔ سلامی کی توپوں سے رعد کی آواز پست ہوگئی۔ نغمۂ تہنیت سے تمام خلقت مست ہوگئی۔'' [۵۹]

یہاں عبارت مسجع و مقفیٰ ہے۔ استعارہ و مبالغہ بھی ہے اور ساتھ ہی شکوہِ الفاظ بھی لیکن محسوس یہاں بھی یہی ہوتا ہے کہ جملے کی نحوی ترکیب کا رُخ عام بول چال کے سادہ جملے کی طرف ہے اور عبارت ''فسانۂ عجائب'' والے رنگ سے دور ہو رہی ہے۔ تہذیبی منظر کے بدلنے کے ساتھ سادہ بیانی فکر و قلم پر اَن جانے طور پر حاوی آ رہی ہے۔ عام طور پر امیر مینائی کے طرزِ ادا کا رُخ بھی اسی طرف ہے۔ نثر کا یہ رنگ زیادہ کھل کر اُن کے مکاتیب میں سامنے آتا ہے۔

''مکاتیبِ امیر مینائی'' کا مجموعہ ۲۶۰ خطوط پر مشتمل ہے جسے خواجہ احسن اللہ خاں ثاقب نے جمع و

مرتب کر کے پہلی بار ''خطوطِ منشی امیر احمد'' کے نام سے ۱۹۱۰ء میں اور دوسری بار، اضافوں کے ساتھ ''مکاتیبِ امیر مینائی'' کے نام سے ۱۹۲۴ء میں شائع ہوا۔ ان خطوط سے امیر مینائی کے حالاتِ زندگی اس طرح سامنے آتے ہیں کہ ان کی مدد سے ان کی سوانحِ حیات کو تسلسل کے ساتھ مرتب کیا جاسکتا ہے۔ وہ سارے معاشی، علمی و نجی مسائل جن سے وہ دوچار ہوئے، مختلف زمانوں میں ان کی نفسی کیفیت، اُن کا طرزِ فکر اور طرزِ زندگی بدلتے تہذیبی منظر میں ان کا ردِعمل، تنگ دستی و بیماری کی صورتِ حال، ان کے دور کے بعض شعرا و ادبا مثلاً ریاض خیر آبادی، جلیل اور سوزاں وغیرہ کے بارے میں ان کی رائے، ''امیر اللغات'' کی تالیف میں پیش آنے والی دشواریاں اور رکاوٹیں اور اس کے نامکمل رہ جانے کے وجوہ کے ساتھ ساتھ امیرؔ کی تصانیف اور دواوین کی ترتیب و اشاعت کی تفصیل، زندگی کے اہم واقعات مثلاً ''بغاوت'' میں ان کے گھر کی تباہی اور مسودات و کتب کی تلفی، رام پور میں ان کے گھر میں آگ کا لگنا اور سامان کے ساتھ مسودات و کتب کا جل کر خاک ہوجانا، بھائی، بھاوج اور بہو کی وفات، وہ امراض جن میں مبتلا ہوئے، نواب کلب علی خاں کے احسانات کے ذکر کے ساتھ خود ان کے مزاج، شرافتِ طبعی اور وضع داری کے پہلو بھی سامنے آتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے واقعات کے سنین کا تعین بھی ان خطوط سے ہوجاتا ہے مثلاً جب وہ نواب کلب علی خاں سے رُوٹھ کر لکھنؤ چلے آئے تھے، اہلِ ادب کی تحریروں میں لکھنؤ چلے جانے کے سال میں فرق ملتا ہے۔ ان خطوط سے اس کی تصحیح ہوجاتی ہے۔ ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ ۷ر جنوری ۱۸۸۵ء کو وہ لکھنؤ میں تھے۔ [۶۰] ایک اور خط سے معلوم ہوتا ہے کہ ۳۰ر ستمبر ۱۸۸۵ء کو بھی وہ لکھنؤ میں تھے۔ [۶۱] اسی طرح ۱۸۸۷ء میں نواب کلب علی خاں وفات پاگئے اور ان کی وفات سے متوسلین جیسے حضرت داغ، خود امیرؔ اور دوسروں پر کیا گزری یہ باتیں بھی خطوط سے سامنے آتی ہیں۔ اسی طرح چھوٹے چھوٹے نجی مسائل کا ذکر بھی خطوط میں ملتا ہے مثلاً امیر مینائی کو دوا کے لیے چیتے کی ضرورت تھی تو اس کی فرمائش کی۔ بھینس کی ضرورت ہوئی تو لکھا:

> ''میں نے سنا کہ کسی قدر آپ کی ترقی ہوئی اگر سچ ہے تو اس کی مبارک باد لیجیے اور منھ میٹھا کیجیے۔ منھ میٹھا کرنے کا یہ طریقہ اچھا ہے کہ جس جس قسم کے چاول وہاں اچھے ہوتے ہیں، وہ تھوڑے تھوڑے سے بھجوا دیجیے۔ قند و شکر یہاں بہت ملتی ہے وہ ملالی جائے گی اور سال بھر میٹھے چاول کھائے جائیں گے۔ شیر برنج کا بھی استعمال زیادہ ہے اس لیے خالص دودھ کی حاجت ہے اور بھینس میرے یہاں ایک ہفتے سے نہیں رہی۔ بازار کے دودھ سے نفرت ہے۔ ایک عمدہ بھینس جو غریب و شایستہ قوم کی اچھی کم سے کم چھ سات سیر دودھ دیتی ہو اور بکمال صلاحیت و غربت سے گھر میں پل سکتی ہو، وہ بھی ادھر تلاش کردی جائے تو مزید احسان ہے۔ قیمت چالیس پچاس تک دینا منظور ہے بشرطیکہ مال زیادہ کا ہو۔ آپ وہاں مبصروں کو دکھا لیجیے گا کہ جملہ محاسن اس میں ہوں۔ طاقی وغیرہ عیوب سے بھی پاک ہو۔

غریب ضرور ہو ورنہ ماما ئیں، خدمت گزار کود کر الگ ہو رہیں گی۔'' [۶۲]

خطوط سے یہ بھی معلوم ہوا کہ ان کے پاس کتب کا اچھا ذخیرہ تھا۔ حبیب الرحمٰن خاں شروانی کو لکھا کہ ''فہرست کتب دیکھی۔ یہ سب کتابیں اس دفتر میں موجود ہیں اور ان سب سے زیادہ میرا ذخیرہ سی سالہ جو کہ وقتاً فوقتاً جمع ہو گیا ہے۔'' [۶۳]

اسی طرح بہت سے عروضی ولسانی مسائل کے ساتھ ساتھ امیرؔ کے معیارِ شاعری کے مختلف پہلو بھی ان خطوط سے سامنے آتے ہیں۔ ان خطوط سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ امیرؔ کو روایتی فنِ شاعری پر کس درجہ قدرت حاصل تھی مثلاً کوئی عروضی نکتہ اٹھایا جاتا ہے تو وہ اس کا ایسا صحیح جواب دیتے ہیں جو کوئی کاملِ فن ہی دے سکتا ہے۔ حکیم برہمؔ نے پوچھا تو جواب دیا ''بحر متقارب کی تخصیص نہیں۔ ہر بحر سالم میں تسبیغ کراہت سے خالی ہے۔ محقق نصیر الدین طوسی نے معیار الاشعار میں اس کی تصریح کی ہے اور یہی محقق بحر متقارب میں یہ شعر:

بیالا نگارا چو آزادہ سروی　　　ولیکن برخسار مانند گلنار

لکھ کر کہتے ہیں ''وایں ناپسندیدہ است چہ حرف آخر از دائرہ بیرون ست۔'' اور متقارب مزاحف میں اہلِ فارس اور اہل اردو نے تسبیغ کا استعمال کیا ہے اور اس کو کسی نے مکروہ نہیں جانا۔'' اس بات کو سمجھا کر کہتے ہیں کہ ''اکثر معاصرین بحر، جن کا شمار اساتذہ میں ہے، اس کے تارک نہ تھے۔ ان کے بعد متاخرین نے اس اختلاف خطابات سے احتراز کیا۔ میں بھی انھیں تارکین میں ہوں۔'' [۶۴]

اکثر خطوط میں جا بجا مفید نکات بیان میں آئے ہیں مثلاً

(۱) ''فارسی زمین سست ہے۔ حزیں اور حافظ شیرازی کی غزلیں بھی ان کے مرتبے سے گری ہوئی ہیں۔ بہر کیف زمین کے پیمانے کے موافق شعر ہو سکتے ہیں اور شاعر کا کیا اختیار ہے۔''

(۲) ''غنچہارا انجمن بہر چہ می شگفانند'' میں کاف کا سکون بے تکلف جائز بلکہ فصیح ہے۔''

(۳) گھڑنا اور گڑھنا دونوں صحیح ہیں مگر گڑھنا شعرا کے کلام میں نہیں پایا۔ فصحائے لکھنؤ گھڑنا کو ترجیح دیتے ہیں۔ رشک مرحوم کا شعر یہ ہے:

ڈھالے ہوئے ہیں سانچے میں یہ بھی بدن کی طرح
ہر گز سنار [illegible] نے ترے زیور گھڑے نہیں

(۴) ''بھانا'' پسند آنے کے معنی میں اگلی زبان ہے۔ اب میرے نزدیک مستحسن ترک ہے۔''

(۵) مدفن بکسر فا غلط صحیح۔ پھر موزوں کرنے کو کون منع کرتا ہے۔ اچھا نہ علوم ہو نہ کہیے۔ میں نے بھی کبھی نہیں کہا۔

(۶) چپقلش بمعنی جنگ شمشیر۔ غیاث اللغات میں بفتح لام ہے اور اردو میں بکسر لام۔ انبوہ کے معنوں میں ہے۔''

(۷) ''بعد'' کے ساتھ لفظ ''میں'' کا لانا خلاف فصاحت ہے اور ''ہو'' کی جگہ ہووے یا ہوئے اگلی زبان ہے۔''

(۸) اردو میں راہ باٹ تو کوئی بولتا بھی ہے۔ فقط ''باٹ'' بمعنی انتظار تو ذرا بھی مستعمل نہیں ہے۔ باٹ دیکھنا راہ دیکھنے کے معنی میں فصحائے لکھنو و دہلی کی زبان نہیں۔ میر کا کہنا اس وقت سند نہیں ہو سکتا۔ اب کوئی نہیں بولتا۔''

(۹) ''آزردگی، آسودگی، آشفتگی، آوارگی۔ یہ سب قاعدے کی بنا پر چھوڑ دیے گئے اور آزادہ رو، آفس، آفیسر، آوارہ مزاج، آنچل ڈھلنا بے شک ''امیر اللغات'' میں نہیں ہیں۔ بعض تو اختلاف رائے کی وجہ سے چھوڑ دیے مثلاً آفس کی جگہ کچہری اور دفتر کا لفظ موجود ہے۔ جو آدمی انگریزی اور آدمی اردو بولتے ہیں زیادہ انھیں کی زبانوں پر یہ لفظ ہے اور آفیسر لکھنے کی کوئی وجہ نہیں۔ افسر موجود ہے۔''

(۱۰) ''الف کا گرنا جائز نہیں۔ ہندی کا الف جو آخر میں ہو وہ گرتا ہے۔ بعض شعرا نے جو ایسا کہا ہے۔ وہ قابلِ استنساد نہیں۔''

(۱۱) ''ویا'' اب بالکل متروک ہے۔ اس کی جگہ صرف ''یا'' بولتے ہیں۔ ''باہم دگر'' کی صحت میں کلام ہے۔ ''با یک دگر'' ہو سکتا ہے یا محض ''ہم دگر'' چاہیے لکھیے۔'' پہ بمعنی لیکن ومگر واجب الترک ہے۔ ''پیار'' بروزن فاع ہے۔

(۱۲) دُمَل لفظ عربی ہے۔ دمامِیل اس کی جمع ہے۔ دنبل صحیح نہیں۔ ایک اور خط میں لکھتے ہیں کہ دنبل کا فارسی میں صحیح ہونا آپ کی اس تحریر سے معلوم ہوا۔ آپ نے جن لغات یعنی ہفت قلزم وتتمہ برہانِ قاطع کا حوالہ دیا ہے میں بھی انشاءاللہ دیکھوں گا۔''

(۱۳) ''مشتری ستارہ مونث ہے اور جہاں کہیں سخن دانوں اور سخن وروں نے استعمال بہ تذکیر کیا ہے وہاں ستارہ مقصود نہیں ہے۔''

(۱۴) ''آری'' میرے نزدیک ہندی ہے اس لیے کہ عاری زچ وتنگ و عاجز کے معنوں میں فارسی عربی میں کہیں نظر سے نہیں گزرا۔ ہندی میں تو عین لکھنا خلافِ اصول ہے۔ ہندی میں عین کہاں۔''

(۱۵) مسالا معلوم ہوتا ہے کہ مصالح کا مہند ہے جو عربی میں مصلحہ کی جمع ہے اور فارسی والے ہر چیز کی تیاری کے لوازم اور ضروریات کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ میری رائے ہے کہ اردو میں جو بولیں وہی لکھیں۔ جس طرح مسالا بولتے ہیں اسی طرح لکھا بھی جائے۔

(۱۶) ''سن بمعنی سال کہیں نہیں نکلتا۔ فارسی میں بہت تلاش کیا کوئی سند قابلِ اعتبار نہ ملی۔ ان معنی میں ''سنہ'' ہے۔ اردو میں بغیر ترکیب اگر سن بمعنی سال کوئی کہے تو تاویل ہو سکتی ہے۔ محققین اس کی جگہ سال کہتے ہیں۔ ''مردم دیدہ'' مذکر ہے۔''

(۱۷) ''آنچل اور دامن کے جھگڑے میں میری یہ رائے ہے کہ دوپٹے اور اوڑھنی وغیرہ اوڑھنے کی چیزوں میں آنچل کہنا چاہیے اور قبا عبا وغیرہ پہننے کی چیزوں میں دامن کہنا چاہیے۔ میں نے امیر اللغات میں کسی قدر تفصیل سے لکھا ہے۔''

(۱۸) کَسَر بفتحتین اردو ہے اور اسی طرح مستعمل ہے جس طرح داغ نے کہا ہے ایک آنچ کی کسر رہ گئی تھوڑی سی کسر باقی ہے۔ بے تکلف زبان ہے اور کَسْر بفتح اول وسکون ثانی عربی ہے جو بمعنی شکستن ہے کسرِ شان، کسرِ نفس۔

امیر مینائی اس طرح کے نکات اپنے شاگردوں کی تعلیم کے لیے اکثر اپنے خطوط میں بیان کرتے ہیں۔ رنگِ شاعری کے بارے میں ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

(الف) ''اب قفس جامِ شراب سے اپنے مرغِ فکر کو رہائی دو۔ ہر زمین میں اشعار کی تعداد غزل سے نہ بڑھ جانا چاہیے۔ ہر زمین کا ایک پیمانہ ہوا کرتا ہے جہاں اس سے بڑھ جاتی ہے بدنمائی آجاتی ہے اور یہ بھی یاد رکھو کہ سنگلاخ زمینوں میں لاکھ کوشش کی جائے مگر مزیدار شعر ایسے نہیں ہوتے کہ سننے والے چٹخارے بھرنے لگیں، اسی لیے میں چاہتا ہوں کہ تمھارا سا مزے دار شاعر اپنا وقت ایسی شعوروں لا حاصل زمینوں میں نہ صرف کرے۔ لوچ دار زمین اختیار کرو تو دیکھو کیا مزا آتا ہے۔''

یا کبھی لکھتے ہیں:

(ب) ''شاعری کے واسطے طبیعت میں اُمنگ شرط ہے۔''

امیر مینائی کے خطوط میں ایسی بے تکلفی ہے، معلوم ہوتا ہے کہ وہ کھل کر دل سے باتیں کر رہے ہیں۔ اپنے خطوط میں عام طور سے وہ براہ راست مکتوب الیہ سے مخاطب ہوتے ہیں۔ بہت سے خطوط ایسے ہیں جو بغیر القاب کے براہ راست شروع ہو جاتے ہیں۔ خطوں پر عام طور سے وہ تاریخ بھی لکھتے ہیں۔ ان خطوط کے اسلوبِ بیان کو دیکھیے تو معلوم ہوگا کہ یہ روزمرہ کی عام بول چال کی زبان میں لکھے گئے ہیں اور اب اردو نثر ترکیبِ نحوی کے تعلق سے آزاد ہوگئی ہے۔ غالب کے خطوط میں فارسی جملے کی ساخت کا اثر گاہ گاہ نظر آتا ہے لیکن اب امیر مینائی تک آتے آتے یہ اثر بھی زائل ہوگیا ہے۔ یہی وہ اسلوب ہے جو زمانہ حال اور زمانہ مستقبل کا اسلوب ہے اور جو مرزا غالب کی طرح امیر مینائی کی نثر کا بھی معیار ہے اور اس صورت میں سامنے آتا ہے:

''مجھے اپنے دل سے بھلا ڈالا ہے کہ مجھے برسوں یاد نہیں کرتے ہو مگر اس پر بھی میرا محبت منزل دل تم کو نہیں بھولا۔ گو یہاں بسبب موانع تو یہ تحریر کی نوبت نہیں آتی مگر تمھاری یاد بالکل نہیں جاتی۔ تم سے اور تمھارے خطوط سے تمھاری یاد ہی اچھی۔ اب جو تم نے ملاقات سے مسرور کرنے کا وعدہ کیا ہے خدا تمھارے وعدے کو پورا کرے۔ جو تمھارا وعدہ ہے وہی میری تمنا ہے اور اپنی تمنا کو پورا ہوتے میں نے بہت کم دیکھا۔ اس لیے اس

وعدہ سے دل کو پوری خوشی نہیں ہو سکتی۔" (خط مکتوبہ ۲۳ر اگست ۱۸۹۵ء، ص ۱۱۴)

اس بول چال کی زبان کے جدید اسلوبِ نثر کو سمجھنے کے لیے "انتخابِ یادگار" کے ان محولہ بالا اقتباسات کو دیکھیے جو ہم نے پچھلے صفحات میں درج کیے ہیں تو آپ کو دونوں اسالیب کا فرق محسوس ہوگا۔ یہی اسلوب آج اردو نثر کا جدید اسلوب ہے جو انیسویں صدی میں پوری طرح جوان ہو کر یہ پُرکشش شکل اختیار کر لیتا ہے:

> "اب تک تم نے جواب نہیں لکھا اس سے تردد اور تعجب ہے۔ تردد تو اس وجہ سے کہ خدا جانے تمھارا کیا حال ہے۔ نصیبِ اعدا کچھ مزاج تو ناساز نہیں ہو گیا ہے اور تعجب اس کا ہے کہ اگر تمھاری طبیعت اچھی ہے تو کیا باوجود کمالِ معذرت اور اظہارِ ندامت کے تم مجھ سے اس قدر خفا ہو گئے ہو کہ مجھے خط لکھنا بھی پسند نہیں کرتے۔" (خط مکتوبہ ۱۴ر دسمبر ۱۸۹۲ء، ص ۱۷۹)

پوری انیسویں صدی میں بول چال کی زبان کو ہر سطح پر استعمال کرنے کا رجحان سب دوسرے اسالیب پر غالب آ جاتا ہے اور فورٹ ولیم کالج کی نثرِ اردو سے لے کر امیر مینائی تک یہ اسلوبِ بیان قائم و دائم ہو جاتا ہے۔ اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو زبان میں ہر قسم کے خیالات کو اس جدید اسلوب میں بیان کرنے کی پوری صلاحیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہ اسلوب امیر کی ان تصانیف میں بھی رنگ بھرتا ہے جو علمی و ادبی موضوعات کے علاوہ خالص مذہبی موضوعات پر تصنیف کی گئی ہیں اور جن میں "خیابانِ آفرینش" (میلاد شریف) اور "زاد الامیر" (دعائیں) شامل ہیں۔

> "خیابانِ آفرینش" (۱۳۰۵ھ) اس میلاد شریف کا تاریخی نام ہے جس کا تعارف ہم تصانیف کے ذیل میں پچھلے صفحات میں کرا چکے ہیں۔ اس میلاد شریف میں، جو محفلِ میلاد کے عام تقاضوں کے مطابق تصنیف کیا گیا ہے، امیر مینائی نے اسی بات پر زور دیا ہے کہ "اب وقت آ گیا ہے کہ یہ میلاد شریف، جس میں تکلفاتِ شاعرانہ و منشیانہ کو اس ڈر سے کہ مبادا کہیں حد سے تجاوز ہو جائے، دخل نہیں دیا۔ صاف صاف عبارت میں مستند اور معتبر سِیَر سے منتخب کر کے لکھا اور تاریخی نام "خیابانِ آفرینش" رکھا۔" [۶۵]

"خیابانِ آفرینش" کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں مذہبی عقائد و روایات کو بول چال کی زبان میں اس طرح بیان کیا ہے کہ بات، اثر و تاثیر کے ساتھ، ہر شخص تک پہنچ جاتی ہے۔ یہاں نثر میں عربی فارسی کے الفاظ اور استعاراتی اظہار سے شعوری طور پر گریز کیا ہے اور بول چال کی ٹکسالی زبان کو معیارِ بیان بنایا ہے۔ یہاں مسجع و مقفیٰ عبارت کو بھی ترک کر دیا ہے اور سارا زور ایک ایسی زبان میں بات کو بیان کرنے پر ہے جس کو ہر شخص بیک وقت سمجھ سکے۔ اس میں اسی لیے وہ اسلوبِ بیان اختیار کیا گیا ہے جو آج کا اسلوب ہے مثلاً یہ اقتباس

دیکھیے۔ کیا یہ آج کا اسلوب نہیں ہے؟

> ''روایت ہے کہ جب حضرت کی عمر پینتیس برس کی ہوئی تو قریش خانۂ کعبہ کو، جو سیلاب سے ٹوٹ پھوٹ گیا تھا، بناتے تھے اور حجرِ اسود کے اُٹھانے میں باہم جھگڑتے تھے۔ ہر شخص چاہتا تھا کہ میں اُٹھاؤں اور نزاع بڑھتے بڑھتے اس حد کو پہنچی کہ لڑ مرنے پر قسم کھا بیٹھے۔ انجام کار یہ بات ٹھہری کہ کل صبح کو جو سب سے پہلے مسجد حرام میں آئے وہ حکم قرار دیا جائے۔ پس سب سے پہلے حضرت صلی اللہ علیہ وسلم حرم شریف میں تشریف لائے۔ قریش نے آپ کو سرپنچ مقرر کیا اور کہا آپ بڑے امانت دار ہیں جو تجویز فرمائیں وہ ہم سب کو قبول ہے۔ زہے فراست کہ آپ نے سنگِ اسود کو اُٹھا کر ایک کپڑے میں رکھا اور کہا کہ سب اس کپڑے کو چار طرف سے ہاتھ لگائیں۔ اس طرح گوشۂ عمارت تک پہنچایا اور اس فساد کو مٹایا۔ پھر فرمایا کہ اب تم سب مجھ کو اپنا وکیل کر دو کہ میں اس کو سب کی طرف سے اُٹھا کر اس کی بنا کی جگہ رکھ دوں۔ سب اس بات پر راضی ہوئے اور ایسا ہی کیا گیا۔'' [۶۶]

یہ نثر ۱۳۰۵ھ/ ۱۸۸۸ء میں لکھی گئی۔ جملوں کی نحوی ترکیب، لفظوں کی ترتیب، اظہار کی روانی اور لہجے کے آہنگ نے نہ صرف اثر و تاثیر کو بڑھا دیا ہے بلکہ بات بھی کم سے کم لفظوں میں قاری تک پہنچ گئی ہے۔ عبارت کے رواں لہجے میں یہ خصوصیت موجود ہے کہ اسے بآوازِ بلند پڑھنے کو جی چاہتا ہے۔

یہی صورت ''زادالامیر'' (۱۳۱۰ھ/۱۸۹۳ء) کی ہے۔ یہ دعاؤں کی کتاب ہے۔ دعا ہر مذہب کے درخت کا وہ پھل ہے جس سے سکونِ قلب حاصل ہوتا ہے۔ ہر دعا مانگنے والے کی خواہشات اور مسائل الگ الگ ہوتے ہیں اس لیے دعاؤں کا ذخیرۂ الفاظ بھی وسیع ہوتا ہے۔ ''زادالامیر'' مذہبی کتاب ضرور ہے لیکن اس میں بھی جو نثر استعمال ہوئی ہے اس میں ذخیرۂ الفاظ عام نثر سے زیادہ ہے اور ساتھ ہی نثر کا مزاج وہی ہے جو ''خیابان آفرینش'' یا ''مکاتیب امیر مینائی'' کا ہے:

> ''حضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی بی بی جویریہ صبح کی نماز کے بعد سبحان اللہ کی تسبیح چھوارے کی گٹھلیوں پر پڑھ رہی تھیں۔ حضرت صلی اللہ علیہ وسلم ان کو وظیفہ پڑھتا ہوا چھوڑ کر باہر تشریف لے گئے اور دیر کے بعد گھر میں رونق افروز ہوئے تو اسی طرح پڑھتے دیکھا۔ حضرت ﷺ نے پوچھا کیا تم جب سے اب تک برابر پڑھ رہی ہو۔ انھوں نے کہاں ہاں۔ آپ نے یہ کلماتِ طیبات سبحان اللہ وبحمدہٖ عَدَدَ خَلقِهٖ وزِنةَ عرشِهٖ ومِدادَ کلِماتِهٖ ورِضا نفسه پڑھے اور فرمایا کہ میں نے یہ چار کلمے پڑھے جن کا ثواب وزن میں تمھاری اتنی دیر تسبیح پڑھنے سے زیادہ ہے۔'' [۶۷]

دعاؤں کی مذہبی کتاب ہونے کے باوصف اس کی نثر کا رنگ ڈھنگ وہی ہے جو 'خیابان' میں ملتا ہے اور جو علمی

سطح پر استعمال میں آ کر ''امیر اللغات'' میں بھی ملتا ہے۔ ''خطوط'' کی نثر نجی زندگی اور اس کے گوناگوں مسائل کا اظہار کرتی ہے، ''خیابانِ آفرینش'' کی نثر پیغمبر اسلام ﷺ کے سوانحی حالات بیان کرتی ہے، ''زادالامیر'' کی نثر مذہبی دعاؤں کی اہمیت بیان کرتی ہے اور امیر اللغات کی نثر لسانی و علمی مسائل کو بیان کرتی ہے اور ان سب کا اسلوب بیان ایک مزاج اور ایک رنگ کا حامل ہے۔ اس لغت کی نثر کا یہ اقتباس پڑھیے جو فروری ۱۸۹۱ء میں لکھا گیا تھا:

> ''افسوس یہ بیل منڈھے نہیں چڑھنے پائی تھی کہ نواب خلد آشیاں مرض الموت میں مبتلا ہو کر دنیا سے رحلت فرما گئے۔ سر آلفرڈ نے بھی ہندوستان کو خیر باد کہا۔ میں سمجھا کہ...... آں قدح بشکست وآں ساقی نماند۔ اردو کی قسمت ہی میں یہ بدا ہے کہ سنور نے نہ پائے۔ میں اسے کیا کروں اور کوئی کیا کرے۔ ان چوٹوں سے میرا دل ٹوٹا مگر ہمت نہ ٹوٹی اور رہ رہ کر تمنا گدگدایا کی۔ میں نے دیکھا کہ اردو کی بیل پھیلتی جاتی ہے۔ دفتروں میں یہی زبان، اخباروں میں یہی زبان۔ پرانی شاعری سسک رہی ہے تو کیا ہوا۔ نئی شاعری اردو کے نئے لباس سے دلہن بن کر نکلی ہے۔ آخر باسی کڑھی میں اُبال آیا اور میں نے ۱۸۸۸ء میں اس تجربے کے واسطے سفر کیا......'' [۶۸]

یہاں بھی اردو نثر کا رُخ اسی سادہ و بامحاورہ طرزِ ادا کی طرف ہے جس میں سارا زور اپنی بات کو براہ راست بیان کرنے پر دیا جاتا ہے۔ یہی انیسویں صدی کی اردو نثر کا جدید روپ ہے جس کے سامنے پرانی نثر، پرانی شاعری کی طرح، دم توڑ دیتی ہے جس کا اعتراف شاعری کی اس قدیم روایت کا آخری شخص امیر مینائی اس اقتباس میں کر رہا ہے اور اس طرح پرانی نظم و نثر کی روایت تاریخ کی جھولی میں جا گرتی ہے اور نئی شاعری کی طرح اردو نثر بھی نئے لباس سے دلہن بن کر سامنے آتی ہے۔ نئی تہذیب کے زیر اثر یوں ہی فکر و اظہار کے سانچے اور اسلوبِ حیات بدلتے ہیں۔ پسند و ناپسند کے نئے معیار قائم ہوتے ہیں اور اس طرح تبدیلی کے عمل سے ساری زندگی کے زاویے بدل جاتے ہیں۔ یہ یوں ہی ہوتا آیا ہے اور یوں ہی ہوتا رہے گا۔ تبدیلی کا یہی عمل اصلِ حیات ہے۔

جہاں تک ''امیر اللغات'' کا تعلق ہے یہ اردو زبان کی پہلی جدید و سائنٹیفک بنیادوں پر تیاری کی ہوئی لغت ہے جس کی الف ممدودہ و الف مقصورہ پر مشتمل صرف دو جلدیں شائع ہوئیں۔ تیسری غت ربود ہوگئی اور جو دوسرے حروف تہجی کا مواد تیار ہوا تھا، وہ بھی منتشر ہوگیا۔ امیر مینائی نے اپنے طریقِ کار کو ''امیر اللغات'' کی تمہید میں تفصیل سے بیان کر دیا ہے اور محاورات، تذکیر و تانیث، واحد جمع کے معیارات، اشتقاق اور دوسرے مسائل کو بھی واضح کر دیا ہے۔ اب تک اردو میں مستعمل بھاکا و سنسکرت کے الفاظ شامل لغت نہیں کیے جاتے تھے۔ امیرؔ نے انھیں بھی شامل کر کے اردو زبان کو مثبت و صحیح انداز سے وسعت دی۔

آزردگی، آسودگی، آشفتگی، آوارگی وغیرہ قاعدے کے بنا پر چھوڑ دیے گئے تھے اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ''کمیٹی'' نے اس پر اعتراض کیا تھا لیکن بعد میں جب امیرؔ نے خود فیصلے کیے تو ایسے الفاظ جو ترکیب کی رُو سے غلط ہیں مگر بول چال میں کثرت سے آگئے ہیں اور بعض اساتذہ نے ان ترکیبوں کے ساتھ شعر میں بھی باندھا ہے مثلاً پان دان، سمجھ دار، گاڑی بان، برچھی بردار وغیرہ کو بھی داخلِ لغت کیا ہے۔ اسی طرح وہ انگریزی الفاظ جو اکثر زبانوں پر آگئے ہیں اور جن کی ضرورت پائی گئی ہے مثلاً اسٹیشن، اپیل، کمشنر، پارسل، پمفلٹ، اسٹاف وغیرہ لغت میں داخل کر لیے گئے ہیں۔ امیر نے جو علامات مقرر کی ہیں ان میں ڈیش (-)، سوالیہ (؟)، استعجابیہ (!)، قوسین ( )، واوین ('' '') وغیرہ شامل ہیں جنھیں التزام کے ساتھ لغت میں استعمال کیا ہے

امیر نے اس لغت میں وہ سارے الفاظ شامل کیے ہیں جو معنی کے اعتبار سے تو ایک ہیں لیکن وہ سب اردو میں لکھے یا بولے جاتے ہیں جیسے ''منھ'' اور ''دہن''۔ امیرؔ کا معیار یہ تھا کہ ''وہ زبان اچھی ہے جس میں ایک بات کے لیے دس دس لفظ موجود ہوں یا وہ جس میں ایک ہی لفظ ہو۔'' امیر نے لکھا ہے کہ ''زمانہ روز بروز ہندوستان سے فارسی اور عربی کو مٹاتا جاتا ہے۔ پس میں نے اس مصلحت سے ایسے الفاظ کو لے لیا ہے، جو استعمال میں آتے ہیں کہ کم سے کم اتنا فائدہ تو ضرور ہوگا کہ آگے چل کر لفظ کی تاریخ کا پتا چلے گا۔ اکبر الہ آبادی امیر مینائی کے اس لغت کو دیکھ کر اتنے خوش و مطمئن ہوئے کہ لکھا ''جس شخص نے انگریزی ڈکشنریاں جانسن، دواکر، وبسٹر کی دیکھی ہیں وہ بے ساختہ بول اُٹھے گا کہ اردو زبان کا مصنف محققانہ تلاش، عالمانہ ترتیب، حکیمانہ اظہارِ مطلب میں کسی طرح یورپین مصنفوں سے کم نہیں۔ شاید بڑھا ہوا ہے۔ اس کتاب کے ورق الٹیے تو اردو زبان کی وسعت پر ایک نہایت مسرت خیز حیرت ہوتی ہے...... آپ اس کو لغت کہیے، آپ اس کو بہارِ ستانِ سخن کہیے، آپ اس کو تذکرۂ شعرا کہیے، اس کو صرف ونحو کی کتاب کہیے، تاریخِ عالم کہیے، مثلوں اور محاوروں کا ذخیرہ کہیے، لفظوں کی ہسٹری کہیے، غیر زبانوں کے الفاظ کا مجموعہ کہیے، ہدایت الشعرا کہیے، معین الطلبہ کہیے، عدالت کے لیے زبانِ اردو کی مستند ڈکشنری کہیے، غرض جو کہیے موزوں ہے...... خدا ہمارے مصنف کو زندہ و سلامت رکھے۔'' [۶۹]

''امیر اللغات'' میں جو فقرے امیر نے محاورہ کی تشریح کے لیے خود بنا کر لکھے ہیں ان سے اردو نثر اور زبان پر ان کی غیر معمولی قدرت کا پتا چلتا ہے۔ یہ فقرے اختصار و چست نثر کے قابلِ ذکر نمونے ہیں۔ مزاج کا انکسار دیکھیے کہ اپنا کوئی شعر معنی کی تشریح میں سند کے طور پر پیش نہیں کیا حالانکہ دوسرے اہلِ علم ان کے اشعار کو بطور سند پیش کرتے تھے۔

اس لغت کی جن اصولوں پر بنیادیں قائم کی گئی تھیں، ان سے امیر مینائی کی غیر معمولی صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ ''امیر اللغات'' کے بعد جو بھی اردو لغت تیار ہوئے، ان سب میں ''امیر اللغات'' کے اصولوں ہی کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ جتنا بھی کام امیر مینائی نے کیا وہ کل بھی زندہ تھا، آج بھی زندہ ہے اور کل بھی زندہ رہے

گا۔ ''امیر اللغات'' فن لغت نویسی میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے اور اس لغت کا دیباچہ وہی اہمیت رکھتا ہے جو جانسن کی ڈکشنری کا دیباچہ انگریزی زبان وادب میں۔ سرسید احمد خاں نے اس لغت کو دیکھ کر کہا تھا کہ ''بہت سی زبانیں ایسی ہیں جو لغت کی کتابوں کی بدولت مہذب اور مستند اور علمی زبانوں میں داخل ہوگئی ہیں...... امیر اللغات کی بدولت اردو بھی اسی درجے کی زبانوں میں داخل ہوجائے گی۔ ان کا یہ احسان صرف قوم ہی پر نہیں ہے بلکہ زبانوں پر بھی ہے۔''[۷۰]

یہ امیر مینائی کے نثری کارنامے تھے۔ آیئے لگے ہاتھ ان کی شاعری کو بھی دیکھتے چلیں۔

امیر مینائی کی اردو شاعری:

اردو شاعری کی وہ روایت جس نے ''ہند مسلم تہذیب'' کی کوکھ سے جنم لیا تھا، امیر مینائی کے تہذیبی وجود کی روح میں پوری طرح سمائی ہوئی تھی۔ وہ انگریزی اقتدار کے زیر نظر نئی بنتی اُبھرتی تہذیب سے ناواقف اور دور تھے۔ ثاقب نے حافظ عبدالجلیل مارہروی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ایک روز استاد امیر مینائی نے فرمایا کہ انھوں نے آج تک انگریزوں کو بات کرتے نہیں سنا۔ معلوم نہیں وہ کیوں کر بات چیت کرتے ہین اور ان کا لب ولہجہ کیا ہے۔[۷۱] ساری عمر انھوں نے انگریز کی نوکری نہیں کی۔ وہ پوری طرح انگریزی اقتدار سے پہلے کی اپنی روایت کے آدمی تھے جو انیسویں صدی کے نصف آخر میں دم توڑ رہی تھی۔ انھوں نے کم وبیش ان ساری اصناف سخن میں طبع آزمائی کی جن میں یہ تہذیب اپنا اظہار کرتی رہی تھی اور اپنی تہذیبی قوت اور تخلیقی صلاحیت سے ہر صنف سخن میں اس طرح اظہار کمال کیا کہ جس نے سنایا پڑھا، داد دی۔ ان کا قصیدہ پڑھ کر سودا یاد آئے' واسوخت لکھی تو امانت یاد آنے لگے۔ عشقیہ مثنوی پڑھی تو میر حسن یاد آنے لگے، مسدس سنی تو بڑے مرثیہ گو ذہن کے دریچوں سے جھانکنے لگے، سہرے دیکھیے تو غالب و ذوق کے سہرے یاد آئے۔ ان کا دیوان ''مراۃ الغیب'' پڑھا تو ناسخ کی یاد تازہ ہوگئی اور لکھنؤ کے سارے ممتاز شعرا مثلاً آتش، صبا، وزیر، سحر، امیر، منیر، بحر کان میں اذان دینے لگے۔ ''صنم خانۂ عشق'' (دیوان) پڑھا تو زمانہ موجود کے شعرا داغ دہلوی، تسلیم، امیر اور جلال وغیرہ کی آوازیں کانوں میں سنائی دینے لگیں۔ امیر اسی روایت کے آدمی تھے اور ان کی شاعری اسی روایت کی ترجمان ہے۔ امیر کا کمال یہ ہے کہ وہ اس روایت کو اس طرح برتتے ہیں کہ وہ اصل سے جاملتی ہے اور اسے پڑھ کر ہم بے ساختہ تعریف کرنے لگتے ہیں۔ آج امیر مینائی کا سارا کلام پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ تہذیب آخری بار اپنی اصل آواز میں ان کے ہاں بول رہی ہے۔ امیر کی شاعری انہی مختلف لہجوں، آوازوں اور رنگوں کی شاعری ہے اور اصل کی طرح ہے۔ اس بات کو ہم چند مختلف اصناف سخن کے مطالعے سے آئندہ سطور میں واضح کریں گے۔

امیر اس دور کے اہم قصیدہ گو ہیں۔ انھوں نے سودا اور ان کے متبعین کی طرح قصیدے کہے ہیں۔

مشکل زمینوں میں طبع آزمائی کی ہے اور قصیدہ کے عناصر ترکیبی کو چابک دستی سے استعمال کیا ہے۔ تشبیب قصیدے کی جان ہے۔ امیر مینائی کے قصائد کی تشبیبیں کہیں بہاریہ ہیں، بہاروخزاں، کہیں دانش ووہم اور کہیں شانہ وآئینہ کی معرکہ آرائی دکھائی ہے۔ کہیں رندانہ مضامین سے قصیدے میں جان ڈالی ہے اور کہیں سراپا نظم کیے ہیں اور کہیں شاعرانہ تعلی سے تشبیب میں روح پھونکی ہے جیسے:

جب سے عالم میں ہے دورِ آسمانِ چنبری
کب ہوا مجھ سا کوئی سلطانِ ملکِ شاعری
خوب صورت کس قدر میرے معانی کی ہے فوج
ہے پھریرا ہر علم کا صورت بالِ پری
بزم معنی میں ہے روشن میری طبع گرم سے
وہ چراغِ نظم پروانہ ہے جس کا انوری
کیا نعت دانوں میں کوئی ہو سکے میرا حریف
ایک جوہر ہے مری تیغِ زباں کا جوہری
فارسی تو فارسی اردو میں بھی وہ بات ہے
ہفت کشور میں رواں ہے سکۂ بالاتری
سوز جرت، درد حسرت، میر انشا مصحفی
میرے باعث سے جہاں میں ان کی ہے نام آوری
ہاتھ آیا ہے جو سرمایہ سخن کا ہے بجا
کی ہے سودا نے میرے بازار میں سوداگری [۴۷]

امیر نے تخلیقی قوت اور استعداد، بلند تخیل اور اردو و فارسی شاعری کی روایت پر قدرت کے ساتھ اپنے قصیدوں کو اس طرح بنایا سنوارا ہے کہ جو خصوصیات فارسی میں خاقانی وعرفی اور اردو میں سودا وذوق وغیرہ کے ہاں ملتی ہیں وہ سب امیر مینائی کے ہاں بھی موجود ہیں۔ وہ اسی روایت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس روایت کو وہ آگے نہیں بڑھاتے بلکہ اسے اسی طرح، قدرت ومہارت کے ساتھ، پیش کرتے ہیں جس طرح وہ تھی یا ہے۔ امیر کے ہم زمین قصیدوں کے اشعار کو بڑے قصیدہ گویوں کے قصیدوں میں ملا دیجیے تو پہچاننا مشکل ہوگا۔ ان کے ہاں بھی ویسی ہی شوکت ورفعت، صنائع بدائع کا استعمال، تمثیلی پیرایہ اور نزاکت ولطافت ملتی ہے جیسے نامور قصیدہ گویوں کے ہاں ملتی ہے۔ سنگلاخ زمینوں میں بھی انھوں نے کمالِ فن کا اظہار کیا ہے۔

امیر کے قصیدوں کے "گریز" کو دیکھیے تو اس میں سلیقہ، چابک دستی اور کمالِ فن کا احساس ہوگا۔ اسی طرح "مدح" کے سلسلے میں بھی انھوں نے تمام روایتی مضامین برتے ہیں اور سارے اساتذہ اور ان کے

رنگِ شاعری سے استفادہ کر کے اور اپنی آواز کو ان کی آواز سے ملا کر مخصوص کامیابی حاصل کی ہے۔ امیر اپنے قصیدوں میں ممدوح کے عدل، قصر، تلوار، گھوڑے ہاتھی کی تعریف، معنی آفرینی و تازگی کے ساتھ، اس طرح کرتے ہیں کہ قصیدے کا مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ اس قصیدے میں جس کا پہلا مصرع ''عالمِ باغ میں پہنچا میں عجب باغ میں کل'' ہے، امیرؔ نے محسنؔ کاکوروی کی زمین میں قصیدہ کہا ہے اور اس میں محسنؔ کاکوروی ہی کی طرح گنگا جل، گورنر جنرل وغیرہ قافیے لطفِ فن کے ساتھ باندھے ہیں مثلاً تلوار کی مدح میں یہ دو شعر دیکھیے: [۷۳]

بیچ سے شق ہو سرِ خامۂ فولاد کی طرح
سایہ افگن ہو تری تیغ جو بالائے جَبَل
ہے یقیں شاخِ سرِ گاوِ زمیں پر ٹھہرے
کہیں دھوکے میں پڑے میان سے تیرے جو اُگل

یہاں مبالغے میں نیا پن اور زورِ بیان ہے جس سے روایتِ شاعری کی کلی کھل اُٹھتی ہے۔ اکثر مدح میں واقعیت و حقیقت کی جھلک آجاتی ہے جیسے مدح حامد علی خاں کے قصیدے میں کارخانے، مسافر خانے، مسجد کی تعمیر کا ذکر اس طرح آتا ہے کہ واقعیت مبالغے کی جگہ لے کر مدح کے اثر و تاثیر کو بڑھا دیتی ہے۔ بزرگانِ دین کی مدح میں وہ واقعۂ کربلا کو ایک قصیدے میں، جس کے قافیے ملبوس، جلوس، مانوس وغیرہ ہیں، اس طرح نظم کر دیتے ہیں کہ پورے قصیدے کو مزاجاً مرثیہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اسی طرح ''دعا'' میں وہ اپنے حال کی طرف، واقعاتی انداز میں، اس طرح اشارہ کرتے ہیں کہ ''مدعا'' سامنے آجاتا ہے مثلاً شاہ جہاں بیگم والی بھوپال کی مدح میں قصیدے کے یہ دو شعر دیکھیے:

شہا پھر اک نگاہِ لطف مجھ بے کس پہ ہو جائے
ترس کھانے کے قابل اب مری پیرانہ سالی ہے
ہوئی آسان جب مشکل تو تیری دست گیری سے
سوا تیرے مرا کوئی نہ وارث ہے نہ والی ہے

بحیثیت مجموعی وہ قصیدے کے ہر پہلو کو چابک دستی و کامیابی کے ساتھ پورا کرتے ہیں اور ساتھ ہی اپنی قادر الکلامی کا ثبوت بھی فراہم کرتے ہیں۔ امیر شاعری کی روایت کے اصولوں کو، صحت و صفائی اور معیار کے مطابق بیان کرنے پر ایسی قدرت رکھتے ہیں جو مثالی ہے۔ یہ اردو شاعری کی روایت کی تکرار ضرور ہے لیکن تازگی کے ساتھ۔ وہ ایک ماہر رنگ ریز کی طرح ہر صنفِ سخن میں پوری کامیابی کے ساتھ رنگ سے رنگ ملا دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں انفرادیت تو نہیں ہے لیکن تازگی، سجاوٹ اور شائستہ پن کے ساتھ ساری روایت سمٹ کر روشنی دینے لگتی ہے۔ ان کے بعد جب ہند مسلم تہذیب کے جزیرے جدید رجحانات کے

سیلاب میں بہہ گئے تو اردو میں صنفِ قصیدہ کی بساط بھی سمٹ گئی اسی لیے وہ اس روایت کے بھی خاتم الشعرا کہے جائیں گے۔

یہی صورت ان کے ہاں ''واسوخت'' میں نظر آتی ہے۔ واسوخت ان کے مزاج یا کردار سے کوئی مناسبت نہیں رکھتی۔ وہ اسے ایک روایتی و مقبولِ عام فن کی حیثیت سے برتتے ہیں اور اس میں وہی روایتی رنگ، صحت و صفائی اور زورِ بیان کے ساتھ، پیدا کر دیتے ہیں کہ قصیدہ کی طرح ان کی واسوخت کو بھی تاریخِ ادب میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ امیر مینائی نے ایک سال (۱۲۸۴ھ) میں سات واسوخت لکھے۔ اس زمانے میں وہ رام پور میں مقیم تھے۔ ان واسوختوں کے بارے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ امانت کے سوا اس صنف میں کوئی ان کا ہم سر نہیں ہے۔ ذرا دیر کو یہ بات عجیب سی معلوم ہوتی ہے کہ امیر جیسا پارسا، واسوخت جیسی مبتذل عاشقانہ نظم پر قلم اُٹھائے لیکن اس بات کو روایت کے تعلق سے دیکھیے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ امیر ''استاد'' تھے۔ ہند مسلم تہذیب کی روح ان کے اندر موجزن تھی اور ان کی زبان سے اپنے وجود کو ثابت کر رہی تھی۔ انھوں نے واسوخت کی روایت کے عین مطابق ''عشق'' کے واردات نظم کیے ہیں اور واسوخت کی روایت کو پوری طرح تازگی کے ساتھ اس طرح برتا ہے کہ خود امیر کی واسوختیں دوسروں کے لیے ایک مثال، ایک نمونہ بن جاتی ہیں۔ امیر کی واسوختوں کی تفصیل ہم تصانیف کے ذیل میں پہلے لکھ آئے ہیں۔ امیر واسوخت کی روایت اور اس کے مزاج و رنگ کو پوری طرح، شوخی کے ساتھ، جس میں جنس کی جھلک واضح طور پر نمایاں ہے، برتتے ہیں۔ کہیں وہ شکایتِ زمانہ سے واسوخت کی ابتدا کرتے ہیں اور پھر عشق کی تباہ کاریاں بیان کر کے اپنے معشوق کی مذمت کرتے ہیں جو جفا جو و بے وفا عورت ہے: ع...... چند روزہ ہے ملاقات غنیمت اُن کی۔ کہیں وہ ''عشق'' کو ایک بادشاہ تصور کرتے ہیں جو اقلیمِ جنوں پر حکمرانی کرتا ہے اور اس کی آمد گاتے ہوئے قصیدہ اور مرثیہ کا زور پیدا کر کے اپنے بیان کو پُر اثر بنا دیتے ہیں:

اس کی آمد ہے جسے کہتے ہیں قتالِ جہاں
اس کی آمد ہے جو مشہور ہے چنگیزِ زماں
اس کی آمد ہے جو کرتا ہے گلِ عیش خزاں
اُس کی آمد ہے جو ہے سرشکنِ تاب و تواں
تیغ کھینچے ہوئے سرگرم عتاب آتا ہے
ملک الموت بھی ہمراہِ رکاب آتا ہے

واسوخت میں عاشق معشوق کو جلی کٹی سناتا ہے۔ امیر نے بھی اس پہلو کو خوبی سے برتا ہے مگر انھوں نے ساتھ ہی ایک اضافہ یہ کیا ہے کہ عاشق کی باتوں پر معشوق کا جواب بھی رقم کیا ہے اور ساتھ ہی ایسے بھرے بھرے ''سراپا'' کھینچے ہیں کہ جسم جاگ اُٹھتا ہے:

حلقۂ ناف نہیں ہے گرہِ موئے کمر
دلِ عاشق کے ڈبونے کے لیے ہے یہ بھنور
ذرّہ کیا حلقہ بگوش اس کے ہیں خورشید و قمر
دل کو تشبیہہ نئی اور ہے منظورِ نظر
صاف آئینہ ہے اُس کا شکم صاف نہیں
عکس ہے چاہِ زنخداں کا پڑا، ناف نہیں
ران کے وصف میں ہر چند ہے شفاف بیاں
پر صفائی ہے یہاں تک کہ پھسلتی ہے زباں
ساقِ پا شمع ہے ایسی کہ نہیں جس میں دھواں
شمعِ مہتاب میں اس طرح کی تنویر کہاں
مثلِ پروانہ وہ ہے کون جو مشتاق نہیں
شمع فانوس میں ہے پائچے میں ساق نہیں

امانت لکھنوی نے واسوخت کو ایک مکمل روایتی نظم بنا دیا تھا جس میں ایک قصہ سا بن جاتا ہے اور ''سراپا'' سے، جو اس دور میں اتنا مقبول تھا کہ مثنویوں اور غزلوں کے علاوہ مرثیے تک میں انیس و دبیر جیسے شاعر اپنے ممدوحوں کے ''سراپا'' بیان کرنے لگتے ہیں، جنس کی روح پھونک کر واسوخت کی دل کشی میں اضافہ کر دیتے ہیں۔ امیر مینائی نے بھی اس شکل کو باقی رکھا ہے جس میں بقول جلیل مانک پوری ''پُر زور مضامین کے دریا لہراتے نظر آتے ہیں اور ان میں سراپا کی تشبیہات و استعارات سحر و اعجاز کا ثبوت دیتے ہیں۔'' [۴۷] اسی لیے اس زمانے میں ان کے واسوخت بہت مقبول ہوئے اور ان کا نام امانت لکھنوی کے ساتھ لیا جانے لگا۔ امیر نے ''واسوخت'' میں عصری تقاضوں کے مطابق میلوں ٹھیلوں اور گھریلو رسموں کا ذکر کر کے اسے ہر مزاج کے قاری کے لیے اور بھی پُر اثر بنا دیا ہے۔ امیر کی واسوختوں کی زبان ان کے زمانے کی لکھنوی بول چال کا نمونہ ہے جس میں روزمرہ و محاورہ کے ساتھ ضلع جگت بھی رنگ بھرتا ہے۔

جیسے قصیدے کی صنف کو امیر مینائی روایت کی پوری رچاوٹ کے ساتھ برتتے ہیں، اسی طرح وسواخت کی صنف کو بھی وہ پورے کمال کے ساتھ برتتے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسی صنف کے باکمال شاعر ہیں۔ یہاں بھی اس تہذیب کی آواز پوری توانائی کے ساتھ صاف سنائی دے رہی ہے۔ یہ کمال اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طرح نظر نہیں آتا۔ ان کی واسوختیں بھی اسی لیے، ادب کے دائرے میں رہتے ہوئے، اس صنفِ سخن کا ویسے ہی ایک نمونہ ہیں جیسے صنفِ قصیدہ اس کی مثال ہے۔ یہی صورت ان کی مثنویوں میں نظر آتی ہے۔

امیر نے نو مثنویاں لکھیں جن میں سے ''مثنوی عاشقانہ'' (تصنیف ۱۸۶۵ء-۱۸۶۹ء کے درمیان) [۷۵]، جسے کریم الدین احمد نے مرتب کر کے رسالہ اردو جولائی - اکتوبر ۱۹۶۰ء میں پہلی بار شائع کیا، خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ یہاں بھی اردو مثنوی کی روایت کی چہک کانوں میں رس گھولتی ہے اور میر حسن کی مثنوی ''سحر البیان'' کی روایت کو تازہ کرتی ہے۔ امیر نے کسی سے سنے ہوئے افسانے کو نظم کیا ہے جیسا کہ اس شعر سے بھی معلوم ہوتا ہے:

ملا ایک افسانۂ دلنشیں　　　　پے خاتمِ فکر ہے جو نگیں

شہزادہ ماہ پیکر سا کا ہیرو اور ملکہ زہرہ جبیں ہیروئن ہیں۔ ڈاکٹر گیان چند نے لکھا ہے کہ ''اردو کی کسی معروف داستان یا مثنوی میں یہ روداد پیش نہیں کی گئی گو اس کے اجزا مختلف منثور اور منظوم داستانوں میں بکھرے ہوئے مل جاتے ہیں۔ مثنوی کا مطالعہ کرتے وقت ہر قدم پر احساس ہوتا ہے کہ یہ ایک بلند پایہ شاعر کی بلند پایہ تصنیف ہے۔ داستانی مثنوی میں شاعری کے جو جو پہلو ہو سکتے ہیں وہ سب اس نظم میں بہ حسن وخوبی روشن کیے گئے ہیں۔ نظر ثانی کے بغیر بھی یہ مثنوی اردو کی اچھی داستانی مثنویوں کی صف میں جگہ پاتی ہے۔'' [۷۶] مثنوی پڑھتے ہوئے دھیان بار بار ''سحر البیان'' کی طرف جاتا ہے۔ اس میں مافوق الفطرت واقعات بھی ہیں، جذبات نگاری بھی ہے اور شاعرانہ رنگ بھی ہے جو اس مثنوی کے اثر وتاثیر میں اضافہ کر دیتا ہے۔

امیر نے مذہبی مثنویوں میں بھی مذہب اور مثنوی دونوں کی روایت کو زندہ رکھا ہے۔ مذہبی مثنویاں، رومانی وعشقیہ مثنویوں کی طرح تو دلچسپ نہیں ہو سکتیں۔ ایک خط میں خود بھی لکھا ہے کہ ''دو مثنویاں ایک ''نورِ تجلی'' دوسری ''ابرِ کرم'' بھی موجود ہیں مگر محض ثوابی ہیں۔ شاعری ایسی نہیں کہ آپ کو پسند آئے۔'' [۷۷] لیکن مثنوی مذہبی ہو یا رومانی دونوں میں دونوں کی روایت کی آواز ان کے ہاں جماؤ کے ساتھ سنائی دیتی ہے اور یہاں بھی وہ اسی طرح روایت کو دہراتے ہیں جس طرح ہم قصیدے اور واسوخت کے مطالعے میں دیکھ چکے ہیں۔ یہاں بھی استاد امیر کا فن نمایاں ہے۔ اس روایت کی ہر ادا، ان کے وجود کے باطن میں تیل بھرے چراغ کی طرح روشن ودل فریب ہے۔ یہ خصوصیت اس دور کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں اس طور پر نظر نہیں آتی۔ روایت کس طرح تخلیقی ذہن کو زندہ وروشن رکھتی ہے، امیر مینائی اس دور میں اس کی پوری مثال ہیں۔

روایت کی یہی صورت ان کے مسدس: ذکرِ شاہ انبیا، صبح ازل، شام ابد اور لیلۃ القدر میں ملتی ہے۔ جس صنفِ سخن میں وہ قلم اُٹھاتے ہیں اس کی اعلیٰ ترین سطح پر پہنچ کر ہی لکھتے ہیں یعنی وہ سطح جس پر اس صنفِ سخن میں کسی دوسرے صاحب کمال نے اپنی صلاحیتوں کے جوہر دکھائے تھے۔ اس زمانے میں مسدس عام طور پر مرثیے کے لیے مخصوص ہو گیا تھا۔ امیر کے مسدسوں پر مرثیہ کا اثر نمایاں ہے۔ اکثر مسدس کے پہلے مصرع مرثیے کے مصرع کی طرح معلوم ہوتے ہیں: ع...... طفلی میں جب رسول حلیمہ کے گھر گئے، یا ع...... جب عالمِ ایجاد میں خیر البشر آئے وغیرہ۔ مضامین کی ترتیب بھی مرثیوں کی طرح ہے۔ ''شامِ ابد'' میں

حضرت فاطمہؓ کے بین کا یہ عالم ہے:

فرماتی تھیں رو رو کے کہ دیکھو مری حالت
پیوند ہیں جس میں وہ ردا سر پہ ہے حضرت
بچوں سے مرے تم کو نہایت تھی محبت
اس وقت نہیں ہوتی ہے کیوں ان پہ عنایت
مجھ ماں سے یہ روٹھے ہیں مناتے نہیں ان کو
اب سینۂ اقدس سے لگاتے نہیں ان کو

''تہنیت'' کے موضوع پر جو''مسدس''امیر نے لکھے ہیں وہ مزاجاً قصیدہ کے دائرے میں آتے ہیں۔

امیر کی یہ مثنویاں اور مسدس تو''نعت''میں ہیں مگر کاکوروی کے زمانۂ قیام میں انھوں نے محسن کاکوروی کے قصیدے''ابیاتِ نعت''کو، جو کرامت علی خاں شہیدی کی زمین میں کہا گیا تھا، ۱۲۷۵ھ/۱۸۵۸ء میں مخمس میں تضمین کیا تھا اور پھر پورا ایک نعتیہ دیوان بھی''محامد خاتم النبیین''کے نام سے ۱۲۸۷ھ/۱۸۷۰ء میں مرتب کیا تھا۔ یہ دیوان بہت مقبول ہوا اور بار بار شائع ہوا۔ یہ انیسویں صدی عیسوی کے ان چند نعتیہ دواوین میں سے ایک ہے، جس کا از اول تا آخر موضوعِ سخن''نعت''ہے۔ اس دیوان کے مزاج پر قصیدہ کا رنگ غالب ہے اور وہ اس لیے بھی کہ رسول اکرم ﷺ سے اظہارِ عشق و محبت اور ان کی مدح ہی نعت کا موضوع ہے۔ اسی طرح ترجیع بند ہو یا ترکیب بند، رباعی ہو یا قطعہ، سلام ہو یا تاریخ گوئی، سب میں وہ''ہند مسلم تہذیب''کی مخصوص روایت کی بلند تر سطح پر پہنچ کر ہی قلم اُٹھاتے ہیں اور اسی لیے جب بھی کسی صنفِ سخن کے مثالی نمونے تلاش کیے جاتے ہیں تو امیر مینائی کو نظر انداز کرنا مشکل ہوتا ہے۔ امیر مینائی انیسویں صدی میں اردو شاعری کی اس روایت کے جو ولی دکنی سے شروع ہوئی تھی آخری بڑے استاد تھے۔ اس دور میں ان کی مقبولیت کا یہ عالم تھا کہ ان کے دونوں دواوین اور دوسری تصانیف بار بار شائع ہوتی تھیں۔''مراۃ الغیب''کا جو نسخہ میرے سامنے ہے وہ ۱۹۲۲ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے آٹھویں بار شائع ہوا ہے۔ یہی صورت''صنم خانۂ عشق''کی ہے کہ امیر کی وفات کے تقریباً ۲۱ سال بعد ۱۳۳۹ھ میں امیر المطابع حیدر آباد دکن سے چوتھی بار دو ہزار کی تعداد میں شائع ہوا تھا۔ امیر کے یہ دونوں دیوان بنیادی طور پر غزلیات کے دیوان ہیں جن میں''مراۃ الغیب''کے شروع میں چالیس صفحات پر مشتمل قصائد بھی شامل ہیں۔

شاعری کی یہی روایت ان کی''غزل''میں بھی رنگ بھرتی ہے۔ ان کا ایک دیوان (غیرتِ بہارستان) بغاوتِ عظیم ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں، ان کے گھر کی تباہی کے ساتھ، تلف ہو گیا تھا۔ بعد میں جو یاد آیا امیر اُسے جمع کرتے رہے اور ساتھ ہی نئی غزلیں بھی کہتے رہے۔ شہیر مچھلی شہری کے نام ایک خط میں امیر نے لکھا کہ''غدر میں میرا کلام جس قدر اس زمانے تک مرتب ہوا تھا اور میں نے اسے خوش نویس سے لکھوا کر

مطلا اور مذہب کرایا تھا، سب تلف ہو گیا مگر کچھ اپنی یاد سے کام لیا اور کچھ پھر موزوں کیا کہ ''مراۃ الغیب'' کی صورت بندھی۔''[۷۸] گویا ''مراۃ الغیب'' (مرتبہ ۱۲۸۴ھ) میں چالیس سال کی عمر تک کا کلام شامل ہے اور ان کے دوسرے دیوان ''صنم خانۂ عشق'' میں اُنہتر ستر سال کی عمر تک کا کلام شامل ہے۔ یہ دیوان ۱۳۱۳ھ میں پہلی بار شائع ہوا تھا جس کا ذکر امیر کے خطوط میں کئی بار آیا ہے۔ ابو محمد سحر نے امیر مینائی کے دواوین اور مفرد اشعار کی گنتی کر کے بتایا ہے کہ ''امیر کے مطبوعہ اشعار کی تعداد چودہ ہزار تک پہنچتی ہے۔ ''مراۃ الغیب'' میں ۳۷۸ غزلیں ہیں جن میں ۴۹ دوغزلے، چودہ سہ غزلے، پانچ چوغزلے اور تین پنج غزلے ہیں۔ صنم خانۂ عشق میں ۳۹۷ غزلیں ہیں جن میں ۵۷ دوغزلے، دس سہ غزلے اور تین چوغزلے ہیں۔ دونوں دیوانوں میں...... جن زمینوں میں ایک غزل ہے ان میں بھی حتی الامکان کوئی قافیہ چھوڑا نہیں گیا ہے۔ اکثر ایک قافیے میں کئی کئی شعر کہے گئے ہیں۔''[۷۹] گویا ان دونوں دواوین میں آغازِ شاعری سے لے کر آخری عمر تک کا کلام شامل ہے۔ اگر کچھ کلام ''صنم خانۂ عشق'' میں تلف شدہ دیوان کا آ گیا ہے اس سے دیوان کے رنگ و مزاج پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ آخری عمر میں ''امیر اللغات'' کی مصروفیت کی وجہ سے امیؔر کی توجہ شاعری سے ہٹ گئی تھی جس کا ذکر بار بار اپنے مکاتیب میں کیا ہے۔ ۱۲/اپریل ۱۸۹۳ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''شعر و سخن کا مشغلہ ترک ہو گیا بلکہ اس کے ذکر سے نفرت ہوتی ہے۔''[۸۰] ۳/مارچ ۱۸۸۹ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''لغت میں مصروفی اور محنت کی بہت حاجت ہے۔ شاعری بالکل چھوٹی ہے۔''[۸۱] ۱۱/دسمبر ۱۸۹۶ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''شاعری کا مشغلہ بہت دنوں سے ترک ہے۔ اب تلامذہ کے کلام کی اصلاح بھی متروک ہے۔'' [۸۲] لغت کے کام کے آغاز ۱۸۸۵ء سے ان کی توجہ شاعری کی طرف کم سے کم ہوتی گئی اور وہ بعض شاعروں کی طرح پر یا مجبوراً غزلیں کہنے یا نواب و اُمراء کی تقریبات کی ضرورتیں پوری کرنے تک محدود رہ گئی۔ اب تک امیؔر کی غزلوں کے سلسلے میں یہ کہا جاتا رہا ہے کہ پہلا دیوان ''مراۃ الغیب'' ناسخ و شاگردانِ ناسخ کے رنگ میں ہے اور دوسرا دیوان (صنم خانۂ عشق) زیادہ تر داغؔ دہلوی کے رنگ میں ہے۔ یہ بات پوری طرح صحیح نہیں ہے۔

امیؔر نے جب شاعری کا آغاز کیا تو کم و بیش اُسی زمانے میں ناسخؔ نے وفات (۱۲۵۴ھ) پائی لیکن ناسخ کا رنگِ سخن لکھنؤ اور لکھنؤ سے باہر اسی طرح مقبول رہا۔ اُن کے استاد اسیرؔ مصحفی کے آخری دور کے شاگرد تھے لیکن ان پر بھی ناسخ کے ''طرز جدید'' کا رنگ چھایا ہوا تھا۔ امیؔر مینائی نے بھی اسی رنگ میں شاعری کی اور خصوصاً ناسخؔ کے شاگردوں وزیر، بحر، سحر، برق وغیرہ کے رنگ میں غزل کہہ کر مشاعروں میں داد حاصل کی۔ امیر کے دیوان مراۃ الغیب کو پڑھیے تو ناسخؔ کی مضمون آفرینی، غریب الفاظ کا استعمال، رعایتِ لفظی و معنوی، مثالیہ اور فارسی کے ''خیال بند'' شعر کا انداز، طویل غزلیں اور زورِ سخن دکھانے کے لیے دوغزلہ سہ غزلہ کہنے کا عمل آپ کو نمایاں طور پر نظر آئے گا۔ ساتھ ہی یہ بھی محسوس ہوگا کہ اردو شاعری کی بیشتر چھوٹی بڑی آوازیں، معنی

واظہار کی سطح پر، امیر کی غزل میں گونج رہی ہیں اور اس بھیڑ بھڑ کے میں خود ان کی اپنی کوئی آواز سنائی نہیں دے رہی ہے۔ ناسخ اور ان کے شاگردوں کی آوازوں کو یاد کرنے کے لیے امیر کے یہ چار شعر ہی پڑھ لیجیے جو ''مراۃ الغیب'' سے لیے گئے ہیں:

گردن کو تیغ سے نہیں رشتہ بعید کا
ڈورا جو باڑھ کا ہے وہ حبل الورید کا
نہیں سودا فقط یوسف کو اس کے دورِ داماں کا
گدا ادریس بھی ہے کوچۂ چاکِ گریباں کا
لٹکا کے مار رکھتی ہے عشاق کو ترے
لٹکا عجب یہ ہے تری زلفِ رسا کے پاس
زرد رُو تھا وقتِ پرسش پر رہا سرسبز میں
فرشِ استبرق مجھے صحنِ قیامت ہو گیا

''مراۃ الغیب'' میں ایک طرف تو یہ رنگ حاوی ہے اور ساتھ ہی اردو شاعری کی مختلف آوازیں ایک ہی غزل کے مختلف اشعار میں بھی اکثر سنائی دیتی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ سارے رنگ ان کی شاعری میں جمع ہو گئے ہیں اور وہ ان آوازوں میں اپنی آواز تلاش کر رہے ہیں۔ یہ صورت امیر کے ہم عصروں یا ان کے بعد کسی دوسری شاعر کے ہاں نظر نہیں آتی۔

امیر کے سلسلے میں یہ بات بھی اہم ہے کہ وہ اپنے لکھنوی ہونے پر، اس کی زبان پر، اس کے اندازِ سخن پر ناز کرتے ہیں:

دعویٰ زباں کا لکھنؤ والوں کے سامنے
اظہارِ بوئے مشک غزالوں کے سامنے

یہی لکھنؤ اور اس کی رنگا رنگ سرگرمیاں ان کی یادوں کا سرمایہ ہے:

امیؔر افسردہ ہو کر غنچۂ دل سوکھ جاتا ہے
وہ میلے ہم کو قیصر باغ کے جب یاد آتے ہیں

وہ پوری طرح اسی لکھنوی مزاج کے حامل ہیں۔

ناسخ لکھنوی کی وفات کے ایک عرصے بعد جب نئے شعرا کے ہاں ردِ عمل شروع ہوا تو ''طرزِ جدید'' کی ان خصوصیات کی طرف سے توجہ ہٹنے لگی جن میں عشقیہ جذبے کو شاعری سے خارج کر کے ''حسن'' پر اور زبان و بیان میں اجنبیت اور بناوٹ پر زور دیا گیا تھا۔ اب اس کی جگہ روزمرہ کی زبان، محاورے کی صحت اور سلاست بیان پر زور دیا جانے لگا۔ ناسخ اور ان کے شاگردوں کے ہاں جو شاعری میں بے رنگی، بے کیفی و بے

اثری تھی اور انھوں نے، جیسا کہ میں نے کہا، جذبے کو شاعری سے خارج کر کے شاعری کو اثر و تاثیر اور سوز و گداز سے دور کر دیا تھا، اب ردِ عمل کے طور پر اثر و تاثیر کی دوبارہ تلاش شروع ہوئی۔ ''صنم خانۂ عشق'' (امیر کا دوسرا دیوان) میں اس تبدیلی کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ یہی وہ اثرات ہیں جن سے رام پور میں امیر اللہ خان تسلیم، جلال لکھنوی اور لکھنؤ میں عشق و تعشق وغیرہ اپنی شاعری کے ایک حصے میں رنگ بھر رہے تھے۔ ''صنم خانۂ عشق'' یہ نیا رجحان بھی موجود ہے اور ساتھ ہی امیؔر اردو شاعری کی روایت کی دوسری آوازوں کو بھی ساتھ لے کر چل رہے ہیں۔ امیؔر اظہارِ انفرادیت کے نہیں بلکہ اظہارِ روایت کے شاعر ہیں اور اسی لیے ان کے ہاں خارجیت بھی ہے اور داخلیت بھی۔ عشق بھی ہے اور حسن بھی۔ اثر بھی ہے اور بے اثری بھی، میؔر بھی ہیں اور سودا بھی۔ مصحفی بھی ہیں اور آتش بھی۔ ناسخ بھی ہیں اور وزیر بھی۔ روایت کی پیروی بھی ہے اور اس کے خلاف عہدِ موجود کا ردِ عمل بھی۔ تصوف بھی ہے اور شوخی بھی۔ محاورے کا چٹخارا بھی ہے اور اظہار کا خشک اور منھ بسورتا ثقہ پن بھی۔ وہ ان سب رنگوں اور خصوصیات کو ایک ساتھ استعمال کرتے ہیں اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کے دامن میں وہ سب مال مسالا موجود ہے جس سے اردو شاعری کی روایت عبارت ہے۔ امیؔر اس دور میں اس تہذیب کے ڈوبتے سورج کے آخری منظر اور آخری استادِ وقت ہیں:

زینتِ محفلِ اربابِ سخن تھا میں امیؔر　　　نہ رہی رونقِ بزمِ شعرا میرے بعد

''مراۃ الغیب'' کی وہ غزل پڑھیے جس کا مطلع یہ ہے:

حسن اس شوکت پہ مجرائی ہے اس درگاہ کا　　　رُتبہ دیکھو عشق کی سرکارِ عالی جاہ کا

اس میں کئی مختلف رنگوں سے پیدا ہونے والی رنگا رنگی آپ کو واضح طور پر محسوس ہوگی۔ اسی طرح یہ شعر دیکھیے، یہاں بھی اردو شاعری کی روایت کا دریا امیؔر کی شاعری کے کوزے میں سما گیا ہے:

اے جرس تو تو نہیں قافلے والوں سے جدا
تیری آواز میں یہ درد کہاں سے آیا
شغل رونے کا ازل میں بھی مجھے تھا ورنہ
نوح کے وقت میں طوفان کہاں سے آیا
منحرف ہیں رُخِ بلقیس سے پریاں کیسی
آج منھ دیکھ کے اُٹھا ہے سلیماں کس کا
داغِ حسرت گھر سے میں لے کر کہاں جاؤں امیؔر
جانتا ہوں گل چراغِ آرزو ہو جائے گا
فصلِ گل میں پھول دکھلائیں جو پریوں کا جمال
کیوں نہ ہو پھر دم کشِ مرغِ سلیماں عندلیب

لٹکاؤ نہ گیسوئے رسا کو
پیچھے نہ لگاؤ اس بلا کو

زلف اس کی مرغِ دل کے لیے جال ہوگئی
چوٹی گندھی تو جان کا جنجال ہوگئی

جسے سارا زمانہ آفتابِ حشر کہتا ہے
وہ اک اُترا ہوا چھالا ہے اپنے داغِ ہجراں کا

کبھی دیوانۂ اُلفت نہ تمھارا سمجھا
لوگ سمجھانے کو سمجھا چکے کیسا کیسا

ثبات بحرِ جہاں میں نہیں کسی کو امیر
اِدھر نمود ہوا اور اُدھر حباب نہ تھا

جو تیغ ساعد ہوئی مقابل تڑپ گئی خلق مثلِ بسمل
الٹ گئی صف جو تو نے قاتل الٹ دیا گوشہ آستیں کا

کرتا ہوں جو کنگھی تو یہ کہتے ہیں گیسو
کانٹوں میں نہ کھینچو ہمیں دامن تو نہیں ہم

آپ نے دیکھا کہ ان اشعار میں اردو شاعری کی روایت کس طرح جلوہ دکھارہی ہے۔ یہ ایک رنگ نہیں بلکہ دوسرے بہت سے رنگ ہیں جو اسی طرح امیر کے دواوین میں نظر آتے ہیں۔ شاعری میں ان کا تخلیقی سفر داخلیت سے خارجیت اور خلوت سے انجمن کی طرف رہتا ہے:

خلوت میں تھا تو شاہدِ معنی تھا میں امیر　　خلوت سے انجمن میں جو آیا سخن ہوا

شاعری کی اس روایت کے تعلق سے ان کے کلام میں وہ سارے کنایات، تلمیحات و رمزیات موجود ہیں جن سے یہ روایت عبارت ہے اور یہ کنایات و تلمیحات نئے معنی میں نہیں بلکہ انھیں معنی میں استعمال ہوتے ہیں جن میں گذشتہ اساتذہ نے انھیں استعمال کیا تھا مثلاً سایۂ دیوار، محتسب، مرغ و دام، گل و عندلیب، تیر و ترکش، واعظ و زاہد، مے و جام، جامِ جم، تسبیح و زنار، برہمن و مسلمان، صحرا و گلشن، پیر مغاں، طبیب و چارہ ساز، موسیٰ، وادیِ ایمن، کعبہ و بت خانہ، دیر و حرم، کبوتر و نامہ بر، شمع و محفل، عارض و گیسو، یوسف و کنعان، دار و منصور، طوبیٰ و فردوس، عیسیٰ و مسیحا، نقشِ بوریا، نقشِ عامل وغیرہ وغیرہ۔ امیر کے بعد ان کنایات و تلمیحات کا استعمال رفتہ رفتہ کم ہوجاتا ہے اور جدید شعرا جب ان کو استعمال کرتے ہیں تو امیر کے برخلاف موجود زندگی سے پیدا ہونے والے احساس کے اظہار کے لیے کرتے ہیں جس سے ان کنایات کے نئے پہلو اور نئے معنی سامنے آتے ہیں۔

امیر مینائی، لکھنؤ اور دہلی کے شعرا کی طرح، دوغزلے، سہ غزلے پنج غزلے کہہ کر اپنی قادر الکلامی کا

سکہ جماتے ہیں۔ ان کی غزلیں طویل بھی ہوتی ہیں اور مشکل و سنگلاخ زمینوں میں بھی ہوتی ہیں۔ ردیف کے برمحل و چست استعمال سے ان کے استادانہ کمال اور زبان و بیان پر قدرت کا اظہار ہوتا ہے۔ امیر کم و بیش ہر قافیے میں شعر کہنے کا التزام کرتے ہیں اور اکثر ایک ہی قافیے میں کئی کئی شعر کہتے ہیں اور ہر شعر، ایک قافیہ میں ہونے کے باوجود، معنی و مضمون کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے۔ عام طور پر ان کے شعر مربوط، اظہار پختہ اور معنی لیے ہوئے ہوتا ہے۔ ان کا شعر، ناسخ کی طرح، بنا سنورا ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی ناسخ کی طرح بے تاثیر بھی ہوتا ہے۔ اس دور میں تشبیہات کا بھی ایک خاص طریقہ ہو گیا تھا جسے ہم تشبیہ برائے تشبیہ کہہ سکتے ہیں۔ یہاں تشبیہ کسی امر کو واضح کرنے کے لیے ہی نہیں ہوتی بلکہ یہ محسوس کرانے کے لیے بھی ہوتی ہے کہ دیکھیے تشبیہ شعر میں لائی گئی ہے اور اس کی نوعیت یہ ہوتی ہے:

ہے دل کا سرد مہریِ معشوق سے یہ حال
جیسے درخت برف سے کوئی جلا ہوا
سبزۂ خط نے گھٹا دی ترے عارض کی بہار
تھا جو لالے کا چمن کھیت ہے اب دھانوں کا
طمع سے وہ نگاہِ شوخ جالپٹی ہے دشمن سے
کمر بجلی نے کوہِ آتش افشاں کی ٹٹولی ہے
آنسو ہمارے دیکھ کے خوش ہو رہے ہیں وہ
پازیب موتیوں کی ہیں پائے نگار میں

ان اشعار سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ امیرؔ کا ذہن خارجی لوازمات کی طرف جھکتا ہے اور اسی لیے وہ جذبۂ عشق امیر کے کلام میں نہیں ہے جس کے لیے ذہن کے داخلی جھکاؤ کی ضرورت ہوتی ہے۔ اُن کے ہاں ''عشق'' معاملات کے بیان میں اٹک کر رہ جاتا ہے۔ امیرؔ نے حسنِ ذاتی کے بجائے زیورات ولباس کو حسن اور رسمی اداؤں کے بیان کو عشق سمجھ لیا ہے۔ اُن کی غزل اسی طرزِ فکر سے عبارت ہے مثلاً یہ چند شعر دیکھیے:

جنگِ عاشق کے لیے حسن زرہ پوش ہوا
کون کہتا ہے رُخِ صاف پہ یہ چیچک ہے
کہیں کالا تو اخورشیدِ محشر بھی نہ ہو جائے
بہا ہے پھیل کر کاجل مری شامِ جدائی کا
چوم کر آنکھوں میں رکھ لوں انھیں پتلی کی طرح
یاد دلواتے ہیں جگنی تری، جگنو مجھ کو
پلکیں کبھی آنکھوں پہ نہیں ہوتی ہیں بھاری

دل دار کبھی دل پہ گراں ہو نہیں سکتا

یہاں ناسخ کا اثر بھی ہے لیکن ساتھ ہی روایت کے دوسرے اثرات بھی موجود ہیں۔ امیر کے ہاں شعر میں روانی تو بہت ہے، ذہانت سے پیدا ہونے والی چمک دمک بھی ہے لیکن لطافت نہیں ہے۔ ان میں روایت کے راستے پر چلنے کی غیر معمولی صلاحیت ہے اور اسی لیے، مزاج کی مناسبت سے، روایت کے دائرے ہی میں سفر کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ''مراۃ الغیب'' اور ''صنم خانۂ عشق'' دونوں میں روایت کا دھارا یکساں طور پر بہہ رہا ہے۔ امیر کے ان دونوں دواوین میں فکر کی سطح پر کوئی فرق نہیں ہے البتہ ''صنم خانۂ عشق'' میں مشق سخن سے اظہار اور زیادہ منجھ کر کھل اُٹھا ہے۔ یہ کہنا کہ دوسرا دیوان ''صنم خانۂ عشق'' داغ دہلوی کے زیر اثر آ گیا ہے، صحیح نہیں ہے۔ امیر و داغ دونوں ایک ساتھ طرحی زمین میں غزل کہہ کر نواب و اُمراء کی محفلوں میں شریک ہوئے ہیں۔ مشاعرے میں کامیابی کی خواہش دونوں کے اندر موجود تھی۔ دونوں اپنے دور کے پسندیدہ رنگ میں شعر کہہ کر مشاعرہ جیتنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن مزاجاً ایک دوسرے کے حریف نہیں حلیف رہتے ہیں۔ داغ اپنی شوخی، محاورے کے بے ساختہ و گرم استعمال اور ''جنسی عشق'' کے پہلو کو اشارے اشارے میں نمایاں کر کے محفل پر چھا جاتے ہیں۔ امیؔر نے بھی بہت سی اور خصوصاً طرحی غزلیں اسی رنگ میں کہیں لیکن یہ استاد امیؔر کا وہ روایتی رنگ نہیں ہے جس سے ہم اُنھیں پہچانتے ہیں۔ وہ بحیثیت مجموعی اردو شاعری کی روایت کی رنگا رنگی اور اس کے لکھنوی طرز و فکر سے وابستہ رہے اور یہی امیؔر کا رنگ سخن ہے مثلاً یہ چند شعر میرے ساتھ آپ بھی پڑھتے چلیے:

مرے ہی سامنے دامن اُٹھا کر ناز سے چلنا
مجھی سے پھر گلہ اُلٹا مرے چاکِ گریباں کا

کوچے میں ترے ملا یہ آرام
نیند آگئی چشم نقشِ پا کو

لپیٹے ہیں چوٹی میں ہار اُس پری نے
جو کالے تھے اب کوڑیالے ہوئے ہیں

پڑا جو سایۂ گیسو تو وہ کمر لچکی
ڈھلا جو کاندھے سے آنچل تو دردِ شانہ ہوا

جبیں پر چھوٹ افشاں کی پڑی ہے
کنی ہیرے کی نیلم میں جڑی ہے

تو جہاں میں حُسن کے نکلا خلق دیوانی ہوئی
جامہ زیبی سے تری کس کس کی عریانی ہوئی

غور کیجیے تو ان اشعار میں اردو شاعری کی روایت، اپنے مختلف لہجوں میں بول رہی ہے اور روایت کا یہی سمتاؤ اُستاد امیؔر کی شاعری کا جوہر ہے۔ ان روایتی لہجوں میں وہ صفائی و زورِ بیان پیدا کر کے، اُسے جاذبِ نظر بنا دیتے ہیں۔ امیؔر مینائی اپنے دور کے کارخانۂ شعر سازی کے سب سے بڑے دست کار ہیں اور اپنے ڈھب کی جو بھی چیز تیار کرتے ہیں وہ ایسی صاف ستھری ہوتی ہے کہ سب کو عام طور پر پسند آتی ہے۔ اس کی تصدیق اس بیان سے بھی ہوتی ہے جو ان کے شاگرد ممتاز علی آہ نے اپنی تصنیف میں کیا ہے کہ ''۱۸۸۹ء سے ۱۸۹۴ء تک میں نے دیکھا کہ اپنے شوق سے کچھ کہنے کا بہت ہی کم اتفاق ہوتا تھا۔ اکثر کسی عزیز یا شاگرد وغیرہ کے اصرار سے مجبور ہو کر یا بحکم ضرورت کچھ کہتے تھے۔ ان دنوں میں غزل کہنے کا طریقہ میں نے یہ دیکھا کہ جب کچھ کہنا ہو تو پہلے اس زمین کو اپنے دماغ میں پھراتے۔ جب طبیعت اس طرف متوجہ ہو جاتی تو دفتر ہی میں ہم لوگوں کے پاس فرش پر بیٹھ جاتے۔ فرماتے ہاں بیٹا ممتاز یا میاں وسیم یا ہاں میاں جلیل غزل کہلوا لو۔ کوئی قافیہ بتایا جاتا آپ اس میں شعر لکھانا شروع کرتے۔ ایک کے بعد دوسرا، دوسرے کے بعد تیسرا۔ بس یہ معلوم ہوتا تھا کہ شعر کہے ہوئے یاد ہیں۔ جب تک یہ نہ کہا جاتا کہ حضرت اس قافیے میں اب تو بہت اچھے اچھے شعر ہو گئے تب تک اسی قافیے میں کہتے چلے جاتے۔ یہ دیکھ کر ایک بار میں نے عرض کیا کہ حضرت کو شاعری سے نفرت سی ہو گئی ہے مگر مشق کتنی بڑھی ہوئی ہے۔'' [۸۳]

ایک خط بنام زاہد سہارن پوری میں تخلیقِ شعر کے بارے میں امیؔر انھیں مشورہ دیتے ہیں کہ ''ہر زمین میں اشعار کی تعداد غزل سے نہ بڑھ جانا چاہیے۔ ہر زمین کا ایک پیمانہ ہوا کرتا ہے۔ جہاں اس سے بڑھ جاتی ہے بدنمائی آ جاتی ہے اور یہ بھی یاد رکھو کہ سنگلاخ زمینوں میں لاکھ کوشش کی جائے مگر مزیدار شعر ایسے نہیں ہوتے کہ سننے والے چٹخارے بھرنے لگیں، اسی لیے میں چاہتا ہوں کہ تمہارا سا مزیدار شاعر اپنا وقت ایسی شور ولا حاصل زمینوں میں صرف نہ کرے۔ لوچ دار زمین اختیار کرو تو دیکھو کیا مزا آتا ہے۔'' [۸۴]

یہ طریق کار ایک ایسے شاعر کا ہو سکتا ہے جس کے لیے دست کاری و ہنر مندی کمال شاعری ہے۔ امیر کو بھی اپنے کام پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ، روایتی نقش و نگار کے ساتھ، شعر پر شعر کہنے پر حاوی ہیں۔ زاہد سہارنپوری کو جو استاد نے مشورہ دیا ہے اس میں مزے دار، چٹخارے، لوچ دار زمین، مزا وغیرہ الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعری ان کے لیے ایک بڑے استاد باورچی کا سا کام ہے اور شاعر کی خوبی یہ ہے کہ وہ باورچی کی طرح مسالے وغیرہ اس طرح ملائے کہ لوگ انگلیاں چاٹتے رہ جائیں۔ یہی انداز اس دور کی شاعری پر حاوی ہے اور یہی چٹخارے دار شاعری خاص و عام میں مقبول تھی۔ داغ اسی چٹخارے دار شاعری کے ممتاز و منفرد شاعر ہیں۔ یہی امیر کا زاویۂ نظر ہے جس کا اظہار انھوں نے اپنی شاعری کے بارے میں جا بجا کیا ہے:

کسے ہے فکرِ مضامینِ تازہ کی فرصت
امیر ہے مجھے شیرینیِ زباں سے غرض

امیرؔ اپنے مضامیں کو بری رکھ ثقلِ بندش سے
بھلا نازک تنوں سے بوجھ بھاری کب سنبھلتا ہے

بے رنگ زمیں میں بھی غزل کہتے ہیں رنگیں
ہم رنگ امیرؔ اپنا بدلنے نہیں دیتے

ہے زمینِ سست میں برباد کاوش اے امیر
جیسے ریگستاں میں چاہ اکثر بنے اور ٹوٹ جائے

امیر کی شاعری روایتی بندھی ٹکی شاعری ہے۔ جیسے جیسے مشق بڑھتی جاتی ہے سلاست وصفائی، چمک اور اُجلا پن زیادہ ہو جاتا ہے اور اسی لیے ''صنم خانۂ عشق'' کا رنگ ''مراۃ الغیب'' سے الگ سا معلوم ہوتا ہے لیکن یہ فرق صرف اظہار و بیان کی سطح پر ہے، اندازِ فکر اور روایت کی رنگارنگی دونوں میں ایک سی ہے۔ ''صنم خانۂ عشق'' کے اس شعر میں بھی اسی بات کی طرف اشارہ کیا ہے:

واہ امیرؔ ایسا ہو کہنا شعر میں یا معشوق کا گہنا
صاف ہے بندش مضموں روشن ماشاءاللہ ماشاءاللہ

یہ کمال امیرؔ نے ''صنم خانۂ عشق'' میں حاصل کیا۔ یہاں زبان و بیان کی سلاست، صفائی الفاظ اور محاورات کی برجستگی، بول چال کا لطف اور چٹخارا مشق سے اُجل کر فطری ہو گیا ہے۔ دیکھیے یہ شعر اب کیسے روشن ہو گئے ہیں:

ماننے کو تو میں نہیں کہتا
جانِ من سن تو لو ذرا مطلب

مانی ہیں میں نے سیکڑوں باتیں تمام عمر
آج آپ ایک بات مری مان جایئے

روٹھنا روز کا ٹھہرا ہے تو یہ سن رکھیے
روز کے روٹھنے والے کو مناتے بھی نہیں

زیست کا اعتبار کیا ہے امیر
آدمی بلبلا ہے پانی کا

رہ گیا اپنے گلے میں ڈال کر بانہیں غریب
عید کے دن جس کو غربت میں وطن یاد آ گیا

پھنسی جو دام میں بلبل تو کن نگاہوں سے
کبھی چمن کو کبھی سوئے آشیاں دیکھا

لاش پر عبرت یہ کہتی ہے امیر
آئے تھے دنیا میں اس دن کے لیے

تم کو آتا ہے پیار پر غصہ
مجھ کو غصے پہ پیار آتا ہے

یہ داغؔ کا رنگ نہیں ہے یہ اور کسی کا بھی رنگ نہیں ہے بلکہ امیر کا رنگ ہے جو ''روایت'' کی مختلف آوازوں کے ملنے سے، مشقِ سخن کے ساتھ، از خود بن گیا ہے۔ یہ وہ اشعار ہیں جن میں امیرؔ کو پہچانا جا سکتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ لکھنؤ کے صناعوں میں ایک صنعت گر ایسا بھی ہے جو روایت کی جان نچوڑ کر اشعار میں رکھ سکتا ہے۔ اسے آپ امیر کی انفرادیت بھی کہہ سکتے ہیں۔ انفرادیت کی یہ صورت، جیسا کہ میں نے کہا، روایت کے دائرے میں رہتے ہوئے خود ہی پیدا ہوگئی ہے۔ روایت کے دائرے میں ہی وہ ایک پٹری سے پٹری بدلنے پر قادر ہیں۔ رام پور کے مشاعروں میں، جب داغ وہاں موجود تھے، اپنی استادی کو قائم رکھنے اور اہلِ ذوق سے داد لینے کے لیے امیر نے داغ کے رنگ میں بھی شعر گوئی کی لیکن یہ شوخی، یہ چھیڑ چھاڑ، یہ جنسی اشارے، پہلے سے اردو غزل کی روایت میں موجود تھے اسی لیے استاد امیرؔ کو اس رنگ میں شعر کہنے میں بھی کوئی دیر نہیں لگی۔ داغ بھی اسی روایت سے اپنا رنگ بناتے ہیں اور اس میں اپنے مزاج کی اچپلاہٹ، کھلی شوخی، وصل کے مضامین، معشوق سے چھیڑ چھاڑ اور معاملات کو بے تکلفی و بے باکی سے، محاورات کے بے ساختہ استعمال سے ایک ایسا مزا پیدا کر دیتے ہیں کہ سننے والا انگلیاں چاٹتا رہ جاتا ہے۔ اس رنگ کو اپنی حقیقی زندگی کے تجربات سے داغ نے ایسا سنوارا کہ یہ ان کی انفرادیت بن گیا۔ امیر نے زاہد ہو کر، محفلِ سخن میں مقبولیت و پسندیدگی کے لیے، اس راستے کو اختیار کیا اور وہ بھی بوسہ، وصل اور جوبن کی باتیں کرنے لگے اور یہ وہ باتیں تھیں جن کا انھیں داغ کی طرح، کوئی ذاتی تجربہ نہیں تھا۔ اسی لیے ان شعروں میں اوپرا پن سا محسوس ہوتا ہے اور وہ شوخی کے باوجود اسی لیے بے تاثیر ہیں۔ اس بات کی وضاحت کے لیے امیرؔ کے یہ دو چار شعر دیکھیے:

ہم بڑھ چکے جو وصل میں بولے وہ ناز سے
بس بس کہ بوسے ایک کے تم چار لے چکے

کیا مزے کی ہے طبیعت اپنی
ایک بوسہ جو ملا لوٹ گیے

جوبن اُبھار پر ہے چمن کو نہ جائیے
بادِ صبا لگائے گی چوری انار کی

چور نشہ میں یارِ بدخو ہے
اب لپٹ جائیے تو قابو ہے

جب داغ کا یہ رنگ سارے ہندوستان میں مقبول و عام ہو کر پھیلا تو امیر نے بھی روایت کے دوسرے رنگوں کے ساتھ اس رنگ میں بھی شعر کہے۔ اس وقت یہ رنگ اتنا مقبول تھا کہ جب نوجوان اقبال نے اپنی شاعری کا آغاز کیا تو پہلے اسی رنگ کو اپنایا جو آج بھی ''بانگ درا'' میں دیکھا جا سکتا ہے۔ امیر مینائی جیسے روایت کے ہر رنگ میں صاف ستھرا شعر کہنے پر قادر تھے اسی طرح اس رنگ میں بھی اپنا رنگ جمایا۔ معاملہ بندی کا یہ رنگ ''مراۃ الغیب'' میں بھی ملتا ہے لیکن ''صنم خانۂ عشق'' میں زیادہ کھل گیا ہے کہ یہی رنگ اس دور کا پسندیدہ و دلربا رنگ تھا۔ یہ محض نقالی نہیں ہے بلکہ ان کے مزاج کی مطابقت پذیری (Adaptability) اور کسی دوسرے رنگ میں خود کو ڈھالنے کی وہ غیر معمولی اہلیت تھی جو ان کے معاصرین میں اس طور پر کہیں نظر نہیں آتی۔ یہ مطابقت پذیری امیر کی سرشت میں موجود ہے اور جس کا رنگا رنگ اظہار نہ صرف ان کے دونوں دواوین میں ملتا ہے بلکہ ان کی شاعری میں استعمال ہونے والی اصناف سخن جیسے واسوخت وغیرہ میں بھی اسی طرح ملتا ہے۔ امیر مختلف لہجوں، طرزوں، انداز ہائے بیان، اور الفاظ و محاورات پر ایسی قدرت رکھتے ہیں کہ ''نقل'' ان کے ہاں ''اصل'' کا روپ دھار لیتی ہے۔ دیکھیے یہ چند اشعار، جو میں یہاں درج کر رہا ہوں، داغ کے نہیں بلکہ امیر کے ہیں:

ہاتھ میں نے جو بڑھایا تو کہا
بس بہت پاؤں نہ پھیلایئے گا

لپٹا میں بوسہ لے کے تو بولے کہ دیکھیے
یہ دوسری خطا ہے وہ پہلا قصور تھا

ایک سے ایک حسینوں میں ہے اچھا لیکن
ہتھے چڑھ جائے جو اپنے وہی مال اچھا ہے

آنکھیں دکھلاتے ہو جوبن تو دکھاؤ صاحب
وہ الگ باندھ کے رکھا ہے جو مال اچھا ہے

نگہ جائے کہاں سینے سے اُٹھ کر
یہیں تو حسن کی دولت گڑی ہے

یہاں دیکھیے داغ جو باتیں اپنے ذاتی تجربے اور مشاہدے سے کہتے ہیں امیر محض روایت کے برتے پر انھیں دہراتے ہیں اس لیے جب ہم داغ کو پڑھتے ہیں تو محولہ بالا اشعار کی موجودگی کے باوجود، اس رنگ میں امیر کو بھول جاتے ہیں اور روایت و نقل کا فرق ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔ داغ کے اشعار اسی لیے پُر تاثیر ہیں۔ روایت کی رنگا رنگی ان کا کمال ہے اور شاعری میں بس یہی ان کا کمال ہے۔ اس بات پر پھر زور دیتا چلوں کہ امیر نقل میں اصل سے اس قدر قریب آ جاتے ہیں کہ ذرا دیر کو ہم اصل کو بھول جاتے ہیں اور بے ساختہ واہ منہ سے نکلتی ہے۔ اردو شاعری کی روایت کی رنگا رنگی امیر کے ہاں سمٹ آتی ہے اور ہمیشہ کے لیے ان کے کلام میں

محفوظ ہو جاتی ہے۔ اس تہذیب اور شاعری کے کم و بیش سارے لہجے ان کے کلام میں در آئے ہیں۔ امیر کمال کے برتن ساز ہیں۔ جس قسم کا نمونہ ان کو دیا جائے وہ ہو بہو ویسا ہی برتن تیار کر دیتے ہیں اور کمال یہ ہے کہ اسے اصل جیسا کر دیتے ہیں۔ ان کے کلام کے مطالعے سے اس روایت کی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے۔

ایک دلچسپ بات یہ بھی سامنے آتی ہے کہ لکھنؤ کی کنگھی چوٹی والی شاعری اور کھلے اشاروں سے جنس بھری شاعری کو اپنی شاعری میں رچاوٹ کے ساتھ لانا کیا امیؔر کے کردار اور ان کے فن کو دو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنے کا عمل ہے؟ کیا ان کے زہد و تقویٰ میں انہماک کے پیچھے، لاشعور میں، ایک عاشق مزاج، آوارہ اور عیش پرست چھپا بیٹھا ہے اور امیر دوہری شخصیت کے مالک ہیں؟ لیکن ایسا نہیں تھا۔ امیؔر ایک زوال پذیر تہذیب کے آخری دور کے ایک ایسے انسان تھے جو روایت کے اچھے اور برے دونوں پہلوؤں کا روایتی انداز میں ساتھ دے سکتے تھے۔ ان کی غزلوں میں جو ''عشق'' ملتا ہے اسے سچے جذبۂ عشق سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ عشق کی روایتی باتیں وہ بالکل اسی طرح شعروں میں باندھتے ہیں جیسے کوئی منشی یا رپورٹر۔ دوسری طرف مذہب کی باتیں بھی ان کے ہاں اسی طرح باندھی جاتی ہیں۔ دونوں سے ان کا تعلق رسمی ہے۔ شاعری میں دونوں ان کے لیے قابلِ قبول ہیں۔ ان کی مذہبی مثنویاں۔ ''نور تجلی'' اور ''ابر کرم'' رسمی عقائد اور ضعیف حکایات و قصص سے بھری ہوئی ہیں جنھیں، جیسا کہ ایک خط میں خود امیر نے لکھا ہے کہ ''دو مثنویاں مختصر ایک ''نور تجلی'' دوسری ''ابرِ کرم'' بھی موجود ہیں مگر محض ثوابی ہیں۔'' [۸۵] ان کا نعتیہ کلام بھی اثر و تاثیر سے خالی ہے۔ حسرت موہانی نے لکھا ہے کہ ''امیر کے اشعار میں مضمون کی بلندی، خیال کی نزاکت، بیان کی متانت اور زبان کی صحت غرض کہ پختگی کلام کے تمام لوازمات موجود ہوتے ہیں لیکن شاعری کی جان یعنی تاثیر کی عدم موجودگی کے باعث ان کی حیثیت ایک حسین مگر بے روح جسد سے زیادہ نہیں قرار پا سکتی جس کو اس بات میں شبہ ہو وہ ''مراۃ الغیب'' اور امیر مرحوم کا نعتیہ دیوان دیکھ لے کہ اس مجموعۂ بے لطف و بے رنگ میں دس بیس شعر بھی ایسے نہ نکلیں گے جن سے اہلِ دل کے قلوب کو سرور اور اربابِ نظر کی آنکھوں کو نور حاصل ہو سکے۔'' [۸۶]

امیر مینائی کو خود اس دورنگی کا احساس ہے لیکن وہ ان دونوں کو روایتی طریقے پر ملا دیتے ہیں:

نہ چھوڑا پاسِ ایماں حق پرستی اس کو کہتے ہیں
رہِ شوق بتاں میں بھی چلے ہم قبلہ رُو ہو کر

ان کے ہاں محسوس ہوتا ہے کہ وہ ثنویت اور دورنگی کا شکار ہو سکتے تھے مگر وہ اپنی جگہ پر اٹل طریقے سے جمے رہے:

دامانِ گل کو خود نہ چھوا ورنہ اے امیر　　کچھ ڈر صبا کا ہم کو نہ خوفِ نسیم تھا

ان دونوں راہوں میں سے کسی ایک پر شدت کے ساتھ چلنے کی طرف وہ مائل نہیں تھے اور اسی لیے کسی نفسیاتی کش مکش کا شکار نہیں ہوئے:

کبھی کعبہ میں صرف سجود ہو سر، کبھی دیر میں جا کے حرم سے ٹھہر
رہے دین میں کفر بھی مدنظر نہ صنم سے بگڑ نہ خدا سے بگڑ

امیرؔ ''پاسِ ایماں'' اور ''شوقِ بتاں'' دونوں پر بیک وقت اٹل رہے اور اسی لیے ان کا کلام عام طور پر تاثیر سے خالی ہے۔ بغاوت اور شدت ان کے مزاج میں نہیں ہے۔ ان کی شخصیت میں ہر قسم کا رنگ جذب ہو جاتا ہے اور اردو شاعری کی روایت اس میں سما جاتی ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو ان کی شخصیت کو ٹوٹنے پھوٹنے سے بچا لیتی ہے اور اسی لیے رجائیت اور حوصلہ ان کے ہاں زندہ و باقی رہتا ہے۔

روایت کی رنگا رنگی میں امیر کے ہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن سے ان کی درد آشنائی کا پتا چلتا ہے، گاہ گاہ عشق کے وجود کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ''شاہی'' کے خاتمے اور اس تہذیب کی تباہی کا اثر بھی ان کی شاعری میں موجود ہے جن کی یہ صورت سامنے آتی ہے۔

تڑپ کے منھ سے کلیجا نکل پڑے نہ امیرؔ
بہت جو درد اُٹھے دل پہ ہاتھ دھر لینا

امیرؔ ایسا کیا ویراں اجل نے قصر شاہی کو
کہ آنکھیں رکھ کے روئی بے کسی ایک ایک روزن پر

رہے تصویرِ حیرانی ہم ان کے روبرو برسوں
لب خاموش سے کی دردِ دل کی گفتگو برسوں

بادشہ ہے گدا، گدا سلطان
کچھ عجب انقلاب ہوتے ہیں

خزاں میں کہیے نہ بلبل سے چہچہانے کو
کہ وہ بہار کی باتیں گئیں بہار کے ساتھ

روایت کی اسی رنگا رنگی میں امیر کے بہت سے شعر ایسے سامنے آتے ہیں جو آج بھی شاعری کا ذوق رکھنے والوں کی زبان پر رواں دواں ہیں اور جن میں سے چند یہ ہیں:

امیرؔ جمع ہیں احباب حالِ دل کہہ لو
پھر التفاتِ دلِ دوستاں رہے نہ رہے

دشمنوں کا ذکر کرتے ہیں حضورِ دوستاں
دوست جب دشمن ہو پھر کس سے شکایت کیجیے

تمام عمر اسے دیکھتا رہا ہوں مگر
ہنوز حسرتِ دیدارِ یار باقی ہے

پوچھتا میں جو مسیحا کہیں مجھ کو ملتے
دردِ دل کی بھی تمھیں کوئی دوا آتی ہے
قریب ہے یار روزِ محشر چھپے گا کشتوں کا خون کیوں کر
جو چپ رہے گی زبانِ خنجر لہو پکارے گا آستیں کا
خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیر
سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے
سخی ساتھ دنیا سے کیا لے گیا
مگر جو کسی کو دیا، لے گیا
تیر پر تیر لگاؤ تمھیں ڈر کس کا ہے
سینہ کس کا ہے مری جان جگر کس کا ہے
کبابِ سیخ ہیں ہم کروٹیں ہر سو بدلتے ہیں
جل اُٹھتا ہے جو یہ پہلو تو وہ پہلو بدلتے ہیں
زیست کا اعتبار کیا ہے امیر
آدمی بلبلا ہے پانی کا
ہوئے نامور بے نشاں کیسے کیسے
زمیں کھا گئی آسماں کیسے کیسے

اتنے اشعار، جو زبان و بیان کا حصہ بن گئے ہوں، کتنے شعرا کے دواوین سے آج تلاش کیے جا سکتے ہیں؟ امیر اس لیے بھی انیسویں صدی کے نصف آخر کے ناقابلِ فراموش شاعر ہیں۔

امیر مینائی روایتی شاعر ہیں۔ روایت ان کی ساری شخصیت پر چھائی ہوئی ہے۔ فطری و غیر فطری شاعری کی بحث ''رومانی تنقید'' سے تعلق رکھتی ہے۔ یہ تنقید شاعر کی انفرادیت پر زور دیتی ہے اور اگر کسی شاعر کی فطرت میں وہ جذباتی کوائف نہیں ملتے جن کا شاعری کے عام تصور سے تعلق ہے تو انھیں غیر فطری شاعر کہہ دیا جاتا ہے۔ اس نظریے سے کولرج اور ورڈزورتھ نے ڈرائڈن اور پوپ کو غیر فطری کہا۔ یہ اٹھارویں صدی کا زاویہ نظر تھا۔ ہمارے ہاں انیسویں صدی میں مولانا حالیؔ نے اس بات کو ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں لکھ کر اس نظریے کو عام کر دیا اور اردو شاعروں میں بھی فطری شاعروں اور غیر فطری شاعروں کی ٹولیاں بنا دی گئیں چنانچہ ذوق غیر فطری، غالب فطری، ناسخ غیر فطری، آتش فطری، امیر غیر فطری اور داغ فطری شاعر کہلائے جانے لگے۔ جدید دور میں جب رومانی تحریک کے خلاف ردِ عمل ہوا تو یہ بات سامنے آئی کہ یہ فرق فطری و غیر فطری کا نہیں ہے بلکہ ایک قسم کی شاعری اور دوسری قسم کی شاعری کا ہے۔ ایک شاعر جذبہ اور الہام سے شروع

کرتا ہے اور تکنیک تک آتا ہے۔ دوسرا تکنیک سے شروع کرتا ہے اور جذبہ و الہام تک پہنچتا ہے۔

امیر مینائی دوسری قسم کے شاعر ہیں اور خصوصیت کے ساتھ اردو شاعری کی روایت کے شاعر ہیں۔ ذوق دہلوی کی طرح امیر مینائی بھی اردو شاعری کی تہذیبی و تخلیقی روایت کو تاریخی شعور کے ساتھ اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔ انھوں نے، جیسا کہ پچھلی سطور میں ہم دیکھ آئے ہیں، خاصی تعداد میں ایسے زندہ اشعار یادگار چھوڑے ہیں جو اردو تہذیب کا سرمایہ ہیں اور جو طرزِ ادا کے بلند ترین معیار پر پورا اترتے ہیں۔ وہ غیر فطری شاعر نہیں ہیں۔ ہمیں ان کی شاعری کو رومانی تنقید کے پیمانے کے بجائے، تاریخی شعور کے ساتھ ''روایت'' کے جدید پیمانے سے ناپنا چاہیے۔

امیر انیسویں صدی کے خاتمے کے شاعر ہیں۔ انیسویں صدی کے آغاز میں اردو شاعری جن رجحانات کے ساتھ اُبھری تھی صدی کے خاتمے تک پہنچتے پہنچتے ان کا زور ٹوٹ جاتا ہے، صرف تکنیک باقی رہ جاتی ہے اور شاعر دست کار (Technician) بن کر رہ جاتا ہے۔ مغلیہ تہذیب کمزور پڑ کر دم توڑ رہی ہے اور مغربی تہذیب نے اس پر قبضہ کر لیا ہے۔ داغؔ کی شاعری میں جو جان نظر آتی ہے وہ اس تہذیب کا سنبھالا ہے۔ امیر کی شاعری میں کم و بیش اردو کے ہر بڑے اور صف دوم کے ممتاز شاعروں کی آواز اور اس کی ''نقل'' موجود ہے۔ وہ لکھنؤ کے شاعروں کا خاص طور پر تتبع کرتے ہیں۔ جس صنفِ سخن کو برتتے ہیں اسے اس کی بلند ترین سطح پر پہنچ کر اپنا کمالِ فن دکھاتے ہیں۔ وہ داغ سے بھی آنکھیں ملاتے ہیں۔ وہ روایت کے ہر راستے پر نفاست و صفائی کے ساتھ کامیابی سے چلتے ہیں۔ ان کی شاعری نہایت درجہ صحیح، شائستہ و شستہ، اور منجھی ہوئی ہے لیکن بڑے شاعروں کے درمیان وہ دبے دبے سے نظر آتے ہیں اور وجہ اس کی یہ ہے کہ اردو شاعری کی یہ روایت پوری طرح زندہ نہیں رہی ہے اور اب عجائب خانے میں رکھنے والی چیز بن گئی ہے۔ ہر دور کے خاتمے پر یہی ہوتا ہے اور امیر مینائی اردو شاعری کی فارسی روایت والے دور کے ''خاتم'' ہیں۔

یاد رہے کہ فنِ شاعری میں کوئی دوسرا ان جیسا نظر نہیں آتا۔ ان کے شاگردوں میں بے نظیر شاہ وارثی، احسن اللہ خاں ثاقب، نواب فصاحت جنگ بہادر جلیل مانک پوری، حبیب الرحمٰن خاں شروانی، حسرت موہانی، دل شاہ جہاں پوری، ریاض خیر آبادی، زاہد سہارن پوری، پنڈت رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر، احمد علی شوق قدوائی، والیانِ رام پور نواب یوسف علی خان ناظم، نواب کلب علی خاں نواب، نور الحسن نیر (صاحبِ نور اللغات) وغیرہ جیسے قد آور حضرات ہاتھ باندھے کھڑے ہیں۔ امیر استادوں کے استاد، شاعروں کے شاعر اور عالموں کے عالم ہیں۔ قادر الکلام بھی ان جیسے اس دور میں کم کم ملیں گے۔ روایتِ شاعری کا یہی وہ تاریخی شعور تھا کہ امیر مینائی نے مغربی تہذیب کے اثرات کے ساتھ، جدید شاعری کی تحریک کو رد نہیں کیا بلکہ کہا کہ ''میں نے دیکھا اردو کی بیل پھیلتی جاتی ہے۔ دفتروں میں یہی زبان، اخباروں میں یہی زبان۔ پرانی شاعری سسک رہی ہے تو کیا ہوا، نئی شاعری اردو کے نئے لباس سے دلہن بن کر نکلی ہے۔'' [۸۷]

امیر مینائی کے بڑے ہم عصر داغ دہلوی بھی ان کی استادی کے دل سے قائل تھے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں: ''اصل میں یہ زمین منشی امیر احمد صاحب کی نکالی ہوئی ہے۔ تو شعر ان کے دوسرے دیوان میں ہیں۔ بہت خوب غزل ہے۔ استاد ہیں۔'' [۸۸] داغ نے اپنے اشعار میں بھی امیر کو یاد کیا ہے اور ان کے حیدر آباد آنے پر دلی خوشی کا اظہار کیا ہے۔ اگلے باب میں اب ہم حضرت داغ دہلوی کا مطالعہ کریں گے۔

حواشی:

[۱] امیر مینائی، شاہ محمد ممتاز علی آہ، ص ۵، ادبی پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ء
[۲] محامد خاتم النبیین، امیر مینائی، ص ۲، محبوب پریس، حیدر آباد دکن ۱۳۲۵ھ
[۳] یہ دونوں قطعات شاہ محمد ممتاز علی آہ نے اپنی بحولہ بالا تصنیف میں ص ۵۷-۵۸ پر درج کیے ہیں۔
[۴] اس مثنوی کے ۶۵ شعر ممتاز علی آہ نے اپنی بحولہ بالا تصنیف میں درج کیے ہیں۔
[۵] مطالعۂ امیر از ابو محمد سحر، ص ۷۶، نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۶۵ء
[۶] ایضاً
[۷] مکاتیب امیر مینائی مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۱۰۹، لکھنؤ ۱۹۲۴ء
[۸] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۷۳، ادبی پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ء
[۹] مطالعۂ امیر، ابو محمد سحر، ص ۸۸ بحولہ بالا
[۱۰] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۳۳۴-۳۳۵) دوسرا ایڈیشن لکھنؤ ۱۹۲۴ء
[۱۱] امیر مینائی از ممتاز علی آہ، ص ۱۰۱ بحولہ بالا
[۱۲] مکاتیب امیر مینائی، بحولہ بالا، ص ۲۰۱
[۱۳] ایضاً، ص ۲۱۳-۲۱۲
[۱۴] مطالعۂ امیر، ابو محمد سحر، ص ۱۰۲، لکھنؤ ۱۹۶۵ء
[۱۵] مکاتیب امیر مینائی، بحولہ بالا، ص ۳۰
[۱۶] امیر مینائی از ممتاز علی آہ، ص ۱۳۱-۱۳۰ بحولہ بالا
[۱۷] سوانح امیر مینائی، نواب فصاحت جنگ بہادر جلیل (مانک پوری) ص ۶۲-۶۱، حیدر آباد دکن ۱۳۳۷ھ
[۱۸] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۱۴۳، بحولہ بالا
[۱۹] مکاتیب امیر مینائی، احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۱۴، لکھنؤ ۱۹۲۴ء
[۲۰] ایضاً، ص ۲۸۳-۲۸۲
[۲۱] سوانح امیر مینائی، جلیل مانک پوری، ص ۵، حیدر آباد دکن ۱۳۳۷ھ
[۲۲] طرۂ امیر، امیر احمد علوی، ص ۱۰، انوار المطابع لکھنؤ ۱۹۲۸ء
[۲۳] مکاتیب امیر مینائی، مرتب ثاقب، ص ۲۸۰ بحولہ بالا
[۲۴] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب (دوسرا ایڈیشن) ص ۶۸-۲۶۷ لکھنؤ ۱۹۲۴ء
[۲۵] طرۂ امیر، امیر احمد علوی، ص ۲۳، لکھنؤ ۱۹۲۸ء
[۲۶] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۶۳-۵۷، لکھنؤ ۱۹۴۱ء
[۲۷] کلیات نعت مولوی محمد محسن مرتبہ نور الحسن نیر، ص ۴۸ تا ۱۷، نامی پریس کان پور ۱۹۰۸ء
[۲۸] دیکھیے ''امیر مینائی کا غیر مطبوعہ کلام'' از کریم الدین احمد، سہ ماہی ''اردو'' جنوری ۱۹۵۸ء، ص ۶۸-۵۵، کراچی
[۲۹] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۲۸۰، لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۳۰] مکاتیب امیر مینائی مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۱۶۷، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۳۱] ایضاً، ص ۶۸-۲۶۷

[۳۲] ایضاً، ص ۱۸۶-۱۸۵

[۳۳] ابر کرم، امیر مینائی، ص ۵۶، تاج المطابع رام پور ۱۲۹۳ھ

[۳۴] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۹۴-۲۹۳، لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۳۵] ذکر شاہ انبیا، امیر مینائی، ص ۸۸، تاج المطابع رام پور ۱۲۹۳ھ

[۳۶] خیابانِ آفرینش، امیر مینائی، ص ۶، محبوب پریس حیدر آباد دکن ۱۳۰۶ھ

[۳۷] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند جین، ص ۶۲۵، انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۳۸] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۱۳۹، لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۳۹] ایضاً، ص ۲۷۰

[۴۰] مکاتیب امیر مینائی، ص ۲۱۵، بحوالہ بالا

[۴۱] ایضاً

[۴۲] صنم خانۂ عشق، امیر مینائی، تصحیح و تحقیق شاہ حسن عطا، مسعود پبلشنگ ہاؤس، کراچی ۱۹۶۴ء

[۴۳] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص ۳۶-۲۳۵، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۴۴] ایضاً، ص ۴۷-۲۴۶

[۴۵] زاد الامیر فی دعوات البشیر النذیر، امیر مینائی، ص ۲-۳، محبوب پریس حیدر آباد دکن، سن ندارد

[۴۶] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۱۵۰، لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۴۷] مکاتیب امیر مینائی، بحوالہ بالا، ص ۱۳۱

[۴۸] ایضاً، ص ۲۱۲

[۴۹] ایضاً، ص ۲۳۲

[۵۰] امیر مینائی از ممتاز علی آہ، ص ۱۵۰، بحوالہ بالا

[۵۱] مکاتیب امیر مینائی، بحوالہ بالا، ص ۱۶۹

[۵۲] امیر مینائی، ممتاز علی آہ، ص ۱۵۰، بحوالہ بالا

[۵۳] امیر مینائی کا غیر مطبوعہ کلام، کریم الدین احمد، ص ۵۵-۵۷، مطبوعہ سہ ماہی اردو کراچی جنوری ۱۹۵۸ء

[۵۴] مکاتیب امیر مینائی، بحوالہ بالا، ص ۳۶۰

[۵۵] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۷، تاج المطابع رام پور ۱۲۹۷ھ

[۵۶] مکاتیب امیر مینائی، بحوالہ بالا، ص ۲۳۶

[۵۷] انتخاب یادگار، امیر مینائی، ص ۶-۴۰۵، تاج المطابع رام پور ۱۲۹۷ھ

[۵۸] ایضاً، ص ۹

[۵۹] ایضاً، ص ۸۳

[۶۰] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ ثاقب، ص۲۵۰ بحولہ بالا

[۶۱] ایضاً، ص۲۵۳ بحولہ بالا

[۶۲] ایضاً، ص۲۵۷-۲۵۶

[۶۳] ایضاً، ص۲۹۰

[۶۴] مکاتیب امیر مینائی، بحولہ بالا، ص۱۲۲

[۶۵] خیابانِ آفرینش، امیر مینائی، ص۱، محبوب پریس، حیدرآباد دکن ۱۳۰۶ھ

[۶۶] ایضاً، ص۱۹-۲۰

[۶۷] زادالامیر، امیر مینائی، ص۱۱، محبوب پریس حیدرآباد دکن، سن ندارد

[۶۸] امیر اللغات حصہ اول، مرتبہ و مولفہ امیر مینائی، ص۳، عکسی طباعت مقبول اکیڈمی لاہور ۱۹۸۸ء

[۶۹] تبصرہ اکبرالہ آبادی مشمولہ امیر اللغات، ص۳۲۵، عکسی ایڈیشن مقبول اکیڈمی لاہور ۱۹۸۸ء

[۷۰] امیر اللغات حصہ اول پر ریویو، ۱۸۹۱ء، علی گڑھ مشمولہ امیر اللغات جلد اول، ص۳۱۸ بحولہ بالا

[۷۱] مکاتیب امیر مینائی، احسن اللہ خاں ثاقب، ص۱۴، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۷۲] غیر مطبوعہ قصیدہ مشمولہ ''کارنامۂ امیر مینائی'' از جلیل مانک پوری، ص۲۱۰-۲۱۲، مطبع سیدی، دارالشفا حیدرآباد دکن ۱۳۳۷ھ

[۷۳] قصائدِ امیر، امیر مینائی، ص۹۵، مکتبۂ سلطانی بمبئی ۱۹۳۹ء

[۷۴] کارنامۂ امیر مینائی، جلیل مانک پوری، ص۲۳۵، مطبع سیدی، دارالشفاء، حیدرآباد دکن ۱۳۳۷ھ

[۷۵] اردو مثنوی شمالی ہند میں، گیان چند جین، ص۶۱۴ - ۶۱۵، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۹ء

[۷۶] ایضاً، ص۶۱۷-۶۲۰

[۷۷] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خان ثاقب، بحولہ بالا

[۷۸] مکاتیب امیر مینائی، بحولہ بالا، ص۶۸-۲۶۷، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۷۹] مطالعۂ امیر، ڈاکٹر ابو محمد سحر، ص۱۴۸، لکھنؤ ۱۹۶۵ء

[۸۰] مکاتیب امیر مینائی، بحولہ بالا، ص۱۳۵، دوسری بار لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۸۱] ایضاً، ص۱۴۴

[۸۲] ایضاً، ص۲۹۴

[۸۳] امیر مینائی، محمد ممتاز علی آہ، ص۲۱، ادبی پریس لکھنؤ ۱۹۴۱ء

[۸۴] مکاتیب امیر مینائی (دوسرا ایڈیشن) احسن اللہ خاں ثاقب، ص۱۸۷، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۸۵] مکاتیب امیر مینائی، مرتبہ احسن اللہ خاں ثاقب، ص۲۴۴، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۸۶] مضمون از حسرت موہانی، مطبوعہ مکاتیب امیر مینائی مرتبہ ثاقب، ص۳۹۴، لکھنؤ ۱۹۲۴ء

[۸۷] امیر اللغات، امیر مینائی، ص۳، رام پور ۱۸۹۱ء

[۸۸] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص۱۱۲، انجمن ترقی اردو ہند نئی دہلی ۱۹۴۱ء

مرزا داؔغ دہلوی

ولؔی دکنی کی وہ روایت شاعری، جو شمالی ہند میں کئی صدیوں تک پھولتی پھلتی رہی، امیر مینائی اور داغ دہلوی پر ختم ہو جاتی ہے۔ امیر مینائی کے یہ الفاظ کہ ''پرانی شاعری سسک رہی ہے تو کیا ہوا، نئی شاعری اردو کے نئے لباس سے دلہن بن کر نکلی ہے۔'' پرانی شاعری کے اسی خاتمے کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ امیر کی شاعری پر اودھ کی ڈوبتی تہذیب اور ناسخ لکھنوی کا اثر حاوی ہے اور داؔغ پر استاد ذوق اور دہلی کے لال قلعہ کی دم توڑتی تہذیب کا اثر نمایاں ہے۔ یاد رہے کہ ہند مسلم کلچر کی تہذیب کے یہ دونوں ٹکڑے، جنھیں ہم دہلی اور لکھنؤ کے نام سے موسوم کرتے ہیں، اسی تہذیب کی مشترک و یکساں بنیادوں پر قائم تھے۔ امیر و داغ میں ایک بنیادی فرق تو یہ ہے کہ امیؔر کے ہاں ناسخ کی مضمون آفرینی ہے اور داغ کے ہاں ان کے اپنے ماحول، تربیت اور مزاج کی وجہ سے ''جسم'' کا احساس حاوی ہے جس کا لطف، زبان و محاورہ کے چٹخارے سے، دوبالا ہو جاتا ہے۔ داغ اسی جسم اور چٹخارے کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری میں جنسی اشارے شعر میں تاثیر کا جادو جگاتے ہیں اور اسی لیے رام پور میں اہلِ مشاعرہ ان کے شعر سن کر جب بے حال ہو جاتے تو فحش گالیوں سے اپنی پسندیدگی کا بے محابا اظہار کرتے۔ جنسی اشاروں کا لطف اور عام بول چال کی بامحاورہ ٹکسالی زبان کا استعمال وہ دو آتشہ تھا جس میں داغ کی شاعری کی مقبولیت کا راز پوشیدہ ہے۔ ریختی گو جان صاحب نے اسی لیے داغ کی شاعری کو ''چاہت کا نسخہ'' کہا تھا[۱] اور مولانا حسرؔت موہانی نے اسے ''فاسقانہ'' شاعری میں شمار کیا تھا اور الطاف حسین حالؔی نے اسے ''غیر اخلاقی شاعری'' کہا تھا۔ داغ کے نزدیک مضمون آوری شاعری نہیں ہے۔ ایک خط میں اپنے شاگرد کو لکھتے ہیں کہ ''تمھاری طبیعت زبردست مضمون آور ہے مگر کھلے ملے شعر پُر اثر کم کہتے ہو۔''[۲] یہی کھلی ملی شاعری داغ کی زندگی سے جڑی ہوئی ہے اور اسی لیے داغ کی شاعری کے مخصوص مزاج کو سمجھنے کے لیے ان کے حالات، معاشرت، ماحول اور تہذیبی فضا کو سمجھنا ازبس ضروری ہے۔ جیسی ان کی زندگی تھی ویسی ہی ان کی شاعری تھی۔

نواب مرزا خان داغ دہلوی (۱۸۳۱ء-۱۹۰۵ء) ۱۲؍ ذالحجہ ۱۲۴۶ھ مطابق ۲۵؍ مئی ۱۸۳۱ء کو دہلی کے محلے چاندنی چوک میں وزیر بیگم عرف چھوٹی بیگم کے بطن سے پیدا ہوئے [۳]۔ چھوٹی بیگم محمد یوسف کشمیری کی حسین و جمیل بیٹی اور والی فیروز پور جھرکہ نواب شمس الدین احمد خاں کی داشتہ تھیں اور اسی

لیے نساخ نے والد کا نام نامعلوم ہونے کے باعث اپنے تذکرے ''سخنِ شعرا'' میں لکھا تھا کہ ''داغ تخلص ،نواب مرزائے دہلوی ولد چھوٹی بیگم'' [۴] خود نواب شمس الدین احمد خان، نواب احمد بخش خاں کی داشتہ مدی نامی میواتن کے بطن سے پیدا ہوئے تھے جس سے بعد میں احمد بخش خان نے نکاح کر کے اس کی اولاد کو ورثے میں شامل کر لیا تھا۔ نواب شمس الدین احمد خاں جب ولیم فریزر کے قتل کے مقدمہ میں پھنس کر ۸/اکتوبر ۱۸۳۵ء کو پھانسی پا گئے تو اس وقت نواب مرزا کی عمر تقریباً ساڑھے چار سال تھی۔ اس کے بعد داغ کی والدہ وزیر بیگم (وفات شعبان ۱۲۹۶ھ/اگست ۱۸۷۹ء) [۵] مارسٹن بلاک نامی انگریز سے وابستہ ہو گئیں اور امیر مرزا اور مسیح جان عرف بادشاہ بیگم کو جنم دیا۔ جب یہ تعلق ختم ہوا تو چھوٹی بیگم آغا تراب علی سے وابستہ ہو گئیں جن سے آغا مرزا شاغل پیدا ہوئے۔ جب یہ سلسلہ بھی ختم ہوا تو کچھ عرصے وہ نواب ضیاالدین احمد خاں نیر ورخشاں کی داشتہ رہیں لیکن ان سے کوئی اولاد پیدا نہیں ہوئی۔ اس کے بعد وزیر بیگم ولی عہد مرزا فخرو سے ۱۲۶۰ھ/۱۸۴۴ء سے وابستہ ہو کر یا نکاح کر کے لال قلعہ اُٹھ آئیں اور یہاں ۱۲۶۱ھ/۱۸۴۵ء میں مرزا خورشید عالم کو جنم دیا۔ ۱۸۵۶ء میں جب مرزا فخرو کا ہیضہ میں اچانک انتقال ہو گیا تو وزیر بیگم (چھوٹی بیگم) قلعہ سے باہر شہر میں آگئیں۔ چھوٹی بیگم کی دو بہنیں اور تھیں۔ ایک راحت النساء بیگم، جو کسی اچھے گھرانے میں بیاہی گئی تھیں اور دوسری عمدہ خانم۔ عمدہ خانم نواب یوسف علی خاں کی داشتہ تھیں اور جب نواب محمد سعید خان ۱۸۴۰ء میں والی رام پور ہوئے اور نواب یوسف علی خان بھی اپنے والد کے ساتھ دہلی سے رام پور آگئے تو عمدہ خانم بھی ان کے ہمراہ رام پور آگئیں۔ اس طرح نواب مرزا داغ، جو اپنی خالہ عمدہ خانم کے ساتھ دہلی میں رہتے تھے وہ بھی رام پور آگئے۔ اس وقت ان کی عمر ۹ سال تھی۔ یہیں صاحب ''غیاث اللغات'' مولوی غیاث الدین سے داغ نے فارسی پڑھی۔ ۱۸۴۰ء سے ۱۸۴۴ء تک داغ رام پور ہی میں رہے [۶] اور جب ۱۸۴۴ء/ ۱۲۶۰ھ میں چھوٹی بیگم ولی عہد مرزا فخرو سے وابستہ ہو کر لال قلعہ آئیں تو یہاں کا ماحول جس میں شعر و شاعری، رقص و سرور اور مغلیہ تہذیب کے ادب آداب اور طور طریقے کے اثرات اب بھی موجود تھے، انھیں اتنا پسند آیا کہ نواب مرزا داغ کو بھی اپنے پاس بلا لیا تا کہ وہ بھی اور شہزادوں کی طرح تعلیم اور دوسرے فنون سیکھ کر اسی شاہی ماحول میں پرورش پائیں۔ جب داغ لال قلعہ آئے تو ان کی عمر تیرہ چودہ سال تھی۔ مرزا فخرو کو شعر و شاعری اور رقص و سرور کا شوق تھا۔ نواب مرزا داغ کو بھی قدرت نے شاعری کا سلیقہ ودیعت کیا تھا۔ مرزا فخرو نے جب ان کے شعر سنے تو اپنے اور اپنے والد بہادر شاہ ظفر کے استاد جناب ذوق دہلوی کی شاگردی میں دے دیا۔ تلمذ کا یہ سلسلہ وفاتِ ذوق (۱۸۵۶ء) تک جاری رہا۔ نواب مرزا کا تخلص داغ بھی مرزا فخرو کا دیا ہوا ہے۔ کئی شعروں میں احترام کے ساتھ اپنے استاد کا نام بھی لیا ہے اور اعتراف کیا ہے کہ:

بعد استاد ذوق کے کیا کیا　　　شہرت افزا کلام داغ ہوا

اسی زمانے اور ماحول میں ان کی شاعری کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ داغ چونکہ پیدائشی شاعر تھے اس لیے ابتدا ہی سے مشاعروں میں ان کو داد ملنے لگی۔ ایک طرف استاد ذوق کا سایہ اور رہنمائی، ولی عہد مرزا فخرو کی شفقت اور ساتھ ہی قدرت کی طرف سے ودیعت کی ہوئی صلاحیت شعر گوئی اور لال قلعہ کے ماحول نے مل کر ان کی صلاحیتوں کو ابھارا جس سے ان میں اعتماد پیدا ہوا اور وہ جلد ہی قابل قبول ہو گئے۔ داغ نے جلوۂ داغ میں بتایا ہے کہ سب سے پہلے انھوں نے نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کے مشاعرے میں شرکت کی۔ جس میں غالبؔ اور اس وقت کے سارے شعرا شریک تھے، اور وہاں انھیں اس شعر پر بہت داد ملی:

شرر و برق نہیں شعلہ و سیماب نہیں　　کس لیے پھر یہ ٹھہرتا دلِ بے تاب نہیں

اہم مشاعروں میں شرکت اور کلام پیش کرنے کا موقع ولی عہد بہادر کے بیٹے ہونے کے ناتے سے انھیں جلد مل گیا تھا۔ یہ بھی انھیں لال قلعہ کی دین تھی۔ ۱۸۵۳ء میں جو مشاعرہ ہوا اور جس میں بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر بھی شریک تھے اور وہی زمین طرحی مشاعرے کی زمین تھی جس میں غالب کی غزل ع...... ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے، بہت مشہور ہوئی۔ داغ نے بھی اسی زمین میں غزل کہی جس کے اس شعر پر انھیں بہت داد ملی۔ بادشاہ نے اپنے پاس بلایا اور پیشانی کو بوسہ دیا:

ہوئے مغرور وہ جب آہ میری بے اثر نکلی
کسی کا اس طرح یارب نہ دنیا میں بھرم نکلے [۷]

لال قلعہ میں داغ نے وہ سب کچھ کیا اور وہ سب کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھا جو وہاں کے رنگ و مزاج میں شامل تھا۔ اس ماحول میں شاعری ان کے لیے سب سے پہلی قدر بن گئی۔ دوسرے شہزادوں کی طرح انھوں نے بھی دوسرے فنون سیکھے۔ ''جلوۂ داغ'' میں لکھا ہے کہ میر تقی میر کے شاگرد مولوی سید احمد حسین شکیبا ان کے معلم مقرر ہوئے۔ داغ نے فارسی کی درسی کتابیں ان سے پڑھیں۔ یہیں بانک، پھکیتی، علی ور، گھوڑے کی سواری سیکھی اور بندوق لگانا اور فنیتا کا ناصاحب عالم فتح الملک سے سیکھا۔ [۸] اس ماحول میں نوجوان داغ بھی اور شہزادوں کی طرح اسی رنگ میں رنگ گئے اور ان کے معمولات وہی ہو گئے جو دوسروں کے تھے۔ چاروں طرف نوجوان لڑکیاں کوئی شہزادی کی صورت میں اور کوئی خواصوں، مغلانیوں، دداؤں اور ماما کی صورت میں وہاں آتی جاتی نظر آتی تھیں۔ داغ بھی، دوسروں کی طرح، ان سے کھل کھیلنے لگے۔ اسی زمانے میں ماں نے اپنی بہن راحت النساء بیگم کی بیٹی فاطمہ بیگم سے ان کی شادی کر دی جن کی دو بہنوں: اولیاء بیگم اور عزیز بیگم کے نام داغ کے خط ''انشائے داغ'' میں شامل ہیں۔ [۹]

بچپن میں داغ نے ماں کو داشتہ کے روپ میں دیکھا تھا۔ ان کی خالہ بھی نواب یوسف علی خاں

کی داشتہ تھیں۔ اسی تعلق سے داغ نے مختلف مردوں کو وقتی باپ کے روپ میں اپنے گھر کے بند دروازوں سے آتے جاتے دیکھا تھا۔ لال قلعہ کے ماحول اور وہاں کی رنگ رلیوں کے اثرات بھی ان کے ذہن پر مرتب ہوئے تھے۔ ان حالات سے ان کا وہ ذہن بنا جو ساری عمر ان کی ذات اور شخصیت پر حاوی رہا۔ انھوں نے ساری عمر جو کچھ کیا وہ ان کے لیے اتنا ہی فطری تھا جیسا امیر مینائی کے لیے تقویٰ و پرہیزگاری ایک فطری عمل تھا۔ ۱۸۵۶ء میں ولی عہد مرزا فخرو اچانک وفات پا گئے اور داغؔ کو بھی اپنی داشتہ ماں کے ساتھ لال قلعہ سے باہر آنا پڑا۔ اب ان کے وہ ٹھاٹ باٹ نہ رہے جس کے وہ عادی ہو چکے تھے لیکن مزاج وہی رہا جو دس بارہ سال کے عرصے میں اس ماحول میں بنا اور تیار ہوا تھا۔ ماں وزیر بیگم بھی اب بوڑھی ہو چلی تھی اور نئے شوہر کی تلاش بھی آسان نہیں رہی تھی کہ ۱۸۵۷ء میں بغاوتِ عظیم (غدر) برپا ہو گئی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ سب کچھ ختم ہو گیا جس کو دیکھنے کی، آنکھیں عادی ہو چکی تھیں۔ انگریزی تہذیب اس تہذیب سے قطعی مختلف تھی جو داغ کی تہذیب تھی:

سرور و عیش و نشاط کیسی بدل گئے رنگ ہی جہاں کے
سنا نہ کانوں سے تھا جو ہم نے، وہ آنکھ سے انقلاب دیکھا

۱۸۵۶ء ہی میں، عمدہ بیگم کی سفارشی چٹھی لے کر داغؔ رام پور پہنچے اور نواب یوسف علی خاں نے انھیں اپنا مہمان رکھا۔ جب ظہیر دہلوی اپریل ۱۸۵۸ء [۱۰] میں رام پور پہنچے تو داغ ان سے ملنے کے لیے گئے اور ان کی بدحالی کو دیکھ کر انھیں اور ان کے چھوٹے بھائی انورؔ دہلوی کو نواب یوسف علی خاں کے داماد صاحب زادہ محمد رضا خاں کے ہاں نوکر رکھوا دیا۔ [۱۱] اس سے معلوم ہوتا ہے کہ داغ رام پور کے ماحول میں بڑی حد تک بااثر ہو چکے تھے۔ رام پور بھی ابھی مغلیہ تہذیب ہی کا ایک جزیرہ تھا جو نئی تہذیب کے سیلاب میں ابھی ڈوبا نہیں تھا۔ ۱۸۵۷ء میں، بغاوت کے فرو ہونے کے بعد، جب دہلی کے راستے کھلے تو داغ پھر سے دہلی آنے جانے لگے جس کا پتا ان خطوط سے بھی ملتا ہے جو نواب یوسف علی خاں کے نام لکھے گئے اور جو ''انشائے داغ'' میں شامل ہیں۔ ۱۸۶۵ء میں نواب یوسف علی خاں وفات پا گئے لیکن وہ اب بھی بطور مہمان رام پور میں مقیم رہے اور جب نواب کلب علی خاں ۲۱/اپریل ۱۸۶۵ء کو مسند نشین ہوئے تو داغؔ اسی طرح سرکاری مہمان رہے۔ نواب کلب علی خاں سے ولی عہدی کے زمانے ہی میں ان سے تعلق خاطر پیدا ہو چکا تھا۔ ۸/فروری ۱۸۶۶ء کے خط میں داغ نے اپنے نام کے ساتھ خطابِ خانی کو جاری رکھنے کی ان الفاظ میں گزارش کی ہے کہ:

''از دفتر شاہی لفظ خاں براسمِ فدوی تحریر می شد
اعنی نواب مرزا خاں تسطیری یافت
اگر دفتر حضور ہم گنجائش دارد عین آبروبخش ست

واجب بود عرض نمود'' [۱۲]

اس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ وہ اپنی شاہی حیثیت برقرار رکھنے کے لیے کس طرح ہر بات کا خیال رکھتے تھے۔ یہ ان کا مزاج تھا جس میں، اپنی والدہ کی طرح، مختلف شوہروں کو خوش و مطمئن رکھنے والی صلاحیت بدرجۂ اتم موجود تھی۔ ۱۴/اپریل ۱۸۶۶ء کو پہلی بار، مصاحبت کے ساتھ، ان کا تقرر نواب کلب علی خاں نے داروغۂ فراش خانہ و اصطبل کے عہدے پر ساٹھ روپے ماہوار پر کردیا۔ دسمبر ۱۸۶۶ء کے سفرِ کلکتہ میں وہ نواب کلب علی خاں کے ہمراہ گئے اور نواب کے ساتھ ہی ۱۲۸۹ھ/۱۸۷۲ء میں وہ حج پر بھی گئے۔ مصاحبت کا یہ سلسلہ نواب موصوف کی زندگی تک بخیر و خوبی چلتا رہا اور جب ۲۳/ مارچ ۱۸۸۷ء کو نواب کلب علی خاں وفات پا گئے تو حالات نے ایسا پلٹا کھایا کہ دسمبر ۱۸۸۷ء میں انھوں نے استعفا دے کر رام پور کو خیر باد کہا اور اس طرح رام پور سے ۳۱ سال کا تعلق ختم ہوگیا۔ اس میں وہ چار سال شامل نہیں ہیں جو بچپن میں انھوں نے اپنی خالہ عمدہ خانم (داشتہ نواب یوسف علی خاں) کے ساتھ رام پور میں گزارے تھے اور صاحب غیاث اللغات سے فارسی پڑھی تھی۔ کلب علی خاں کا دور، امیر مینائی ہی کی طرح، داغ دہلوی کی شہرت و مقبولیت کا دور تھا۔

قیام رام پور کے زمانے ہی میں وہ بے نظیر کے میلے (مارچ ۱۸۷۹ء) میں منی بائی حجاب پر عاشق ہوئے۔ اس وقت ان کی عمر ۴۸ سال کی ہوچکی تھی۔ عشق و عاشقی کا یہ سلسلہ کسی نہ کسی صورت میں آخر عمر تک چلتا رہا۔ اپنے اس عشق کی داستان داغ نے مثنوی ''فریادِ داغ'' میں بیان کی ہے۔ ۱۸۷۹ء میں وصل کی گھڑیاں بھی آئیں اور جب حجاب کلکتہ کے لیے روانہ ہوئی تو داغ اسی طرح گرفتارِ عشق ہو چکے تھے کہ حجاب کا فراق ان کے لیے سوہانِ روح بن گیا تھا۔ اس کے جانے کے بعد خط و کتابت کا سلسلہ جاری رہا اور داغ کے اصرار پر وہ اگلے سال ۱۸۸۰ء کے میلے میں پھر آئی لیکن اس مرتبہ اس نے نواب کلب علی خاں کے چھوٹے بھائی نواب حیدر علی خاں کے ہاں قیام کیا۔ یہ دیکھ کر داغ پر تو قیامت گزر گئی جس کا اندازہ ان خطوں سے کیا جاسکتا ہے جو داغ نے حجاب کو لکھے۔ حجاب نواب سے فارغ ہو کر کچھ عرصے بعد داغ کے پاس آگئی اور دو ماہ رہی جو ان کی زندگی کا یادگار دور تھا:

گذری اوقات عیش و عشرت سے　　دو مہینے تک ایک صورت سے

اس کے بعد حجاب کلکتہ چلی گئی اور پھر کبھی، داغ کے بار بار بلانے کے باوجود بے نظیر کے میلے میں نہیں آئی اور یہی کہتی رہی کہ میں دو بار آچکی ہوں اب آپ آیئے۔ داغ حجاب کے عشق میں مضطرب و بے قرار تھے۔ نواب کلب علی خاں نے ان کی یہ حالت دیکھی تو کلکتہ جانے کی اجازت دے دی اور وہ ۱۸۸۲ء میں عظیم آباد (پٹنہ) سے ہوتے کلکتہ پہنچے اور ۱۴/ جولائی ۱۸۸۲ء کو رام پور آگئے۔ قیام کلکتہ کے دوران انھوں نے پیٹ بھر کر زندگی کا رس پیا اور جب رخصت ہوئے تو ہجر و فراق کی آگ نے انھیں جلائے رکھا۔ اس مثنوی

میں انھوں نے اسی عشق کی داستان رقم کی ہے اور فی الواقع دل کھول کر رکھ دیا۔ ۱۳۰۰ھ میں جب اس مثنوی پر نظر ثانی کی تو ''فریادِ داغ'' اس کا تاریخی نام رکھا جس سے ۱۳۰۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ یہ مثنوی بہت مقبول ہوئی اور بار بار شائع ہوئی۔

۱۸۸۷ء میں رام پور چھوڑ کر وہ دہلی آگئے لیکن ذریعۂ معاش نہ ہونے کی وجہ سے پریشان رہے۔ قرض بہت چڑھ گیا تھا۔ اس عرصے میں انھوں نے اجمیر، کشن کوٹ، لاہور، آگرہ، جے پور اور منگرول وغیرہ کا سفر کیا مگر کہیں بات نہ بنی۔ اب انھوں نے مغلیہ تہذیب کے ایک اور جزیرے حیدرآباد دکن جانے کا ارادہ کیا اور ۷راپریل ۱۸۸۸ء کو حیدرآباد پہنچ کر سیف الحق ادیب کے مہمان ہوئے جو ادیب بھی تھے اور اخبار نویس بھی اور جن کی وہاں کے طبقۂ خواص سے رسم وراہ تھی۔ حاجی محمد ابراہیم خان ساماں کے توسط سے، جو چاہتے تھے کہ داغ حیدرآباد آجائیں، وہاں کے مقتدر شرفاء سے ملاقاتیں ہوئیں۔ راجا گردھاری پرشاد باقی بنسی کے توسط سے داغ نے وہ قصیدہ پیش کیا جو حیدرآباد کے سفر پر روانہ ہوتے وقت شروع کیا تھا۔ نواب میر محبوب علی خاں نے، جو خود بھی شاعر تھے، داغ کا قصیدہ دلچسپی سے سنا اور پسند کیا۔ داغ درباری آدمی تھے۔ جس رئیس سے ملتے اس کی خدمت میں مدحیہ قطعہ یا قصیدہ پیش کر کے سرخ رُو ہوتے۔ سوا سال کے قریب وہ حیدرآباد میں رہے لیکن دربار کی طرف سے طلبی نہیں ہوئی۔ آخر مایوس ہو کر ۱۲رجولائی ۱۸۸۹ء کو حیدرآباد سے بمبئی و بنگلور ہوتے ہوئے دہلی آگئے۔ وہاں وہ آٹھ ماہ کے قریب رہ کر دوبارہ اپریل ۱۸۹۰ء میں حیدرآباد پہنچے۔ یہاں آکر وہ دربار تک رسائی کے لیے طرح طرح سے مسلسل دوڑ دھوپ کرتے رہے لیکن کہیں سے امید کی کرن طلوع ہوتی نظر نہیں آئی کہ ۶رفروری ۱۸۹۱ء، اتوار کی رات ۹ بجے اچانک سرکاری مہر لگا بند لفافہ لے کر ایک چوب دار ان کے مکان پر آیا۔ کھولا تو اس میں اصلاح کے لیے حضور نظام میر محبوب علی خاں کی غزل تھی جس میں دوسرے دن آٹھ بجے شرف باریابی کی نوید بھی دی گئی تھی۔ اس کے بعد غزلوں کی اصلاح کا یہ سلسلہ جاری رہا اور جب نواب نے انھیں ٹھوک بجا کر دیکھ لیا تو ۴۵۰ روپے ماہوار تنخواہ مقرر کر کے اپریل ۱۸۸۸ء سے ساڑھے تین سال کا بقایا ادا کرنے کا بھی حکم دیا۔ اسی کے ساتھ داغ کے امیرانہ ٹھاٹ باٹ کا دور شروع ہو گیا۔ ۱۸۹۴ء میں نظام دکن نے انھیں ''بلبل ہندوستان، جہاں استاد، دبیر الدولہ ناظم جنگ یار نواب فصیح الملک بہادر'' کے خطابات سے سرفراز کیا جس کا اظہار داغ نے خود ایک خط میں کیا ہے۔[۱۳] ستمبر ۱۸۹۴ء میں ان کی تنخواہ بڑھا کر ایک ہزار روپے ماہوار کر دی گئی اور تاریخ تقرر سے بقایا ادا کرنے کا حکم بھی جاری کیا۔ یہ بقایا ساٹھ ہزار دو سو روپے تھا جو داغ کو ملا۔[۱۴] داغ کی درخواست پر نظام نے ۳۰ر رجب ۱۳۱۲ھ کو ان کے نواسے مرزا ناصر الدین خاں کے چار سو روپے ماہوار اور دختر لاڈلی بیگم کے تین سو روپے ماہوار وظیفہ مقرر کر دیا جو انھیں تاحیات ملتا رہا۔

مجھ سے گنہگار کو کیا کیا عطا کیا　　　اے داغ کیا ہی شان ہے پروردگار کی

۱۸۹۶ء میں داغ کی بیوی فاطمہ بیگم سخت بیمار ہوئیں اور ۱۸۹۸ء میں وفات پا گئیں۔[۱۵] ۱۸۹۹ء میں داغ نے نظامِ دکن کے ہمراہ کلکتہ کا سفر کیا اور دسمبر ۱۹۰۲ء میں دہلی دربار کے موقع پر داغ نظام کے ساتھ دہلی آئے۔ سفر کلکتہ میں داغ نے حجاب کے بارے میں پوچھا تو معلوم ہوا کہ وہ کسی سے نکاح کر کے گھر بیٹھ گئی ہیں۔ داغ نے کلکتہ کے قاضی عبدالحمید کو، جو حجاب سے ملتے رہتے تھے، پیغام دیا۔ داغ نے قاضی صاحب کو لکھا کہ ''اُن سے کہہ دیجیے کہ گو میں بوڑھا ہو چکا ہوں لیکن ان کی لگن ویسی ہی تروتازہ ہے۔ میں انھیں امکان بھر ہر قیمت پر حاصل کرنا چاہتا ہوں۔'' [۱۶] عشق داغ کے لیے دل لگی کا درجہ رکھتا تھا۔ ساری عمر وہ طوائفوں میں رہے اور ان سے پورا لطف اٹھایا۔ برسوں بعد حجاب کو اس طرح پیغام دینا ان کی عادتِ ثانیہ کا حصہ تھا۔ وہ حجاب کو اس لیے بھی بلانا چاہتے تھے کہ بیوی کی وفات کے بعد حجاب یہاں آ کر گھر سنبھالے اور ان کا ہر طرح خیال رکھے۔ ۱۹۰۳ء میں حجاب حیدرآباد آئی اور ان کے پاس ٹھہری۔ پردہ کیا اور شرط لگائی کہ جب تک داغ نکاح نہیں کریں گے، وہ اسی طرح پردے میں رہے گی۔ ادھر ان کی لے پالک لاڈلی بیگم اور ان کے دوسرے شوہر مرزا سراج الدین احمد خاں سائل دہلوی جو، مختلف برائیوں میں ملوث سارے گھر پر قابض تھے اور جن کو معلوم تھا کہ ''داغ ان سے اور ان کی بیوی لاڈلی بیگم سے ناخوش ہیں اور صرف ناصرالدین احمد کی خاطر انھیں گھر میں رکھ چھوڑا ہے۔[۱۷] حجاب کے آنے کے بعد انھوں نے اس کے خلاف ریشہ دوانیاں شروع کر دیں۔ ادھر حجاب نے بھی، جو بیوی کی طرح گھر کو چلانا چاہتی تھیں، داغ کی زندگی میں مداخلت کرتے ہوئے نہ صرف ان طوائفوں کو جو مجرے کے لیے آتی تھیں بلکہ اختر جان سورت والی کو بھی، جو ان کی باقاعدہ ملازم تھی، نکال باہر کیا۔ حجاب کی یہ باتیں داغ کو سخت ناگوار گزریں۔ اب حجاب و داغ دونوں کے مزاج کا اختلاف اور تضاد کھل کر سامنے آ گیا اور ڈیڑھ سال سے زیادہ عرصہ حیدرآباد میں گزار کر اگست ۱۹۰۴ء میں حجاب کلکتہ واپس چلی گئیں۔

داغ کی صحت جوانی ہی میں خراب ہو گئی تھی۔ اب عمر کے ساتھ بیماریوں کا غلبہ بڑھتا چلا گیا جن کا ذکر اکثر خطوں میں ملتا ہے۔ حکیم محمود خاں کو ۲۲ر ستمبر ۱۸۹۷ء کو لکھا کہ ''میں کئی دن سے ذات الجنب میں مبتلا ہوں۔ سخت تکلیف ہے۔ ایک مرض کو خفت ہوتی ہے تو دوسرا پیدا ہوتا ہے۔'' [۱۸] اسی سال ۲۷ر جون ۱۸۹۷ء کو اطہر ہاپوڑی کو لکھا کہ ''میں بیمار جاں بلب تھا، اب ذرا سنبھلا ہوں مگر علیل ہوں۔ دورانِ سر سے عاجز ہوں۔'' [۱۹] ایک اور خط ۱۳۲۱ھ/۱۹۰۳ء میں لکھا کہ ''میری زندگی از سرِ نو ہوئی۔ مجھ کو بند تخمہ پڑا۔ درد شدید ہوا اور قولنج ریاحی۔ پھر تپ کی شدت ہوئی۔ ریاح بند ہو گئے۔ اجابت کیسی۔ دو ولایتی ڈاکٹروں نے علاج کیا۔ کچھ نہ ہوا، آخر جواب دے دیا۔'' ۷ر فروری ۱۹۰۴ء کو ایک خط بنام نسیم ہلسوی لکھا کہ ''ضعفِ معدہ اور وجع مفاصل کی شکایت سے نہایت تکلیف ہے۔'' [۲۰] ۲۰ر مئی ۱۹۰۴ء کو

اپنی سالی اولیا بیگم کو لکھا کہ ''میں بہت سخت علیل ہوں۔ دورہ قلب کا اور دماغ کا پڑتا ہے۔ ڈھیروں پسینا چھوٹتا ہے۔ جان پر بن جاتی ہے۔ تم بھی بیمار۔ میں بھی بیمار، بادشاہ بیگم بھی بیمار۔ چل چلاؤ کے دن ہیں۔'' [۴۱] اور پھر اسی طرح بیماریوں میں مبتلا رہ کر ۹ رذالحجہ ۱۳۲۲ھ مطابق ۱۶ رفروری ۱۹۰۵ء کو وفات پا گئے۔ نمازِ جنازہ مکہ مسجد میں ادا کی گئی اور درگاہ حضرت یوسف میں، اپنی اہلیہ کی قبر کے پہلو میں دفن کیے گئے۔ متعدد شعرا نے تاریخ وفات کہیں۔ مرزا سائل نے اپنا فارسی قطعۂ تاریخ، داغ کے لوحِ مزار پر کندہ کرایا جس کا آخری شعر یہ ہے:

''آہ دل'' برکشید و سائل گفت/''مدفنِ پاک داغ نامی ہند'' (۱۳۶۲-۴۰=۱۳۲۲ھ) جس کے دوسرے مصرع کے ۱۳۶۲ میں سے پہلے مصرع کے ''آہِ دل'' کے ۴۰ گھٹانے سے سالِ وفات ۱۳۲۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ علامہ اقبال نے اپنے استاد داغ دہلوی پر جو نظم کہی وہ یقیناً بے نظیر ہے اور آج بھی ''بانگِ درا'' کی زینت ہے۔ اس نظم سے داغ کی شخصیت و مزاج اور رنگِ سخن کی ایک واضح تصویر سامنے آجاتی ہے۔ حیدرآباد میں داغ کی جو عزت و سرپرستی ہوئی شاید ہی کسی اور شاعر کی گذشتہ تین سو سال میں ہوئی ہو۔ خود بھی ایک خط میں لکھتے ہیں کہ ''سب کچھ خدا نے دیا ہے۔ کسی پردیسی کی ایسی عزت اس دربار میں نہیں۔'' [۴۲]

(۲)

(الف) داغ کی زندگی کو دیکھیے تو اس میں طوائف ان کی زندگی کا مرکزی نقطہ نظر آتی ہے۔ یہ طوائف کبھی ماں اور خالہ کے روپ میں اور کبھی دل بہلانے والی معشوقہ کی صورت میں ان کی زندگی پر چھائی ہوئی ہے۔ داغ کی اصل حیثیت تو وہی تھی جو منی جان حجاب کے بھائی یا بیٹے خدا بخش کی تھی لیکن ماں (چھوٹی بیگم) کے بلند رتبہ ''شوہروں'' نے ''خدا بخش کے برخلاف، ان کی حیثیت کو اس دور کے شہزادوں اور سلاطین کی طرح کر دیا تھا۔ اگر ولی عہد بہادر مرزا فخرو ان کے ''دوسرے'' ''باپ'' نہ ہوتے اور انھیں لال قلعہ کے ماحول میں بارہ تیرہ سال رہنے اور تعلیم و تربیت پانے کا موقع نہ ملتا تو نواب مرزا کبھی داغ نہ بنتے اور اپنی صلاحیتوں کے باوجود خدا بخش بن کر رہ جاتے۔ لال قلعہ دہلی کے قیام نے ''نواب مرزا ولد چھوٹی بیگم'' [۴۳] کو حضرت داغ دہلوی بنایا۔ داغ جو کچھ اور جیسے کچھ ہیں لال قلعہ کے رنگ و مزاج اور تہذیب و ذوق کے نمائندے ہیں۔ ان کے زمانے میں بھی لال قلعہ کی اہمیت معاشرے میں قائم تھی اور مرزا اسد اللہ خاں غالب، قلعہ و بادشاہ سے استاد ذوق کی وابستگی کو، رشک کی نظر سے دیکھتے تھے۔ داغ کی والدہ ولی عہد بہادر مرزا فخرو کی داشتہ تھیں۔ قلعہ کے ماحول کو دیکھ کر ان کے اندر بھی یہ خواہش جاگی کہ وہ اپنے بیٹے کی تعلیم و تربیت بھی دوسرے سلاطین کی طرح کرے اور انھوں

نے نواب مرزا (داغ) کو رام پور سے لال قلعہ دہلی میں اپنے پاس بلوایا۔ اس طرح داغ کی اٹھان بھی انھیں قدروں پر ہوئی جن سے لال قلعہ کی زندگی عبارت تھی۔ اس دور میں لال قلعہ ایک بڑا سا صندوقچہ تھا جس میں مغل تہذیب اور اس کا ماضی و حال بند تھا۔ حکمرانی ختم ہو چکی تھی مگر شاہی کا نیم نام، خستگی کے ساتھ، اب بھی باقی تھا۔

اس صورتِ حال میں دو راستے کھلے تھے۔ ایک نفس پرستی کا راستہ تھا اور دوسرا خدا پرستی کا اور یہ دونوں فرار کے راستے تھے۔ بادشاہ سلطنت کے نظم و نسق اور جنگ و جدال سے بے تعلق و بے نیاز تھا اور اس طرح بے مقصد زندگی نے زندگی کی ہر قدر کو محض دکھاوا بنا دیا تھا۔ مذہب محض رسوم کی پابندی کا نام تھا یا کچھ عقائد کا اظہار تھا جن پر عملی و منطقی بحثیں قلعہ کے اندر اور باہر ہوتی رہتی تھیں۔ تصوف کی طرف رجحان کی بھی یہی نوعیت تھی جو ترکِ دنیا کا درس دیتا تھا۔ عام طور پر صوفیہ اپنے مریدوں کی تسلی کے لیے ترک کا راستہ دکھاتے اور اپنے مریدوں سے رقم بٹورتے۔ لال قلعہ میں بھی ان کا عمل دخل تھا اور زیادہ تر ان کا کام تعویذ گنڈے دینا اور وظائف بتانا تھا۔ وہ کام جو زندہ معاشروں میں قوتِ عمل سے کیا جاتا تھا اب تعویذ گنڈوں اور وظائف سے کیا جا رہا تھا۔ اگر مراد پوری ہو جاتی تو مرشد کے وارے نیارے ہو جاتے اور کام نہ بنتا تو اسے اللہ کی مرضی کہہ کر صبر و شکر کر لیا جاتا۔ لال قلعہ میں دو خواہشیں عام تھیں۔ ایک معشوق کو زیر کرنے کی خواہش اور دوسرے سرکار کی خوشنودی حاصل کرنے کی خواہش۔ مذہب، صوفیہ کے وسیلے سے، انھیں خواہشات کو پورا کرنے کا ذریعہ بنا ہوا تھا۔ فاتحہ اور نیاز کی ساری مذہبی تقریبات پابندی سے ادا کی جاتیں اور اگر نہ کی جاتیں تو یہ وہم مسلط ہو جاتا کہ اب کوئی نہ کوئی آفت ضرور آئے گی۔ داغ بھی اسی ذہنی منظر کا حصہ ہیں۔ لال قلعہ کے رہنے والوں کو کسبِ معاش کی بھی فکر نہیں تھی۔ انگریزی کی پنشن سے وہ خاندانی معاشی نظام، جو صدیوں سے قلعہ میں رائج تھا لشتم پشتم چل رہا تھا۔ قلعہ میں داغ کی حیثیت ولی عہد بہادر کے ''بیٹے'' کی تھی اس لیے ان کی زندگی بھی، سلاطین کی طرح، کھیل کود اور دوسرے مشغلوں میں گزری۔ چاروں طرف باندیاں، لونڈیاں اور خواصیں تھیں جن کے آغوش میں پل کر داغ بھی نوعمری ہی میں جنس و عاشقی کا کھیل کھیلنے لگے۔ حسن پرستی اور عشق بازی ماں سے بھی ان کو ورثے میں ملی تھی۔ یہاں آ کر یہ ورثہ مستقل ہو گیا۔ آرام طلبی اور پسپائیت فطرتِ ثانیہ بن گئی۔ یاد رہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد داغ کسی اور طرف نہیں گئے بلکہ اسی فضا میں واپس آنے اور رہنے کے لیے رام پور آ گئے اور پھر تیس اکتیس سال وہاں رہ کر دہلی آئے اور وہاں سے حیدر آباد دکن چلے گئے جو اس وقت مغلیہ تہذیب کا سب سے بڑا جزیرہ تھا اور جس کی چوکھٹ پر انگریز سنتری پہرہ دے رہا تھا جس کے داغ عادی ہو چکے تھے۔ درباری تربیت کی وجہ سے وہ دونوں جگہ کامیاب رہے۔ داغ کی زندگی اور مزاج کو دیکھتے ہوئے یوں معلوم ہوتا ہے کہ زوال پذیر مغلیہ تہذیب کے آخری دور کے تمام آثار داغ

میں موجود ہیں اور اسی لیے تخلیقی سطح پر ان کی ہستی کو اس تہذیب کا نچوڑ کہا جا سکتا ہے۔ وہ پورے اعتماد کے ساتھ وہی کر رہے ہیں جو اس تہذیب نے انھیں دیا تھا۔

داغ کے سارے مشاغل اور طور اطوار بھی وہی ہیں جو اس تہذیب میں رچے ہوئے فرد کے تھے مثلاً کھانے پینے کے سلسلے میں بڑی بڑی ندرتیں کی جاتی تھیں۔ انواع و اقسام کے کھانے اور مٹھائیاں طبقۂ خواص کے دسترخوان پر ہوتی تھیں جنھیں چکھ کر باورچیوں اور رکاب داروں کو داد دی جاتی تھی۔ داغ کا دسترخوان بھی ایسا ہی تھا جس پر دس بیس آدمی کھانے پر موجود ہو جاتے۔ داغ نہ صرف کھانوں کے شوقین تھے بلکہ خوش خوراک بھی تھے۔ تمکین کاظمی نے لکھا ہے کہ ''داغ کا یہ حال تھا کہ دو بزرگ مل کر جتنی غذا کھاتے اکیلے داغ اس مجموعی مقدار سے دگنی غذا کھا لیتے تھے۔'' [۲۴] لباس کے سلسلے میں بھی یہی صورت تھی۔ لال قلعہ میں قسم قسم کے جامے اختراع کیے گئے تھے جو رنگین اور بھڑک دار ہوتے تھے۔ اس سلسلے میں بھی ایک خاص مذاق وجود میں آ گیا تھا۔ مومن خاں مومن سرخ یا سبز اطلس کا چوڑی دار پاجامہ پہنتے تھے۔ داغ بھی شوخ رنگ کے کام دار کپڑوں کے شائق تھے۔ خوشبوؤں کا شوق بھی اس تہذیب کا حصہ تھا۔ گھر سے کیوڑے گلاب کی مہک اور کپڑوں سے عطر کی خوشبو آنا تہذیب کی علامت تھی۔ داغ کو بھی عطر پھول کا شوق تھا۔ اسی طرح بزرگانِ دین سے گہری عقیدت رکھنا اور نیاز فاتحہ دلانا اس تہذیب کی روایت کا حصہ تھی۔ کوئی نیا شاگرد ہوتا تو داغ پابندی سے حضرت علی، نظامی گنجوی، سعدی شیرازی، حافظ شیرازی، امیر خسرو، خواجہ میر درد، شاہ نصیر اور استاد ذوق کی فاتحہ دلواتے۔ نماز پڑھنا اس تہذیب کی روایت کا حصہ تھی۔ شیخ جی ان کے ملازم تھے۔ ہر وقت وظیفے پڑھتے رہتے۔ داغ جب بلاتے وہ دیر سے آتے اور کہتے وظیفہ پڑھ رہا تھا۔ ایک دن داغ نے کہا کہ جب بلاتا ہوں یہی سنتا ہوں کہ وظیفہ پڑھ رہے ہو۔ بھائی کیا تم نے اتنے گناہ کیے ہیں؟ پھر کہنے لگے میرے دل میں چونکہ خود بزرگانِ دین کی عزت ہے اس لیے ان کے شغل میں مداخلت نہیں کرتا۔ خواجہ معین الدین اجمیری سے جو مجھے عقیدت ہے میرا دل ہی جانتا ہے۔ جو کچھ عزت حاصل ہوئی ہے انھیں بزرگانِ دین کے فیضان کا نتیجہ ہے۔ [۲۵] آخری عمر میں جب روزہ نہ رکھتے تو مساکین کو کھانا کھلواتے، فطرہ اور زکوٰۃ بھی پابندی سے ادا کرتے۔ حقہ کثرت سے پیتے، شطرنج، چوسر، گنجفہ کھیلتے۔ موسیقی کا ذوق کمال کا تھا۔ گانا سننا معمولات میں شامل تھا۔ ''بزم داغ'' (روزنامچہ) میں لکھا ہے کہ ''ایک دن گانا سن رہے تھے کہ عشاء کی اذان کی آواز آئی۔ گویا خاموش ہو گیا۔ اذان کے بعد گویّے نے اجازت چاہی تو داغ نے حاضرین سے کہا۔ کہیے کچھ اور گانا سنیے گا۔ فلاسفۂ یونان اور حکمائے سلف نے موسیقی کو بھی ریاضت کی ایک شاخ قرار دیا ہے۔ گانا سننے سے دل کو فرحت اور روح کو تازگی حاصل ہوتی ہے اسی واسطے اہلِ تصوف کے اکثر فرقوں نے اسے بھی عبادت میں شامل کیا ہے۔ اب آپ لوگ فیصلہ کیجیے کہ اس وقت اس عبادت

کی طرف رجوع ہوں گے جس کی دعوت ابھی موذن نے دی ہے یا پھر یہی عبادت جاری رہے گی جو فردوس گوش اور دل و دماغ کی تسکین کا باعث ہے اور ایک بولتا جادو ہے۔'' [۲۶] بعد نماز مغرب گانا سنتے، کھانا کھاتے اور پھر شعر کہتے۔ اس تہذیب کے سارے شوق اور مشغلے ان میں موجود تھے۔ تیتر پالنے کا بھی شوق تھا۔ گھوڑوں اور ان کے علاج سے بھی دلچسپی تھی۔ بیخود دہلوی نے اس سلسلے میں کچھ پوچھا تو جواباً لکھا کہ ''پہلے یہ لکھو کہ گھوڑے کا سن کیا ہے۔ چکاول کتنے زمانے سے ہے۔ کیا کیا علاج ہوئے ہیں۔ ورم تحلیل کیا گیا یا مادہ بہایا۔ مفصل لکھو تو کچھ میں بھی لکھوں۔'' [۲۷] طبیعت میں بڑی نفاست تھی ۔وضع داری اس تہذیب کی ایک اہم قدر تھی۔ داغ حد درجہ وضع دار تھے:

یہ آپ جانیں داغ میں جو ہیں برائیاں
اتنا تو ہم کہیں گے بڑا وضع دار ہے

اسی کے ساتھ شگفتہ مزاج تھے۔ دوسروں کو پرچانے کی صلاحیت خداداد تھی۔ جہاں گئے دوست بنائے اور سب سے راہ و رسم رکھی۔ محفل میں بیٹھتے تو چست فقروں سے محفل کو تازہ دم کر دیتے۔ بیخود دہلوی نے لکھا ہے کہ ایک دفعہ داغ کی زود گوئی کا ذکر آیا۔ ایک صاحب جو محفل میں موجود تھے کہنے لگے کہ ان کے ساتھ تو یہ صورت ہے کہ حقہ لے کر پلنگ پر لیٹا ہوں، کروٹیں بدلتا ہوں۔ کبھی اُٹھتا ہوں کبھی بیٹھتا ہوں۔ طبیعت پر زور ڈالتا ہوں جب بڑی مشکل سے شعر بنتا ہے۔ داغ نے کہا معاف کیجیے آپ شعر کہتے نہیں شعر جنتے ہیں۔ داغ ایک کمرے میں بیٹھے شعر کہہ رہے تھے۔ مشاعرے میں جانے کی تیاری تھی کہ دو بزرگ ملاقاتی وہاں آ کر بیٹھ گئے۔ استاد اتنے محو تھے کہ انھیں ان کے آنے کی خبر تک نہ ہوئی۔ کچھ دیر بعد جب ان پر نظر پڑی تو کہا ''ایں ابھی تو میں زندہ ہوں۔ یہ منکر نکیر کہاں سے آ گئے'' [۲۸] ایک دفعہ ایک صاحب آئے اور داغ کو نماز پڑھتا دیکھ کر دبے قدموں سے واپس چلے گئے۔ جب بلائے گئے تو داغ نے پوچھا کہ حضرت آپ آ کر واپس کیوں چلے گئے تو انھوں نے کہا: ''آپ نماز پڑھ رہے تھے۔'' داغ نے کہا ''حضرت میں نماز پڑھ رہا تھا لاحول تو نہیں پڑھ رہا تھا۔'' زندگی گزارنے کا یہی انداز داغ کا انداز تھا۔ ایک شعر میں بھی یہی کہا ہے:

دن گزارے عمر کے انسان ہنستے بولتے
جان بھی جائے تو میری جان ہنستے بولتے

حسن پرستی اور عشق بازی مقبول عام کھیل تھا جس میں اس تہذیب کے طبقۂ خواص کا زیادہ وقت گزرتا تھا۔ اس کھیل میں گوناگوں کشمکشوں سے بھی واسطہ پڑتا۔ تعلقات بنتے بگڑتے، ناز نخرے، ضلع جگت، فقرہ بازی نئی نئی صورتیں دکھاتیں۔ اسی لیے معاملہ بندی کی بھی ہزار نوعیتیں ہو گئی تھیں۔ داغ ساری عمر اسی رنگ میں رنگے رہے۔ ملاقاتوں میں عورتوں کا ذکر اس دور میں ایک عام کھلی بات تھی۔ عام طور پر ہر

''شریف زادہ'' ایک طوائف ضرور رکھتا اور نوجوان شریف زادے علمِ تہذیب حاصل کرنے کے لیے کسی طوائف کے ہاں اسی طرح جاتے جیسے آج کل کے بچے اسکول جاتے ہیں۔ ہر تقریب میں رقص و سرور کی محفل ضرور منعقد ہوتی۔ برات لے کر جاتے تو اس میں رقص کرتی ہوئی طوائفیں ساتھ ہوتیں۔ آنکھ لڑانا اور عشق بازی کرنا اس تہذیب کا حصہ تھا۔ گھر کی عورتیں جب اپنے نوجوان بیٹے کو کسی طوائف کے ہاں آتے جاتے دیکھتے تو خوش ہوتیں اور کہتیں کہ یہی مرد کا شیوہ ہے۔ گھر کی خاندانی عورت نے بھی طوائف کو قبول کر لیا تھا۔ داغ انھیں مشاغل کے شاعر ہیں۔ انگلستان کے دورِ بحالی (Restoration) کے ڈراما نگاروں کی طرح داغ کا موضوع بھی روایتی ادب آداب (Manners)، عشق بازی کی جوڑ توڑ اور معاملہ بندیاں (Love Intrigues) ہیں۔

اس دور میں زبان کے قواعد و ضوابط مقرر ہو چکے تھے اور یہ سب باتیں اسی معیاری زبان میں، محاوروں کے چٹخاروں کے ساتھ، بیان کی جارہی تھیں۔ محاورہ اس دور میں غیر معمولی اہمیت اختیار کر گیا تھا اور ان سے کھیلنا ایک پر لطف مشغلہ تھا۔ اسی لیے معاملہ بندی کے ساتھ ضلع جگت، ایہام اور رعایت لفظی شاعری کا جزو اعظم بن گئے تھے۔ عشق بازی کے کھیل میں زبان بھی ایک کھلونا بن گئی تھی۔ ہر شخص یا تو شاعر ہوتا یا پھر شعر پسند طبیعت رکھتا اور بات بات میں شعر پڑھنا اور شعر کا جواب شعر میں دینا ایک عام بات ہوگئی تھی۔ اسی لیے اس دور میں مرد اور عورت دونوں چرب زبان ہو گئے تھے۔ عورت مرد کا زیادہ وقت میٹھی میٹھی لچھے دار باتوں میں گزرتا۔ بات بات میں قافیہ پیمائی ہوتی۔ فقرہ بازی اس تہذیب کا جزو تھی۔ اس دور میں اردو شاعری بھی زبان ہی کا کھیل بن گئی تھی۔ حضرت داغ اسی تہذیب اسی کلچر کے نمائندہ اور ترجمان ہیں۔ جو کچھ وہ اپنی شاعری میں کہہ رہے ہیں وہ اس دور کی اور اس تہذیب کے دل کی آواز ہے۔ جب ایک مشاعرہ کے بعد منیر شکوہ آبادی نے داغ سے پوچھا کہ کیوں میاں داغ! کیا تمھاری غزل مجھ سے بہتر تھی تو داغ نے کہا ہرگز نہیں۔ میری کیا طاقت کہ آپ کے سامنے زبان کھولوں مگر اس مقبولیت کو کیا کہیے: ع..... قبولِ خاطر لطفِ سخن خداداداست۔ امیر مینائی کہتے تھے کہ وہ کلام پسندیدہ ہے جو مشاعرے سے باہر جائے۔ فرماتے تھے میں نے باہر جانے والوں میں داغ کا شعر اکثر باہر جاتے دیکھا ہے۔[۲۹]

داغ کی شاعری اس دور کے ہر طبقے میں مقبول تھی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ معاشرے کے ''شعور'' میں جو بات ظاہر تھی اور اس کے ''تحت الشعور'' میں جو بات چھپی ہوئی تھی، داغ اسے اپنی شاعری میں بیان کر دیتے ہیں۔ آج بھی جب بدلے ہوئے حالات اور اقدار ہمیں ''مقصد پرستی'' کا راستہ دکھاتی ہیں، ہمارے دل کا چور ہمیں ان لذتوں کی طرف لے جاتا ہے جو قوم کے اجتماعی لاشعور (Collective Unconsciousness) میں موجود ہیں۔ داغ کی شاعری اسی پست مگر لطیف و

پُر کیف دنیا کی سیر کراتی ہے۔

(ب) اس دور کی تہذیبی و سماجی صورتِ حال کے تعلق سے، داغ کی شاعری کے رنگ و مزاج کی جو وضاحت ہم نے کی ہے، اس سے داغ کی انفرادیت کے چند پہلو اور سامنے آتے ہیں۔

داغ کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ اپنے دور کے عیش پرست، خوش باش، بے فکرے رئیس زادے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس تعلق سے وہ خصوصیات جو دوسرے شعرا میں الگ الگ نظر آتی ہیں، وہ داغ کے ہاں نہ صرف ایک جگہ جمع ہوگئی ہیں بلکہ ان کی قوتِ تخئیل اور ذکاوت نے ان میں ایک نئی زندگی پیدا کردی ہے۔ وہ تہذیب، لال قلعہ جس کی علامت تھا، سارے ہندوستان کے رئیس زادوں میں ایک سرے سے دوسرے سرے تک رچی بسی ہوئی تھی۔ بادشاہ سے سلاطین تک، نوابین سے امیران تک سب کا پسندیدہ کھیل عشق بازی تھا۔ یہ اس سطح کا عشق تھا جس میں غم و الم کو پاس نہ آنے دیا جاتا تھا۔ آنے والے کل سے سب بے نیاز تھے۔ داغ بھی اس عشق بازی میں اس قدر رچ گئے تھے کہ مرزا فخرو کی اچانک وفات کے بعد قلعہ سے ان کا اخراج، ۱۸۵۷ء کی بغاوتِ عظیم سے پیدا ہونے والے مصائب، دلّی چھوڑ کر رام پور اور حیدر آباد میں رہنے کے مسائل بھی داغ کے مزاج کو نہ بدل سکے۔ اسی لیے ''عشق'' کے عیاشانہ حدود سے وہ کبھی باہر نہیں نکل سکے اور یہی سرگرمیاں ان کی زندگی کا مرکز و محور بنی رہیں۔ ظاہر ہے اس قسم کے ''عشق'' میں خلوص کم اور تصنع زیادہ ہوتا ہے مگر داغ کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ اسے بھی پورے خلوص سے برتتے ہیں۔ ان کی فطرت عیاشانہ عشق کو، زندگی کی اہم ترین دلچسپی کے طور پر قبول کرلیتی ہے۔ یہ ''عشق'' رسمی و بناوٹی تھا۔ سب جانتے ہیں کہ سچا عشق کبھی شاہدانِ بازاری سے نہیں ہوسکتا۔ عاشق (عیاش)، معشوق (طوائف) دونوں کو معلوم ہے کہ یہ وقتی کھیل ہے، جس کا کوئی مستقبل نہیں ہے مگر داغ اپنے تہذیبی ماحول سے گہرا اور سچا خلوص رکھتے ہیں۔ انھوں نے اسی وقتی محبت و عشق کو سچائی اور زندہ دلی سے برتا۔ معشوق بدلتے رہے مگر خلوص سے وقتی محبت کرنے کا جذبہ ان کے اندر ہمیشہ زندہ و تازہ دم رہا۔ ان کے تصور میں بھی ایسا عشق نہیں آسکتا تھا جس میں عاشق ایک کا ہو کر رہ جائے اور درد کی کسک سے تڑپ تڑپ کر مر جائے۔ ایک نواب نے لیلیٰ مجنوں کی تصویر دیکھ کر کہا کہ ''واہ کیا احمق عاشق ہے۔ معشوق سامنے ہے اور اسے دیکھ دیکھ کر مرا جارہا ہے۔ دبوچ کیوں نہیں لیتا۔'' داغ کا عشق بھی اسی قسم اور اسی نوعیت کا ہے۔ جو اچھی لگی اسے منی بائی حجاب کی طرح دبوچ لیا اور جب بری لگی تو اختر جان سورت والی کی طرح چھوڑ دیا۔ نبی جان (طوائف الہ آباد) کو ایک خط میں لکھتے ہیں جس سے ان کے عشق کی نوعیت واضح ہوتی ہے: ''کیوں جی تم سے کیوں کرملیں۔ تم کو کیوں کر دیکھیں۔ کیوں کر سنیں اور نہ دیکھیں تو کیوں کر جئیں۔ جو شخص ازلی عاشق مزاج ہو خیال کرو اس کا کیا حال ہوگا۔'' [۳۰] یہی ان کی ''ازلی عاشق مزاجی'' ہے جسے ''عاشقی'' میں وہ پورے خلوص سے برتتے ہیں۔ اس ''دبوچ'' میں

ان کو اسی لیے، دوسرے شعرا کے مقابلے میں زیادہ کیف محسوس ہوتا ہے اور اسی کیف کو وہ اپنی شاعری میں، پوری سچائی کے ساتھ، بیان کر دیتے ہیں اور اسی لیے ان کی فطرت اور شاعری دونوں ایک جان ہو جاتی ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ مغلیہ تہذیب سنبھالا لے رہی ہے۔ داغ اپنی تہذیب کی وہ آخری سانس ہیں جو تیز تیز آتی ہے اور ذرا دیر کو زندگی کا احساس دلا کر تیزی سے غائب ہو جاتی ہے۔ داغ کی شاعری اس تہذیب کے چراغ کی وہ آخری ''بھڑک'' تھی جو شعلے میں ایک دم تیز روشنی دے کر ختم ہو جاتی ہے۔ یہ داغ کی انفرادیت ہے۔

داغ اسی ''عشق'' کے سچے شاعر ہیں اور ان کی زبان اسی کیف کی ترجمان ہے۔ اگر ان کی زندگی اور شاعری کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو عام طور پر ان کی غزل یا شعر کا محرک ان کی زندگی کا کوئی نہ کوئی واقعہ یا تجربہ ہوتا ہے۔ داغ نے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''حسینوں کو دیکھتا ہوں اور خوب صورت شعر کہتا ہوں۔'' [۳۱] اگر آج وہ واقعہ ہمیں بناوٹی اور رسمی معلوم ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اب ہمارے جدید تجربے سے دور ہو گیا ہے مگر جو اس میں جان تھی وہ داغ نے نکال کر اپنے شعر میں سمودی ہے اور اسی لیے وہ شعر آج بھی ہمیں متاثر کرتا اور پسند آتا ہے۔ داغ نے منی جان حجاب کے عشق میں مثنوی ''فریادِ داغ'' لکھی۔ اس میں جو عشق بیان ہوا ہے وہ ویسا ہی ہے جیسا عشق سب کرتے آئے ہیں لیکن مثنوی پڑھتے ہوئے ہمیں خلوص کی مہک آتی ہے اور شعر کی تاثیر کو تیز کر دیتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ داغ کا دل اس عشق میں شامل ہے۔ اسی طرح داغ نے جن زمینوں میں شعر کہے وہ بھی عام طور پر فرسودہ ہیں اور اس طرح جو معاملات شعر میں باندھے ہیں وہ بھی عام اور عامیانہ ہیں مگر وہ یہاں چوں کہ اپنا ذاتی تجربہ شعر میں بیان کر رہے ہیں اسی لیے جب وہی بات کوئی دوسرا شاعر کہتا ہے تو وہ بے اثر معلوم ہوتی ہے اور داغ کہتے ہیں تو واہ کہہ کر داد دینے کو جی چاہتا ہے۔

درد و کرب میں مبتلا ہونا داغ کے مزاج اور ان کی فطرت میں نہیں ہے۔ وہ اسی ماحول میں رہ کر خلد بریں حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے ''فنا'' ان کے تخلیقی عقیدے میں شامل نہیں ہے اور وہ خود بھی اس کے علاوہ کسی اور پہلو پر غور نہیں کرتے اور وہ اس لیے کہ سوچ میں پڑنے سے انسان غم میں مبتلا ہوتا ہے۔ عشق کی ناکامی بھی ان کا مسئلہ نہیں ہے اور وہ اس لیے کہ ان کا معشوق طوائف ہے جو انھیں حاصل ہے یا حاصل کی جا سکتی ہے۔ اسی معشوق کے حسن و جمال سے کھیلنا، اس ''عشق'' کے نئے نئے تجربوں اور معاملات سے لطف اندوز ہونا ان کی زندگی کا بہترین مشغلہ ہے جس پر وہ آخر عمر تک عمل پیرا رہے۔ اپنی زندگی کو، ساری بیماریوں اور مسائل کے باوجود، مسرتوں سے لبریز رکھا۔ یہ ان کے کردار کی نمایاں صفت ہے:

فسردہ دل کبھی خلوت نہ انجمن میں رہے

بہار ہو کے رہے ہم تو جس چمن میں رہے

داغ مٹتی ہوئی بہار کا غم کرنے کے بجائے اس سے خوشی و مسرت کا آخری قطرہ تک نچوڑنے میں لگے رہے اور اسی لیے ان کا خیال نہ زندگی بعد الموت کی طرف جاتا ہے اور نہ زندگی کے ان عمیق پہلوؤں کی طرف جاتا ہے جو عام زندگی کی سطح سے نیچے موج زن ہیں۔ ان کے ہاں خدا، رسول ﷺ، صحابہ، اہل بیت سب کا ذکر آتا ہے مگر یہ سب ہستیاں ان کے لیے تمنائیں بر آنے کا وسیلہ اور ان کی خوشیوں کے محافظ کا درجہ رکھتی ہیں۔ اسی طرح ارکانِ مذہب بھی ان کے لیے خوشی کا ذریعہ ہیں مثلاً حج کے بارے میں داغ کا یہ شعر دیکھیے:

نہیں عالم میں خوشی حج کی خوشی سے بڑھ کر
کہ مسلمانوں کو دیتا ہے یہ دولت اللہ

اس شعر کے پیچھے داغ کی وہ ہستی نظر آتی ہے جو اس بات میں خلوص کے ساتھ پورا عقیدہ رکھتی ہے۔ ان کے عقائد میں یہی بات نمایاں ہے۔ ہر مسلمان خدا کو کریم اور رحیم جان کر یہ یقین رکھتا ہے کہ اس کی نجات لازمی ہے مگر داغ جب یہی بات کہتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ انھیں اس بات پر ایسا پختہ عقیدہ ہے جو ڈھلملانے والے آدمی کو میسر نہیں ہے مثلاً یہ دو شعر پڑھیے:

کہہ دیں گے ہم تو داورِ محشر سے صاف صاف
اچھوں کو دل نے پیار کیا ہم نے کیا کیا
وہ کریم کیا نہیں ہے، وہ رحیم کیا نہیں ہے
کبھی داغ بھول کر بھی نہ غم نجات رکھنا

ان اشعار سے داغ کی شخصیت، ان کے اندازِ فکر و نظر اور ان کے عقیدے کی انفرادیت سامنے آجاتی ہے۔

علوم سے بھی ان کا تعلق عام آدمیوں کا سا ہے۔ اسی طرح منتر جنتر، تعویذ گنڈے، تبرک، منتیں، نذر نیاز کا وہ اس طرح ذکر کرتے ہیں جیسے یہ سب باتیں انھیں خوش رکھنے کا ذریعہ ہیں۔ سرسید کی تحریک کے زیر اثر جو نیا شاعر ان چیزوں کو دیکھتا ہے، خواہ وہ حالی ہوں یا حسرت موہانی ہوں، ان کو مسترد کرتا ہے مگر داغ کے لیے یہی جانِ حیات ہیں۔ پیر پرستی بھی ان کے ہاں اسی اندازِ نظر سے وابستہ ہو کر آتی ہے۔ وہ ان تمام تقریبوں سے جیسے جھولے، تسمیہ خوانی، چھٹی چلے، منڈھا، شب برات وغیرہ کے ذکر سے وہ اپنے دل کی خوشی کا اظہار کرتے ہیں۔ موت اور غمی کے بیان میں بھی ان کی شاعری میں پھولوں اور سجاوٹ کا ذکر آتا ہے۔ روزمرہ کے معمولات میں جیسے پان کھانا، حقہ پینا، پردہ کرنا، کنکوا اُڑانا، شطرنج، چوسر گنجفہ کھیلنے کے عمل میں بھی وہ ایک خوش باش شخص کی طرح منہمک نظر آتے ہیں۔ مناظر

قدرت سے ان کی دلچسپی بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔ برسات کا عالم، گرمیوں کا سماں، آم کا شوق سب ہی دل خوش کن نعمتوں کی طرح ان کے کلام میں آتے ہیں۔

داغ کی انفرادیت میں سب سے نمایاں بات یہی ہے کہ وہ ہر قسم کی فکر اور غم سے اس قدر بے نیاز ہیں کہ دوسرے انسان کے لیے ایسا ہونا شاید ممکن نہیں ہے۔ انسان کی زندگی میں ایک مقام وہ آتا ہے جب انسان ''خودی'' کو گم کر کے خوشی وغم سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ داغؔ اس مقام سے تو بے بہرہ ہیں لیکن ان کی ہستی سے یہ بات ضرور سامنے آتی ہے کہ انسان دنیا کی لذتوں سے بھی، اگر وہ ان میں پوری طرح رچ بس گیا ہے، دائمی مسرت حاصل کر سکتا ہے۔ داغ کے اندر یہ سب باتیں پوری طرح رچ بس گئی تھیں اور کوئی انقلاب ان کو اس باتوں سے دور نہیں کر سکتا تھا۔ ان کی طرح کے بے شمار رئیس زادے اور بہت سے لوگ معاشرے میں نظر آتے ہیں لیکن ان کے اس رسمی رجحان میں وہ فطری عنصر نظر نہیں آتا جو داغؔ کے ہاں روشن ہے۔ داغؔ کی ہستی میں ایک ایسے سچے شاعر کی فطرت موجود تھی جو زندگی کے ہر معاملے میں امید اور مسرت کا پہلو نکال لیتی ہے۔ انھیں اپنی عیاشانہ زندگی میں زندگی کی خوشی، زندگی کے معنی اور زندگی کا مقصد سب حاصل ہو گیا تھا۔ یہ زندگی ان کے دور میں اپنی آخری بہار دکھا رہی تھی۔ داغ اسی آخری بہار کے شاعر تھے۔ ان کے رویوں اور طرز زندگی میں گہرا خلوص محسوس ہوتا ہے اور جنسی کنایے ایسی سچائی کو سامنے لاتے ہیں کہ فقیہہ بھی ان کے شعر سن کر پھڑک اٹھتا ہے اور اس کی اصلاحی طبیعت بھی اپنے مقصدِ زندگی کا دامن چھوڑ دیتی ہے اور وہ جنسی کھیل، جس کے مختلف پہلوؤں پر داغ کی نظر ایک نئی روشنی ڈالتی ہے، ہمیں چونکا کر اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں۔ داغ کی تخئیلی قوت اور تخلیقی ذکاوت اور تجربے کی سچائی ہم سے یہ کہتی ہے کہ تم ''عیاشی'' کو بری چیز سمجھتے ہو مگر دیکھو اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے جس کو تم نے کبھی نہیں دیکھا۔ دیکھو اس میں کیا لطف ہے اور ہمارا نفس، ہماری قوتِ ارادی کے باوجود، تقویٰ کے حدود توڑ کر، داغ کے شعر کے ساتھ ہو جاتا ہے۔ یہی وہ مقناطیسیت ہے جو اُن کی شاعری کی مقبولیت کا راز ہے۔ ان کی غزل پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ حسنِ ظاہری اور معاملاتِ عشق کے عجیب وغریب محرم ہیں اسی لیے اقبالؔ نے اپنی نظم ''داغ'' میں کہا تھا کہ

ع...... ہو بہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون

ع...... اب کہاں وہ بانکپن وہ شوخیِ طرزِ بیاں

ع...... تھی زبانِ داغ پر جو آرزو ہر دل میں ہے

داغؔ نے خود بھی اپنی شاعری کے بارے میں یہی کہا تھا:

آج راہی جہاں سے داغؔ ہوا　　　خانۂ عشق بے چراغ ہوا

اس ''کھیل'' میں وہ طرب کا ایسا پہلو سامنے لاتے ہیں کہ ہماری طرب خواہ فطرت شعر کے جادو میں

آجاتی ہے۔ یہی جادو، داغ کی شاعری میں، طرح طرح کے نقش و نگار بناتا ہے۔ داغ شاعری کے جس دائرے میں جادو جگانے کا کھیل کھیل رہے ہیں اس پر اعتراض کیا جاسکتا ہے لیکن اس کے ''برحق'' ہونے میں کسی کو شک نہیں ہوسکتا۔

قارئین کرام! اب یہاں داغ کی شاعری کے مطالعے سے پہلے ان کی تصانیف پر بھی ایک نظر ڈال لی جائے تاکہ شاعری کے مطالعہ سے پورا لطف اٹھایا جاسکے۔

(۳)

داغ بنیادی طور پر شاعر اور صرف شاعر تھے اور یہی ان کی اصل پہچان ہے۔ ان کا ایک ''دیوان'' جو ابتدائی زمانے سے ''غدر'' تک کہے ہوئے کلام پر مشتمل تھا، امیر مینائی کے دیوان کی طرح، غدر میں تلف ہوگیا تھا۔ اس دیوان میں جو ساٹھ جزو پر مشتمل تھا، غزلوں کے علاوہ قصیدے، واسوخت، رباعی، مخمس، مسدس، قطعات وغیرہ شامل تھے۔ [۳۲] داغ کی دوسری مطبوعہ تصانیف یہ ہیں:

(۱) ''گلزارِ داغ'': یہ داغ کا پہلا دیوان ہے جو ۱۲۹۶ھ/ ۱۸۷۸ء میں باہتمام نور احمد مالک مطبع محمد تیغ بہادر لکھنؤ سے شائع ہوا جس میں منشی مظفر علی خان بہادر اسیر لکھنوی نے اپنے قطعۂ تاریخ کے اس مصرع سے: ''کیا جلایا حاسدوں کو داغ نے'' سالِ اشاعت برآمد کیا ہے۔ اس قطعہ کے علاوہ منیر شکوہ آبادی کے چار اور جلال لکھنوی، امیر اللہ تسلیم اور حافظ غلام رسول ویران کا ایک ایک قطعۂ تاریخ بھی شامل ہے جن سے ۱۲۹۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔ گلزار داغ میں تلف شدہ دیوان کا بھی کچھ کلام، جو داغ کو یاد آیا یا یاد رہ گیا، شامل ہے۔ اس دیوان میں ۳۸۹ غزلیں ہیں جن کے اشعار کی مجموعی تعداد ۴۹۴۳ ہے۔ ان کے علاوہ ۷ رباعیات، ۶ مخمسات (۵۷ بند)، ایک مسدس (۲۳ بند)، دو قصائد (۱۲۰ اشعر)، دو قطعاتِ تاریخ (۲۰ شعر) جملہ ۵۲۷۸ شعر ہیں۔ [۳۳] ''گلزار داغ'' مطبع انوار محمدی لکھنؤ کا ۳۳ واں ایڈیشن میرے سامنے ہے جس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ یہ دیوان کس قدر مقبول ہوا۔

(۲) ''آفتابِ داغ'': یہ داغ کا دوسرا دیوان ہے جو پہلی بار ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۴ء میں مطبع انوار الاخبار لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس میں ۱۲۹ غزلیں (۱۵۷۲ اشعر)، آٹھ رباعیات شامل ہیں۔ کل اشعار کی تعداد ۱۶۷۸ ہے۔ [۳۴] اس میں عبدالغفور خاں نساخ کا قطعۂ تاریخ بھی شامل ہے جس کے آخری مصرع کے الفاظ ''بدر کمال داغ'' سے ۱۳۰۲ھ نکلتے ہیں۔

(۳) ''فریادِ داغ'': یہ داغ کی وہ مشہور مثنوی ہے جس میں داغ نے منی بائی حجاب سے اپنے عشق کی داستان رقم کی ہے۔ یہ مثنوی حجاب کے ساتھ کلکتہ میں رہ کر واپسی پر ۱۸۸۲ء میں کہی گئی۔ کچھ عرصے بعد اس پر نظر ثانی کی۔ ''فریادِ داغ'' اس کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۳۰۰ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ۸۳۸،

اشعار پر مشتمل اس کا پہلا ایڈیشن مطبع مطلع العلوم و اخبار نیر اعظم مراد آباد سے ۱۳۰۲ھ/ ۱۸۸۵ء میں شائع ہوا۔ اس کے بعد اس کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے۔ اس کا ایک ایڈیشن مرتبہ تمکین کاظمی آئینہ ادب لاہور سے ۱۹۵۷ء میں بھی شائع ہوا۔ یہ مثنوی بھی، داغ کی غزل کی طرح، بہت مقبول ہوئی۔ اس کا موضوع بھی داغ کی اپنی داستانِ عشق ہے جس میں وہ سارے معاملات، جو عشق میں پیش آئے، خلوص و سچائی کے ساتھ بیان کر دیے گئے ہیں جو اثر و تاثیر سے مملو ہے۔

(۴) ''مہتابِ داغ'': یہ داغ کا تیسرا دیوان ہے جو حیدر آباد آنے کے بعد مرتب ہوا۔ ''آفتابِ داغ'' کے بعد جو کچھ کہا وہ سب اس میں شامل ہے۔ اس کی کتابت خود داغ کی نگرانی میں ہوئی۔ کتابت کا کام ۳، جمادی الثانی ۱۳۱۰ھ/ ۲۳، دسمبر ۱۸۹۳ء کو پورا ہوا اور ۱۸۹۴ء میں مطبع عزیز دکن، چھتہ بازار حیدر آباد سے طبع ہو کر شائع ہوا۔ اس دیوان میں ۲۹۲ غزلیں، جن کے اشعار کی تعداد ۴۱۷۶ ہے۔ اس میں ۱۹ رباعیات، دو مخمس (۱۷ بند)، چھ قصائد (۵۱۰ شعر)، ۲۷ قطعاتِ تاریخ (۳۳۰ شعر)، چار غیر تاریخی قطعات (۴۶ شعر)، چار سہرے (۴۰ شعر)، دو سلام (۳۳ شعر) اور ۱۲۰ متفرق اشعار ہیں۔ اس طرح یہ دیوان کل ۵۳۱۸ شعروں پر مشتمل ہے۔ [۳۵]

(۵) ''یادگارِ داغ'': یہ داغ کا چوتھا دیوان ہے جسے داغ کی وفات کے بعد، ان کے شاگرد احسن مارہروی نے جمع و مرتب کر کے ۱۳۲۳ھ میں، اسلامیہ اسٹیم پریس لاہور سے چھپوا کر شائع کیا۔ احسن مارہروی کے پاس جون ۱۹۰۲ء تک کا کلام پہلے سے موجود تھا۔ مزید کلام انھوں نے داغ کے شاگردوں مثلاً اختر بجنوری، نوح ناروی، نسیم بھرت پوری، وجاہت جھنجھانوی، نسیم ہلسوی، عزیز یار جنگ عزیز سے اکٹھا کیا۔ بہت سا کلام گل دستوں سے حاصل کیا۔ ان کے علاوہ وہ اشعار جو داغ نے ''فصیح اللغات'' میں محاورات کی سند کے لیے کہے تھے ''یادگارِ داغ'' میں شامل کر دیے۔ اس میں ۱۵۶ غزلیں، جن کے اشعار کی کل تعداد ۲۱۷۷ ہے، دو قصائد (۹۶ شعر)، ۳۴ قطعاتِ تاریخ (۱۲۹ شعر)، تین قطعاتِ غیر تاریخی (۵۶ شعر)، دو سہرے (۳۳ شعر)، ایک سلام (۲۱ شعر) اور متفرق اشعار جن کی تعداد ۱۰۸۸ ہے، شامل ہیں۔ [۳۶]

(۶) ''ضمیمہ یادگارِ داغ'': اس میں داغ کا وہ کلام شامل ہے جو بعد میں دست یاب ہوا اور جسے لالہ سری رام نے مرتب کر کے لاہور سے چھپوایا اور شائع کیا۔ یہ ''ضمیمہ'' ۶۳ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں ۷۰ غزلیں جو ۱۱۶۶ شعروں پر مشتمل ہیں اور تیس متفرق اشعار ان کے علاوہ ہیں۔ [۳۷]

''یادگارِ داغ'' کا ایک اور ایڈیشن کلب علی خاں فائق رام پوری نے تیار کیا جس میں ضمیمہ یادگارِ داغ کو بھی شامل کر دیا گیا ہے۔ ''یادگارِ داغ'' مع ضمیمہ یادگارِ داغ، مجلس ترقی ادب لاہور سے ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا۔

(۷) ''انشائے داغ'': یہ داغ کے ۱۴۰ خطوط کا مجموعہ ہے جسے ان کے شاگرد رشید احسن مارہروی نے جمع و مرتب کیا اور جو انجمن ترقی اردو ہند دہلی سے ۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ ان خطوط سے داغ کی زندگی، ان کی شاعری اور مزاج کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ان خطوط کو پڑھ کر (چند خطوط کو چھوڑ کر) عام طور پر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ خطوط بے دلی سے رواروی میں لکھے گئے ہیں۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ داغ کا میلانِ طبع، امیر مینائی کے برخلاف، نثر کی طرف نہیں تھا۔

(۸) ''زبانِ داغ'': یہ بھی داغ کے خطوط کا مجموعہ ہے جسے ''زبانِ داغ'' کے نام سے احسن مارہروی کے بیٹے رفیق مارہروی نے مرتب کیا ہے۔ یہ مجموعۂ خطوط ۱۹۵۶ء میں نسیم بک ڈپو لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس میں خطوط کی کل تعداد ۲۲۹ ہے جس میں ۱۴۰ وہ خطوط بھی شامل ہیں جو احسن مارہروی نے ''انشائے داغ'' کے نام سے مرتب و شائع کیے تھے۔ گویا اس میں ۸۹ خطوط ایسے ہیں جو پہلی بار شائع ہوئے ہیں۔ بحیثیت مجموعی یہ سب خطوط رواروی میں لکھے گئے ہیں لیکن اس کے باوجود ان سے بھی داغ کے بارے میں بہت سی مفید معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ یہ ۸۹ خطوط وہ ہیں جو داغ کے شاگرد منشی فیروز شاہ خان فیروز رام پوری کے ورثا سے کتب خانۂ رام پور کے لیے خریدے گئے تھے اور جنھیں امتیاز علی خاں عرشی نے، حواشی کے ساتھ، مرتب کر کے سہ ماہی اردو ادب علی گڑھ کے شمارہ ستمبر ۱۹۵۶ء میں، صفحہ ۵ سے ۵۲ تک، شائع ہوئے۔

داغ کی شاعری کا مطالعہ:

داغ بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں لیکن انھوں نے دوسری اصنافِ سخن میں بھی کامیاب طبع آزمائی کی ہے خصوصاً اُن کے ''شہر آشوب'' (مسدس)، قصائد اور مثنوی ''فریادِ داغ'' کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

دلی داغ کی جان تھی۔ وہ اسی شہر کی تہذیب کے پروردہ تھے۔ ۱۸۵۷ء میں دلی پر جو کچھ گزرا اور جو کچھ خون آمیز مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھے وہ ہر حساس انسان کے وجود کو ہلا دینے کے لیے کافی تھا۔ داغ نے اپنے ''شہر آشوب'' میں دلی کی بربادی اور اپنے گہرے غم و اندوہ کا اس طرح اظہار کیا ہے کہ آج بھی پڑھنے والا دلی کی اس تصویر سے غم زدہ ہو جاتا ہے۔ اس شہر آشوب میں داغ نے دلی کی پہلی صورت اور پھر بربادی کے بعد کی حالت کا نقشہ اس طرح پیش کیا ہے کہ تضاد و تقابل سے فنی اثر گہرا ہو جاتا ہے:

فلک زمین و ملائک جناب تھی دلی — بہشت و خلد سے بھی انتخاب تھی دلی
جواب کا ہے کو تھا لاجواب تھی دلی — مگر خیال سے دیکھا تو تو خواب تھی دلی

پڑی ہیں آنکھیں وہاں جو جگہ تھی نرگس کی　　خبر نہیں کہ اسے کھا گئی نظر کس کی
یہ شہر وہ ہے کہ انسان و جان کا دل تھا　　یہ شہر وہ ہے کہ ہر قدر دان کا دل تھا
یہ شہر وہ ہے کہ ہندوستان کا دل تھا　　یہ شہر وہ ہے کہ سارے جہان کا دل تھا
رہی نہ آدھی یہاں سنگ وخشت کی صورت　　بنی ہوئی تھی جو ساری بہشت کی صورت

لیکن فلک کو یہ کب گوارا تھا۔ اس نے اسے بھی بگاڑ دیا۔ یاد رہے کہ اردو فارسی شاعری میں "فلک" دشمن کے روپ میں آتا ہے جس کا کام بگاڑنا ہے:

ع ...... فلک تھا خوبی وحسن وجمال کا دشمن
ع ...... عدوئے اہلِ کمال اور کمال کا دشمن
ع ...... فلک نے قہر وغضب تاک کر ڈالا
ع ...... غرض کہ لاکھ کا گھر اس نے خاک کر ڈالا

اور جس کا جاں کاہ نتیجہ یہ نکلا کہ ہر چیز زیروزبر اور معیشت تباہ اور زندگی دگرگوں ہوگئی:

بنا ہے خال سیہ رنگ مہ جمالوں کا　　دوتا ہوا ہے قدِ راست نونہالوں کا
جو زور آہوں کا لب پر تو شور نالوں کا　　عجیب حال دگرگوں ہے دتی والوں کا
کوئی مراد جو چاہی حصول ہی نہ ہوئی　　دعائے مرگ جو مانگی قبول ہی نہ ہوئی
پئے محاسبہ پُرسش ہے نکتہ دانوں کی　　تلاش بہر سیاست ہے خوش زبانوں کی
جو نوکری ہے تو اب یہ ہے نوجوانوں کی　　کہ حکم عام تھے بھرتی ہے قید خانوں کی
یہ اہلِ سیف وقلم کا ہو جب کہ حال تباہ　　کمال کیوں نہ پھرے دربدر کمال تباہ

داغ کے اس شہر آشوب کا سچا واقعیاتی انداز، صورت حال کو خلوص دل اور دردمندی سے بیان کرنے کا عمل اور اندر ہی اندر دھڑکتے دل کی صدا نے، جو لہجے میں شامل ہے، اثر وتاثیر کو یوں اُبھارا ہے کہ اس بربادی کا نقشہ دل میں اُتر جاتا ہے جس سے اس وقت دلی دوچار تھی۔ یہ فنی اثر آج بھی پڑھنے والے کو اسی طرح متاثر کرتا ہے جس طرح اپنے زمانے کے لوگوں کو متاثر کیا تھا۔ شہر آشوب کی صنف میں یہ آج بھی اہمیت رکھتا ہے۔

ذوق کی طرح داغ بھی درباری شاعر تھے۔ رام پور میں وہ نواب یوسف علی خاں ناظم اور نواب کلب علی خاں نواب سے وابستہ رہے اور پھر حیدر آباد دکن آ کر نظام میر محبوب علی خاں کے دامنِ دربار سے وابستہ ہوگئے۔ بارہ تیرہ سال لال قلعہ میں بھی اسی درباری ماحول میں انھوں نے گزارے تھے۔ "قصیدہ" ان کی درباری وپیشہ ورانہ ضرورت تھی۔ چاروں دواوین میں ان کے دس قصیدے شامل ہیں۔ ان کے علاوہ کئی مدحیہ قطعات اور سہرے، جو سال گرہ، ولادت، شادی اور عیدین وغیرہ کے موقع

پر داغ نے لکھے، اسی ذیل میں شمار کیے جا سکتے ہیں۔ قصیدہ میں بھی وہ اپنے استاد شیخ ابراہیم ذوق کی پیروی کرتے ہوئے ان تمام اجزائے قصیدہ کو بروئے کار لاتے ہیں جو روایتی قصیدہ کی ہیئت سے عبارت ہیں۔ میر محبوب علی خاں کی شان میں، جو پہلا قصیدہ داغ نے کہا، وہ نہ صرف ان کا شاہکار ہے بلکہ قصیدہ کی تاریخ میں بھی ایک نئی راہ دکھاتا ہے۔ اس قصیدے کی تشبیب بہاریہ ہے۔ جس میں ملک دکن کی طرف سفر کرنے کا ذکر کر کے، مناظر قدرت کے تاثرات کو، فصاحت و سلاست بیان کے ساتھ، نمایاں کیا ہے۔ اس کے لیے بحر بھی وہ چنی ہے جس میں طبلے کی تھاپ کا لطف ایک سماں پیدا کرتا ہے:

میں ہوا بادیہ پیما طرفِ ملکِ دکن
سرمۂ چشم غزالاں ہوئی گردِ دامن
نازنیوں کی کمر، بید کی شاخ لرزاں
موجۂ ریگ رواں، زلفِ پریشاں کی شکن
بسترِ قاقم و سنجاب بنا سبزۂ دشت
تکیۂ مخمل و کمخواب ہر اک خشتِ کہن
ذرے ذرے سے نمودار فروغِ انجم
جادے جادے سے عیاں کاہکشاں کا جوبن
قوتِ نامیہ اس جوش پر اللہ اللہ
دانہ موتی کا جو بوئیں تو ہو خرمن خرمن
خارِ صحرا اسے انگلی کے اشارے سے بتائے
راہ بھولے جو مسافر کوئی آوارہ وطن

واقعیت اس قصیدے کی نمایاں خصوصیت ہے۔ جس طرح وہ منظر کو دیکھ رہے ہیں اسے اسی طرح بیان کر کے قصیدے میں نئی روح پھونک دیتے ہیں۔ یہ واقعیت قصیدے کے جزئیات میں مبالغے اور تخیل کے ساتھ اس طرح سرائیت کیے ہوئے ہے کہ سننے والا اس سے متاثر ہوتا ہے۔ سلاستِ بیان اس قصیدہ کو ایک نیا رنگ دیتی ہے:

ندیاں کوہ کی ہیں رشکِ دو جوئے شیر
جن سے پھیکی پڑی فردوس کی بھی نہرِ لبن
موجیں کرتی ہوئی پھرتی ہے صبا مثلِ نسیم
لہلہاتے ہوئے سبزے کا نرالا جوبن
حوریں پانی بھریں پنگھٹ کا جو دیکھیں جمگھٹ

ہے اس انداز کا ہر ایک بت سیمیں تن

اس کے بعد دوسرا مطلع آتا ہے جو اپنی برجستگی، واقعیت اور مبالغے سے قصیدے کے اثر و تاثیر کو تیز کر دیتا ہے:

وہ طراوت کا اثر ہے کہ دمِ سیر چمن
پانی دینے لگے یوسف کا یہاں چاہِ ذقن

اس کے بعد یہ شعر آتا ہے:

برگ برگ گل و گلزار یہاں تک پھیلا
جس سے کوتاہ ہے گل چیں کا سراسر دامن

حرف گاف کی تکرار سے وہی تاثیر پیدا ہوتی ہے جو ستار کے چھیڑنے سے فضا میں پیدا ہوتی ہے۔ یہاں احساسِ شادمانی اشعار کے مزاج سے خوشبو کی طرح پھوٹ رہا ہے۔ اس سے واقعیت کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے اور جب یہ شعر آتے ہیں تو واقعیت پوری طرح اپنی مہر ثبت کر دیتی ہے:

شہر اس شہر کا ہے نام بھی بلدہ ہے — فخر کلکتہ و مدراس، نظیر لندن
ثانی خلد و ارم بانی تزئین و حشم — روکش چین و ختن غیرت بغداد و عدن
حیدرآباد کا بجتا ہے جہاں میں ڈنکا — نوبتیں کیوں نہ بجیں دھوم سے باون باون
حیدرآباد سے کیوں جائے کہیں عیشِ ابد — خوشتر از ملکِ سلیماں نہ ہو کیوں حبِ وطن

اس تشبیب کے بعد ''گریز'' مشکل ہو جاتا ہے لیکن شہر کی تعریف سے شہر یار کی مدح کی طرف وہ ایسی برجستگی اور فطری انداز سے آتے ہیں کہ ریل کی پٹری بغیر دھچکے کے بدل جاتی ہے اور یہ شعر سامنے آتے ہیں:

چمن آرائے دکن خسروِ فیاض و جواد
جس نے شاداب کیا آبِ کرم سے یہ چمن
مدح میں اس کی پڑھوں مطلع رنگیں ایسا
جس سے اے داغ ہو شرمندہ بہارِ گلشن

اور پھر ''مدح'' نئے مطلعے سے شروع ہوتی ہے اور جو شعر آتے ہیں وہ اپنے زورِ بیان، برجستگی، لفظوں کے جماؤ کی سجاوٹ، سلاست و روانی سے دل میں بیٹھتے چلے جاتے ہیں اور قصیدہ سننے والا اس واقعیت سے، جو تشبیب میں آئی ہے، مدح کے مبالغے کو بھی اسی واقعیت کے زیرِ اثر قبول کر لیتا ہے۔ یہ اس قصیدے کی وہ تکنیک ہے جو کم قصیدوں میں اس طور پر استعمال ہوئی ہے۔ یہ مدح صنعت ترصیع کے ساتھ چلتی ہے اور احساسِ جمال کو فروغ دیتی ہے۔ ''مَلِک مُلک دکن'' کی مدح میں ممدوح کی ذات کے ساتھ اس کی تیغ،

گھوڑا، ہاتھی اور فوج بھی شامل ہیں۔ مدح میں تلوار، گھوڑے، ہاتھی اور فوج کی تعریف میں ان خصوصیات کو اُبھارا ہے جو فی الواقع ایک مثالی تلوار، مثالی گھوڑے، مثالی ہاتھی میں ہوتی ہیں۔ آخر میں دعا آتی ہے۔ داغ نے قصیدے کے تمام اجزائے ترکیبی کو پوری طرح نبھاتے ہوئے واقعیت کی اس خوب صورتی کے ساتھ آمیزش کی ہے کہ وہ اس ہستی یا اس سے وابستہ چیزیں، روایتی قصیدے کی طرح، طلسمات نہیں بنتیں بلکہ ایک حقیقی، زندہ اور موجود چیز معلوم ہوتی ہیں۔

داغ کے قصائد پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ صنفِ سخن، جو بادشاہوں اور شہر یاروں کے درباروں کے لیے مخصوص تھی اور جس میں بڑے بڑے اردو شعرا کے نام آتے ہیں، اب ختم ہونے سے پہلے اپنا زور دکھا رہی ہے۔ واقعیت کی طرف اس دور کے بڑھتے ہوئے رجحان اور قدیم طرز کی روایت یہاں ایک سمجھوتا کرتی دکھائی دیتی ہے جس سے قصیدے کی صنف میں ایک تازگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس لحاظ سے داغ اردو کے آخری قصیدہ گو ہیں اور یہ قصیدہ تاریخِ قصیدہ میں اہمیت کا حامل ہے۔ داغ کے اس قصیدے کا رنگ اسی واقعیت پسندی اور سلاست بیان کی وجہ سے منفرد ہے۔

داغ نے صرف ایک مثنوی لکھی جس کا تاریخی نام ''فریادِ داغ'' (۱۳۰۰ھ) ہے جس میں کلکتہ والی منی جان حجاب سے اپنے عشق کو موضوع بنایا ہے اور واقعیت کے ساتھ اس طرح بیان کیا ہے جو افسانہ یا خودنوشت سوانح کی مخصوص خصوصیت ہے۔ داغ کی سوانح کے بیان میں ہم باغ بے نظیر کے میلے میں حجاب سے پہلی ملاقات سے لے کر وہ ساری باتیں لکھ آئے ہیں جن سے داغ اور حجاب کے تعلق کی کہانی عبارت ہے اور جو اس مثنوی میں بیان کی گئی ہیں۔ یہ مثنوی سچی کہانی ہونے کی وجہ سے دلچسپ ضرور ہے لیکن اس میں وہ گہرائی نہیں ہے جو توجہ سے اس میں پیدا کی جاسکتی تھی مثلاً بے نظیر کے میلے میں پہلی ملاقات کے بیان میں جذبات و کیفیاتِ عشق کو بیان کرنے کی گنجائش تھی۔ داغ یہاں حجاب کا ''سراپا'' بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں اور اس سراپا میں بھی رال ٹپکنے کا پتا تو چلتا ہے لیکن حقیقی عشقیہ جذبات و احساسات کا اظہار بہت سرسری ہوتا ہے۔ اسی طرح کلکتہ پہنچنے پر محبوب کو دیکھ کر اچھوتی کیفیات بیان کرنے کی گنجائش تھی لیکن داغ یہ بھی نہیں کر پاتے۔ اسی طرح کلکتہ میں نواب صاحب رام پور کا فوراً بلانے کا خط ملنے پر اس کیفیتِ فراق کو بیان کیا جاسکتا تھا جس سے یقیناً داغ گزرے ہوں گے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سچا عشق داغ کی طبیعت سے مناسبت نہیں رکھتا اور اسی لیے یہ سب پہلو مثنوی میں بیان نہ ہو سکے۔ داغ نے خارجی باتیں تو سب بیان کر دی ہیں اور اندر کی بات اس لیے بیان میں نہیں آئی کہ وہ ان کے دل کی گہرائیوں میں موجود ہی نہیں تھی۔ سراپا کی تصویر کشی ہو یا حجاب کی رام پور سے واپسی پر عاشق و معشوق کے درمیان مکالمہ ہو سب میں سامنے کی باتیں بیان کی گئی ہیں۔ اس مثنوی میں بھی داغ کا وہی رویہ سامنے آتا ہے جو ان کی غزلوں میں ملتا ہے:

اک نہ اک ہم لگائے رکھتے ہیں — تم نہ ملتے تو دوسرا ملتا
پوچھتے کیا ہو کیوں لگائی دیر — اک نئے آدمی سے ملنا تھا

اس لیے رام پور میں ان کا رقیب نواب حیدر علی خاں بھی ان کے اندر وہ آتشِ رقابت نہیں بھڑکاتا جو وصلِ رقیب سے پیدا ہوتی ہے اور جو کیفیتِ اضطراب سے کہیں بڑھ کر ہوتی ہے جیسے مومن خاں مومن کی شاعری میں اس مثنوی میں وہ تسلسلِ بیان بھی نہیں ہے جو ہمیں مثنوی ''سحرالبیان'' یا مرزا شوق کی مثنوی ''زہرِ عشق'' میں ملتا ہے۔ لیکن ان سب کمزوریوں کے باوجود یہ اتنی دلچسپ مثنوی ہے کہ اسے ایک ہی نشست میں پڑھا یا سنا جا سکتا ہے۔ واقعیت اس مثنوی کی جان ضرور ہے مگر یہ واقعیت جذبات کی سطح سے اُٹھ کر فن کے درجے پر نہیں آتی لیکن پھر بھی اس کا مزاج جدید دور کی واقعیت سے قریب ضرور ہے۔ اس مثنوی کا اندازِ بیان خاص طور پر قابلِ توجہ ہے جس میں داغ کی شاعرانہ فطرت نے اپنے اندازِ بیان سے جان ڈال دی ہے اور جو سہلِ ممتنع کے مزاج کا حامل ہے۔ اس مثنوی کو اسی لیے روانی کے ساتھ نثر کی طرح پڑھا جا سکتا ہے۔ اس انداز بیان کی وجہ سے اس مثنوی کو حالؔی کی نیچرل شاعری کی مثال میں بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔

اس مثنوی کی ایک اور اہمیت یہ بھی ہے کہ وہ ہمیں داغ کے عشق اور تصورِ عشق کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے اور اس طرح داغ کی غزل گوئی کے خاص رنگ کی توجیہہ پیش کرتی ہے۔ داغ کی ماں اور خالہ بھی، حجاب کی طرح، کھائی کھیلی ہوئی عورتیں تھیں۔ پھر لال قلعہ میں بھی جن عورتوں سے واسطہ پڑا ان میں سے اکثر اسی قسم کی عورتیں تھیں جو آسانی سے ہاتھ آ سکتی تھیں۔ داغ کے لیے عورت ایک کھیل تھی جس سے وہ ساری عمر کھیلتے رہے اس لیے ان کی غزل میں سچے عشق کی تلاش بے معنی بات ہے۔ ان کی غزل اسی بتِ ہرجائی (طوائف) کی کہانی سناتی ہے۔ یہ وہ کھیل تھا جسے وہ ساری عمر دل لگا کر کھیلتے اور اپنی غزل میں بیان کرتے رہے:

اک نہ اک ہم لگائے رکھتے ہیں — تم نہ ملتے تو دوسرا ملتا
کیا ملے گا کوئی حسیں نہ کہیں — دل بہل جائے گا کہیں نہ کہیں

(ب) داغ کی غزل

داغ کی غزل کا محبوب یہی عورت ہے جس کا ایک نام منی جان حجاب اور اسی قسم کے دوسرے کئی نام ہیں۔ یہ سب طوائفیں ہیں جن سے داغ ''عشق'' کرتے ہیں اور اس عشق میں جو کچھ ان پر گزرتی ہے، جو تجربات سامنے آتے ہیں یا جن معاملات سے ان کا واسطہ پڑتا ہے، اسے وہ پورے خلوصِ دل سے بیان کر دیتے ہیں۔ یہی داغ کا عشق ہے۔ سید بے خود دہلوی نے لکھا ہے کہ ''ایک دن استاد نے

کہا: تو تو جانتا ہے حسینوں کو دیکھتا ہوں اور خوب صورت شعر کہتا ہوں۔"

بت ہی پتھر کے کیوں نہ ہوں اے داغؔ　　اچھی صورت کو دیکھتا ہوں میں

نبی جان کو ایک خط میں داغ نے لکھا کہ "جو شخص ازلی عاشق مزاج ہو خیال کرو اس کا کیا حال ہوگا۔" [۳۸] ان کی غزلوں سے جس معشوق کے خدوخال اُبھرتے ہیں، وہ اردو غزل کے روایتی معشوق سے کچھ معنی میں تو ملتا جلتا ہے مگر ساتھ ہی مختلف بھی ہے۔ داغ میرؔ کی طرح ناکامیوں سے کام نہیں لیتے۔ ان کا معشوق تو ان کی مٹھی میں ہے، اسی لیے اپنے معشوق کے بارے میں وہ جو باتیں کہتے ہیں وہ تصور سے زیادہ حقیقت سے قریب ہیں اور ہماری حسیات کو متاثر کرتی ہیں۔ یہ چمپئی رنگ کا معشوق ہے جس کا جسم سڈول، ادا مستانہ، چتو نیں شوخ، بات میں چلبلاپن، غرورِ حسن سے قیامت ڈھانے والے ناز و ادا اور جو ساتھ ہی:

لڑتی جاتی ہے غیر سے بھی آنکھ　　مجھ سے بھی بات کرتے جاتے ہیں

تمھاری طرح بھی ہوگا نہ کوئی ہر جائی　　تمام رات کہیں ہو، کہیں ہو سارا دن

یہ معشوق چونکہ بت ہر جائی ہے اور داغ اس بات سے بخوبی واقف ہیں اس لیے داغؔ کا مسئلہ یہ ہو جاتا ہے:

دو دن بھی کسی سے وہ برابر نہیں ملتا　　یہ اور قیامت ہے کہ مل کر نہیں ملتا

یہی ہر جائی معشوق داغ کے لیے ایک حقیقت ہے اور جب وہ اس حقیقت کو بیان کرتے ہیں تو اس میں اسی لیے جان پڑ جاتی ہے۔ طوائف کا یہی کردار ہے جسے وہ تسلیم کر لیتے ہیں:

کیا رہیں ہم کہ ترا چال چلن　　پاس رہ کر نہیں دیکھا جاتا

اسی لیے ان کا عشق سراسر جنسی و جسمانی ہے۔ ایسا جنسی جس میں عشق کی لہر بھی موجود ہے اور ایسا "عشق" جس میں خواہشِ وصل شدید ہے اور یہی وجہ ہے کہ ہر نئے شخص کی طرف متوجہ ہو جانے والا یہ معشوق بھی ان کے لیے مزے کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔ داغ کے ہاں جو "واسوخت" کا لہجہ اور جلی کٹی سنانے کا مضمون بار بار آتا ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ انھوں نے اپنے معشوق کی اس بات کو حقیقت مانتے ہوئے تسلیم کر لیا ہے:

غیروں سے التفات پہ ٹوکا تو یہ کہا　　دنیا میں بات بھی نہ کریں کیا کسی سے ہم

داغ کے ہاں اسی لیے رقیب کا احساس خود عشق کو تیز اور مزے کو دوبالا کر دیتا ہے۔ داغ اپنے محبوب کو رقیب کے ساتھ قبول کرتے ہیں:

لے شب وصل غیر بھی کاٹی　　ہم کو تو آزمائے گا کب تک

غیر کو ساتھ لے کے ہم ڈوبے　　آپ نے ضد دلا کے دیکھ لیا

رشک دشمن بھی گوارا لیکن　　تجھ کو مضطر نہیں دیکھا جاتا

میؔر کے عشق میں معشوق حاوی ہے۔ جرأت کے ہاں بھی، سارے کھل کھیلنے کے باوجود، عاشق دبا اور سہما سہما سا محسوس ہوتا ہے لیکن داغ کے ہاں عاشق حاوی رہتا ہے۔

بے شک مجھے ہے عشق ترا پر خدا گواہ　　جتنا ترے گمان میں ہے اس قدر نہیں

تم کہتے ہو معشوق اطاعت نہیں کرتے　　عاشق بھی تو معشوق کا نوکر نہیں ہوتا

جواب اس طرف سے بھی فی الفور ہوگا　　دبے آپ سے وہ کوئی اور ہوگا

میرے ہی دم سے مہر و وفا کا نشاں ہے اب　　تجھ سا اگر نہیں ہے تو مجھ سا کہاں ہے اب

کیا سمجھتے ہو تم اپنے آپ کو　　خوب رُویوں سے جہاں خالی نہیں

جرأت کے ہاں اکثر اس نوع کے عشق کے بیان میں کھلا پن در آتا ہے لیکن داغ کے ہاں عام طور پر ڈھکا چھپا پن برقرار رہتا ہے وہ چند اشعار جو کھل گئے ہیں ان کی تعداد اتنی کم ہے کہ اسے داغ کا رنگ خاص نہیں کہا جا سکتا۔ ان کھلے اشعار میں یہ جو صورت سامنے آئی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اخلاقی پابندیوں سے آزاد ہو کر کسی بھی تجربے کو چھپاتے نہیں ہیں۔ وہ دل کا چور پکڑ کر شعر کی زبان میں سامنے لے آتے ہیں اسی لیے داغ کے ہاں ایسے تجربے بیان میں آتے ہیں جو اس طرح کم کم بیان میں آئے ہیں۔

داغ کی غزل میں محبوب کے، غیر کے ہاں رہنے کا ذکر بار بار آتا ہے اور اس لیے آتا ہے کہ یہ محبوب ''طوائف'' ہے اور یہی ان کے عشق کا مرکز و محور ہے اور اسی لیے غیر یا رقیب اس کے وجود کا حصہ ہے۔ اس عشق کے بیان میں داغ کے ہاں واقعیت تو ہے لیکن بازاری پن نہیں ہے اور یہی ان کی انفرادیت ہے:

خمار آلود، آنکھیں، بل جبیں پر درد ہے سر میں
رہے تم رات بھر بے چین کس کم بخت کے گھر میں

زلف برہم، عرق آلودہ، دامن چاک　　کس کے آغوش سے تو جان چھڑا کر نکلا

نیند آتی ہے بڑی رات گئے آئے ہو　　سرخ آنکھوں میں بھلا نشۂ صہبا کیسا

وہ ہرجائی اگر ہے داغ، ہو تم بھی تو آوارہ
تمھیں کب صبر ہے بیٹھے ہوئے تم ایک پر کیا ہو

تمھارے واسطے میں غیر کو تنہا نہ چھوڑوں گا
سمجھ لینا کہ دو مردے گڑیں گے ایک مدفن میں

تو ہے ہرجائی تو اپنا بھی یہی طور سہی　　تو نہیں اور سہی اور نہیں اور سہی

داغ کی غزل پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ داغ نے اس ''روایتی'' عشق میں تبدیلیاں کی ہیں۔ ان

لازمی حصہ ہے۔ جوان لڑکا پہلی دفعہ طوائف کے کوٹھے پر جاتا تھا تو اس پر خوشی کا اظہار کیا جاتا تھا۔ شرفاء اور طبقۂ خواص کے گھروں میں بیوی کے علاوہ طوائف کا وجود بھی ایک معمول کا عمل تھا۔ اس انحطاط زدہ معاشرے میں بلند اخلاقی سطح کا شعور کم و بیش غائب ہو چکا تھا۔ داغ کی بے باکی اور اونچی قدروں کی توہین اسی کا نتیجہ ہے۔ بعض اہل ذوق کلامِ داغ سے لطف اندوز ہو کر یہ کہتے ہیں کہ ہم اس میں اعلیٰ قدریں کیوں ڈھونڈیں جب کہ ہمیں معلوم ہے کہ وہ موجود ہی نہیں ہیں۔ داغ کے کلام کی مقناطیسیت ہمیں اس طرف داری تک ضرور لے آتی ہے مگر غور سے دیکھا جائے تو یہ طرف داری بھی اعلیٰ قدروں سے فرار ہی کی ایک صورت ہے۔

داغ کی غزل انحطاط کی ترجمان ہے اور اس میں زور اور جان اس لیے ہے کہ وہ اس ترجمانی میں پورے طور پر مخلص اور سچے ہیں۔ شہنشاہ اکبر اعظم کے دور کا سپاہی دن بھر جنگ میں معروف رہ کر رات کو تفریح کے لیے کچھ وقت نکال لیتا تھا۔ ''عیش'' کا حصہ اس کی زندگی میں مشکل سے ایک فی صد ہو گا مگر سلطنت کی خوش حالی کے ساتھ یہ عملِ عیش مسلسل بڑھتا گیا۔ اورنگ زیب عالمگیر کے بعد جو بادشاہ تخت پر بیٹھے ان کے ہاں یہ شرح فی صد بڑھتی چلی گئی اور عیش ساری دوسری سرگرمیوں پر حاوی آ گیا۔ انگریزوں کے ہاتھوں، مغلیہ سلطنت کے خاتمے کے بعد، یہ صورت حال پیدا ہوئی کہ حکمران نام کے بادشاہ رہ گئے اور اب ان کے پاس عیش کے علاوہ کچھ بھی کرنے کے لیے نہیں رہا۔ چنانچہ عیش پرستی بھی ایک قسم کا مذہب بن گئی اور ''مذہبِ عشق'' کی اصطلاح عام ہو گئی۔ اس دور میں تصوف بھی موجود ہے مگر یہ بھی عام طور پر ایک قسم کی روحانی عیاشی بن کر رہ گیا۔ جو انسان کو عمل اور جدوجہد سے باز رکھتی ہے اور معشوقِ حقیقی کے تصور میں فرار بہم پہنچاتی ہے۔ اس طرح مذہبِ عشق اور تصوف دونوں زندگی اور علوی اخلاق کی راہ سے دور ہو گئے۔ اب یہ آدمی کے مزاج اور خاندانی رجحان پر ہے کہ وہ اِدھر جائے یا اُدھر۔ داغ، ماں اور خالہ کے اثر سے کہ وہ نوں داشتائیں تھیں، پھر لال قلعہ کے اثر سے اور بعد ازاں رام پور اور حیدر آباد کی پناہ گاہوں کے اثر سے، جسمانی عیاشی کی راہ پر لگے رہے اور اس کی جو مخصوص کیفیات تھیں ان کو خلوص و سچائی سے شاعری میں ادا کرتے رہے۔

جنسی تعلق ایک دائمی چیز ہے۔ یہ زندگی کے آگے بڑھانے کے عمل کی وجہ سے ہر انسان کی جبلت میں شامل ہے۔ اس کا جو رنگ داغ کی غزل میں ملتا ہے وہ اسی لیے دائمی ہے۔ آج بھی نوجوان لڑکے لڑکیاں عشق کی لہر میں آتے ہیں تو داغ کی غزل ان سے قریب تر ہو جاتی ہے۔ عورت سے مرد کے تعلق کی صورتیں بدلتی ضرور رہیں مگر جنس ہر انسانی معاشرت کا جزوِ اعظم رہی ہے اور رہے گی۔ داغ کی غزل اسی تعلق کے رنگا رنگ پہلوؤں کی ترجمانی کرتی ہے۔ داغ کا اظہارِ عشق ہر قسم کی بندشوں (Inhibitions) سے پاک ہے۔ جدید نفسیاتی تحلیل بندشوں کو ایک قسم کی نفسیاتی بیماری قرار دیتی ہے

اور تحت الشعور میں دبے ہوئے خیالات واحساسات کو کھلے طور پر بیان کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ داغ کی شاعری چونکہ ہر قسم کی بندشوں سے پاک ہے اس لیے یہ بھی نفسیاتی علاج کا ایک ذریعہ ہوسکتی ہے مگر یہ ذریعہ بھی تھوڑی سی دیر کے لیے تسکین کا باعث ہوسکتا ہے کیوں کہ اس میں رفعت اور علویت نہیں ہے۔ عیش ہمیشہ وقتی تفریح ہوتا ہے اور عیاشانہ شاعری بھی وقتی تفریح ہی بہم پہنچا سکتی ہے مگر یہ وقتی تفریح بھی اس لیے دائمی ہے کہ اس سے انسانی فطرت کا وہ دوامی تقاضا پورا ہوتا ہے جو انسان کی جبلت میں جنس کی صورت میں شامل ہے۔ یہ میر، خواجہ درد اور مومن کی سی عشقیہ شاعری نہیں ہے۔ یہ غالب کی سی بھی عشقیہ شاعری نہیں ہے۔ اس کا رنگ ان سب سے الگ ہے۔ یہ عشق کے عیاشانہ پہلو کی سچی کہانی سناتی ہے۔ اسی لیے داغ بقول فراق گورکھپوری ''ہماری شاعری کی بدقسمتی ہوکر بھی ہماری شاعری کی ایک بہت بڑی خوش قسمتی ہے۔ اس شخص نے حرم زدگی کو جینیس (Genius) کا مقام عطا کر دیا ہے۔''[۴۰] اسی حرمزدگی کا تجربہ خود فراق نے اپنی بعض غزلوں میں کیا ہے اور بالخصوص ''رُوپ'' کی ساری رباعیات میں جنس کو موضوعِ سخن بنا کر جنسی تجربے کو، داغ کی طرح، پوری سنجیدگی سے پیش کیا ہے۔

یہ کیا کہا کہ داغ کو پہچانتے نہیں　　　وہ ایک ہی تو شخص ہے تم جانتے نہیں

داغ کی غزل: مزید مطالعہ:

داغ نے جس ماحول میں آنکھ کھولی اور پلے بڑھے وہ ایک ایسی تہذیب کا روایتی معاشرہ تھا جو بے جان ہوکر دم توڑ رہا تھا۔ اس ماحول میں رہنے اور رچنے بسنے کے زیرِ اثر انھوں نے اردو شاعری کی تمام روایت کو، جو ولی دکنی سے شروع ہوکر داغ تک پہنچی تھی، پوری طرح قبول کیا۔ اس روایت سے ان کا تعلق ہمیشہ گہرا اور قایم رہا۔ اردو زبان ان کی گھٹی میں پڑی تھی اور اس کے روزمرہ ومحاورات، اس کے رنگا رنگ لہجے اور تیور ان کے خون میں گردش کر رہے تھے۔ خوش قسمتی سے انھیں شروع ہی سے قلعۂ معلی میں ابراہیم ذوق جیسا استاد ملا جو خود بھی اسی روایت کا ترجمان تھا۔ اس ابتدائی زمانے ہی میں انھوں نے ایسے لوگوں کی صحبت اُٹھائی جن پر آج بھی فخر کیا جاسکتا ہے اور جن میں غالب، مومن، شیفتہ، صہبائی وغیرہ کے علاوہ متعدد شہزادے اور خود بادشاہِ وقت بہادر شاہ ظفر بھی شامل تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ اردو سارے طبقۂ خواص کی زبان بن چکی تھی اور شاعری اس دور کا پہلا شوق تھا جس میں عوام وخواص پوری طرح شامل تھے۔ بہادر شاہ ظفر خود اس دور کے اہم وبڑے شاعر تھے۔ ادھر لکھنؤ میں واجد علی شاہ اختر زود گو و اہم شاعر تھے۔ رام پور میں نواب یوسف علی خان ناظم اور نواب کلب علی خاں نواب بھی شاعر تھے، جن کی سرپرستی میں داغ نے رام پور میں ایک طویل عرصہ گزارا تھا اور جہاں اسیر لکھنوی، منیر شکوہ آبادی، جلال لکھنوی، تسلیم لکھنوی اور امیر مینائی جیسے شاعر مقابلے پر موجود تھے جن کے دواوین سے ایک ہی زمین میں

مشغولیت۔'' [۳۹] مرد کا عشق بھی رئیسوں کا شوق تھا۔ شوق میں مرد ایک ہی پر اکتفا نہیں کرتا۔ جب دل بھر جاتا ہے تو وہ دوسری عورت سے رجوع کر لیتا ہے۔ یہی صورت داغ کے ساتھ تھی:

طبیعت کوئی دن میں بھر جائے گی   چڑھی ہے یہ آندھی اُتر جائے گی

داغ آخر وقت تک طوائفوں کو ملازم رکھتے رہے۔ وہ بغیر وقفے کے مستقل عاشق ہیں وہ کسی نہ کسی سے محبت کرتے رہتے ہیں:

کیا ملے گا کوئی حسیں نہ کہیں   دل بہل جائے گا کہیں نہ کہیں

نفسیاتی نقطۂ نظر سے داغ کا ''عشق'' جنسی جبلت کا ایک سماجی و انفرادی کھیل ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں ذہنی و روحانی قدریں رسمی طور پر محض دکھاوے کی چیز بن کر رہ گئی تھیں، اس معاشرے کا مرد اسی عورت کے ساتھ کھل کھیل کر زندگی گزارنا چاہتا تھا۔ یہاں دراصل ''عشق'' کے بجائے ''عیاشی'' اس کی پناہ تھی۔ ایسی پناہ جس سے باہر منہ نکال کر وہ کچھ بھی دیکھنا نہیں چاہتا تھا۔ اس کے سامنے علویت و رفعت (Sublimation) کے راستے بند تھے اور دوسرے ''مفید عمل'' کی راہ بھی تاریک تھی۔ داغ اسی معاشرے کے نہایت واقعیت پسند اور بے باک ترجمان ہیں:

تم ہی انصاف سے اے حضرتِ ناصح کہہ دو
لطف اِن باتوں میں آتا ہے کہ اُن باتوں میں

داغ جو باتیں اپنی شاعری میں کہہ رہے ہیں، وہ ایسی ہیں کہ آج بھی ہم ان کو سن کر پھڑک اُٹھتے ہیں۔ دراصل یہ انسان کی جنسی جبلت کی وہ آواز ہے جو متقی و پرہیزگار سے لے کر ہر شخص کے اندر یکساں طور پر سنائی دیتی ہے۔ وہ پُر رفعت علوی عشق جو آدمی کو انسان بن کر حاصل ہوتا ہے کم کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے اور وہ بھی اس جال میں کبھی پھنس بھی جاتے ہیں۔ داغ کی شاعری ایک ایسا پھندا ہے جس میں پھنس کر ہر شخص ایک نئی زندگی محسوس کرتا ہے مگر واضح رہے کہ انسانی نفسیات کے ارتقا میں یہ ایک سفلی درجہ ہے اور اسے نفسیات کی اصطلاح میں ''مریضانہ'' (Morbid) بھی کہا جا سکتا ہے۔ بظاہر داغ اپنے معاشرے سے پوری طرح ہم آہنگ اور اس میں رچے ہوئے ہیں اور کسی الجھن، کسی غم، کسی فکر، کسی تجسس میں مبتلا نظر نہیں آتے مگر غور سے دیکھا جائے تو وہ ایک مخصوص قسم کی جنسی زندگی کے دائرے میں قید ہیں۔ اس قید میں وہ اس لیے خوش ہیں کہ وہ اس سانچے میں پوری طرح ڈھلے ہوئے ہیں اور ان کی یہ خوشی و سرمستی ان کی شاعری پڑھنے والوں کو بھی خوشی کا سامان بہم پہنچاتی ہے مگر اس کا محدود و پست ہونا واضح ہے۔ نیاز فتح پوری داغ کی شاعری کے جمالیاتی پہلو سے محظوظ ہونے کے باوجود اسے وہ وقعت نہیں دیتے جو مومن کے عشق اور شاعری کو دیتے ہیں۔ نیاز کے والد داغ سے سخت نفرت کرتے تھے۔ فراق گورکھپوری ایسے لوگوں کو بھی کلامِ داغ پڑھ کر مزے کے ساتھ غصہ بھی آتا ہے۔ صرف نوجوان اقبال ہیں جو ان کے عشق

کو، جیسا وہ ہے، قبول کرتے ہیں جس کا اظہار انھوں نے اپنی نظم ''داغ'' میں کیا ہے اور جو ''بانگِ درا'' میں شامل ہے:

اُٹھ گیا ناوک فگن مارے گا دل پر تیر کون　　ہو بہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون

داغ کی غزل سے جو ہستی سامنے آتی ہے وہ جنسی زندگی کے پنجرے میں قید ہے۔ اس پنجرے سے وہ اس درجہ مانوس ہوگئی ہے کہ اگر اس کے دروازے کھول دیے جائیں تو بھی وہ اس سے باہر نہیں نکلتی۔ وہ اسی پنجرے میں ہر قسم کے کھیل کھیلنے اور راگ گانے کی عادی ہوگئی ہے۔ انسانی ذہن کی یہ عجیب کیفیت ہے کہ جب وہ اس میں مکلّف (Conditioned) ہو کر عادی ہو جاتا ہے تو مرغِ تخیل کے پَر پرواز کو بھول جاتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ پرواز کے لیے بنائے ہی نہیں گئے ہیں اور پھر وہ ''بے پروازی'' میں مگن رہتا ہے۔ اس پہلو کو کسی بھی علوی نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ ذہنی انحطاط کی ہیبت ناک صورت ہے مگر اس کے باوجود اس میں ایسی کشش اور مقناطیسیت ہے جو علوی نظر کو بھی اپنی طرف کھینچ لیتی ہے اور مزوں کی دلدل میں پھنسائے رکھتی ہے۔ داغ کا ''عشق'' اپنے تمام مزوں کے باوجود ایک بے نمو، بے ارتقا، بے نشوونما اور اپنی جگہ ٹھہرا ہوا ذہن سامنے لاتا ہے جس کو تہذیبی انحطاط نے مکلّف کر کے شل کر دیا ہے لیکن اس امر کے باوجود یہ عشق بذاتِ خود سوقیانہ نہیں ہے۔ وہ بد ''معاشی'' نہیں ہے بلکہ ''عیاشی'' ہے۔ یہ دونوں لفظ جس عمل کی طرف اشارہ کرتے ہیں وہ بنیادی طور پر ایک ہی ہوتا ہے مگر ان دونوں لفظوں کو الگ الگ استعمال کرنے کی وجہ یہ ہے کہ ان سے دو مختلف سطحوں کا عشق سامنے آتا ہے۔ ''بدمعاشی'' میں نہ شرافت ہے نہ اخلاق و شائستگی۔ ''عیاشی'' میں اخلاق بھی ہوتا ہے اور شائستگی بھی۔ یہاں معشوق بھی بدزبان، پھوہڑ اور بے تمیز چیز نہیں ہے بلکہ تہذیب یافتہ، تربیت یافتہ، بذلہ سنج، فقرہ باز، صاحبِ ذوق طوائف ہے جو محفل میں بڑے بڑوں کے ساتھ بیٹھ سکتی ہے۔ یہ وہ عورت ہے جو بادشاہوں کے لیے بھی حلوہ بھرا خوان ہے۔ اس طرح عاشق بھی وحشی اور بے تمیز انسان نہیں ہے۔ وہ وحشی و بے تمیز انسان کی طرح اس عورت کی صحبت سے صرف سَنسنی حاصل نہیں کرتا بلکہ اس سے ایک انسانی درجے کا لطف اُٹھاتا ہے۔ داغ کی اس عیاشی میں بھی ''تمیز'' کا ایک معیار تھا جس سے نہ عاشق گرتا تھا اور نہ معشوق۔ داغ کا عشق اسی تمیز کے دائرے میں رہتا ہے۔ داغ کے معاشرے میں اخلاق کا لفظ بھی ایک خاص قسم کی ''تمیز'' کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ داغ کا عشق اس درجۂ اخلاق پر پورا اترتا ہے اور اس لیے ان کا ضمیر اس سے مطمئن رہتا ہے اور کسی قسم کی چبھن محسوس نہیں کرتا۔ اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ ''ضمیر'' بھی ایک سماجی چیز ہے جو سوسائٹی کے قانون کے خلاف جانے سے روکتا ہے۔ داغ کسی طرح بھی اپنی سوسائٹی کے قانون کے خلاف نہیں جاتے اور اسی لیے کامل خوش دلی اور خوش باشی سے زندگی بسر کرتے ہیں۔ طوائف اس معاشرے کے لیے ایک قدرتی وجود رکھتی ہے اور اس سے ربط ضبط معاشرت کا

کے ہاں عاشق و معشوق کے درمیان ایک نئے تعلق کا ورود ہوتا ہے۔ ایک نئے اختلاط، ایک نئی دوستی، ایک نئے شوقِ ملاقات کا اظہار ہوتا ہے اور اس طرح عشق بجائے ''روایت'' کے ایک ''حقیقت'' بن جاتا ہے۔ اس عشق میں داغ جن تجربات سے گزرے وہی سب کچھ ان کی غزل میں آگیا ہے۔ مومن نے ایک حد تک معشوق سے تلخ بیانی بھی کی ہے مگر داغ نے رسمِ محبت نبھانے میں چرب زبانی سے کام لیا ہے۔ ان کے ہاں اسی لیے ایک عجیب قسم کے راز و نیاز کی دنیا سامنے آتی ہے۔ یہ اردو غزل میں ایک نئی چیز ہے۔ یہ چند شعر پڑھیے جن سے اس عشق کی مخصوص نوعیت کا اندازہ ہو سکے گا اور جو داغ کی شاعری کا عطر ہے:

ناروا کہیے ناسزا کہیے — کہیے کہیے مجھے بُرا کہیے

دباؤ کیا ہے سنے وہ جو آپ کی باتیں — رئیس زادہ ہے داغ آپ کا غلام نہیں

دل دیں گے تو سو طرح کے دعوے بھی کریں گے
کس کا ہے اجارہ یہ کسی اور سے کہیے

چاہت کا مزہ بعد ہمارے نہ ملے گا — ہر شخص سے تم آپ کہو گے ہمیں چاہو

پارسائی کا یقیں غیر کو دلواتے ہو — کہیں بھولے سے نہ آجائے تبسم مجھ کو

تم کو ہے وصل غیر سے انکار — اور جو ہم نے آکے دیکھ لیا

اے داغ اپنی وضع ہمیشہ یہی رہی — کوئی کھنچا کھنچے کوئی ہم سے ملا، ملے

ہزار کام مزے کے ہیں داغ الفت میں — وہ لوگ کچھ نہیں کرتے کمال کرتے ہیں

کیا کہا پھر تو کہو ہم نہیں سنتے تیری — نہیں سنتے تو ہم ایسوں کو سناتے بھی نہیں

آپ کے سر کی قسم داغ کو پروا بھی نہیں — آپ سے ملنے کا ہوگا جسے ارماں ہوگا

داغ کے اس ''عشق'' کو اگر فلسفیانہ زاویۂ نظر سے دیکھا جائے تو وہ ہمیں یونان کے فلسفی اپی قور (Epicure) کی طرح نظر آتے ہیں جس کا فلسفۂ حیات عشرت پسندی اور عیاشی تھا اور جو لذت کو اصلِ خیر اور درد و غم کو اصلِ شر قرار دیتا ہے۔ داغ بھی یہی سمجھتے ہیں کہ دنیا کھانے پینے اور مزے اُڑانے کے لیے بنائی گئی ہے۔ وہ اپنے مذہب کے رسمی تقاضوں کو تو پورا کرتے ہیں۔ نماز پڑھتے ہیں، روزہ رکھتے ہیں۔ نیاز فاتحہ دلواتے ہیں۔ مزاروں پر حاضری دیتے ہیں۔ بزرگانِ دین سے عقیدت رکھتے ہیں لیکن شاعری میں ان کا خیال یہ ہے کہ انسان دنیا میں فرشتہ بننے کے لیے نہیں بھیجا گیا۔ ان کے لیے جنت سے زیادہ یہ دنیا پیاری ہے۔ وہ عالم بالا کے قائل نہیں ہیں۔ جنت سے بھی انکار کرتے ہیں۔ روزِ جزا پر بھی وہ مختلف رائے رکھتے ہیں۔ حوروں کے بارے میں بھی ان کا رویہ مختلف ہے۔ یہ زندگی اور یہ دنیا انھیں ہر چیز سے زیادہ پیاری ہے:

واعظ یہی نہ کہہ دے کہ پیدا ہی کیوں ہوئے　　دنیا میں آئیں اور رہیں پاک باز ہم
لاگ ہو یا لگاؤ ہو کچھ بھی نہ ہو تو کچھ نہیں　　بن کے فرشتہ آدمی بزمِ جہاں میں آئے کیوں
بتوں کے بدلے جو حوریں ملیں تو خاک ملیں　　ہمارے واسطے باغ ارم میں کچھ بھی نہیں
خواب میں دیکھ لیا خلد کو ہم نے واعظ　　اجی بس بیٹھو وہاں لطفِ بشر کچھ بھی نہیں
شوق میں جنت کے ہے مٹی خراب　　چین سے دنیا میں کیا آدم رہے
بہت جلائے گا حوروں کو داغ جنت میں　　بغل میں اس کے وہاں ہند کی پری ہوگی
جس میں لاکھوں برس کی حوریں ہوں　　ایسی جنت کا کیا کرے کوئی
کیوں آدمی کو عالم بالا کی ہو ہوس　　بڑھ کر نہیں زمین سے کچھ آسماں کی سیر
فرشتے بھی دیکھیں تو کھل جائیں آنکھیں　　بشر کو وہ جلوے دکھائے گئے ہیں
ہزاروں تارکِ دنیا جہاں میں دیکھے ہیں　　جہاں میں تارکِ جنت وہ کون ہے، میں ہوں
روزے رکھیں نماز پڑھیں حج ادا کریں　　اللہ یہ ثواب بھی ہے کس عذاب میں
دین و دنیا کے مزے جب تھے کہ دو دل ہوتے　　ایک میں کفر اگر ایک میں ایماں ہوتا
وقت آخر ہوا مگر اے داغ　　ہوسِ زندگی نہیں جاتی
کرتا یہ کارخانۂ دنیا میں کچھ نہ کچھ　　انسان کو پڑی ہوئی روزِ جزا کی ہے
شوق میں جنت کے ہے مٹی خراب　　چین سے دنیا میں کیا آدم رہے
وعدۂ حشر آپ کرتے ہیں　　چار دن بعد یہ شباب کہاں
نہیں مرنے کا اپنے غم، یہ غم ہے　　کہ پھر آنا نہ ہوگا اس جہاں میں
اے فلک چاہیے جی بھر کے نظارا ہم کو　　جا کے آنا نہیں دنیا میں دوبارا ہم کو
کیا غضب ہے نہیں انسان کو انساں کی قدر　　ہر فرشتے کو یہ حسرت ہے کہ انساں ہوتا

ان اشعار کے رنگ و مزاج سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ داغ نظریۂ عشرت پسندی کے قائل تھے۔ یہ معاشرہ اور اس کی تہذیب جس میں داغ زندہ ہیں عیش پسندی کا معاشرہ تھا۔ داغ اپنی شاعری میں اسی معاشرے کی ترجمانی کر رہے ہیں اور اسی لیے وہ اس دور کے مقبول ترین شاعر ہیں۔

اس معاشرے میں خاندانی عورت کا مقام گھر کی چار دیواری تھا جہاں وہ خاندانی اقتدار اور نسل کی افزائش کے فرائض انجام دیتی تھی۔ اس معاشرے کے مرد کے لیے اس عورت میں کوئی مزا نہ تھا۔ دوسری طرف وہ عورت تھی جس سے کھل کھیل کر اس دور کا مرد دنیا سے فرار حاصل کرتا تھا۔ اس مرد کے لیے عورت ایک ''لگژری'' (Luxury) تھی اور لگژری کے لغوی معنی یہ ہیں کہ ''کوئی غیر ضروری چیز جو عموماً قیمتی یا کم یاب ہو اور ذاتی طور پر تسکین بخش ہو۔ ایسی غیر ضروری چیزوں میں آزادانہ اور متواتر

کہی ہوئی غزلیں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اس ماحول اور مقابلے میں ہر شاعر ایک دوسرے کا اثر قبول کر رہا تھا۔ اس ماحول میں رہ کر یہاں داغؔ نے روایتِ شاعری کی فنی ولسانی باریکیوں کو اپنی شاعری میں سمویا کہ اس کے بغیر داغ دربار میں اپنی حیثیت قائم نہیں رکھ سکتے تھے۔ حیدرآباد دکن پہنچے تو وہاں خود میر محبوب علی خان آصفؔ بھی شاعر تھے اور داغ کو ان کی استادی کا شرف حاصل ہوا۔ شاہ نصیر اور استاد ذوق کی روایتِ زبان و بیان بھی ان کے تخلیقی وجود کا حصہ تھی۔ ''گلزارِ داغ'' میں یہ سب اثرات واضح طور پر جھلکتے ہیں۔ اس روایت میں زبان کی صفائی اور بات چیت کے لہجے کو اہمیت دی جاتی تھی۔ داغ کی شاعری اس کا خوب صورت نمونہ ہے۔

غزل اس روایت کی سب سے پسندیدہ صنفِ سخن تھی جس میں مطلع کی خوبی معیاری غزل کی پہچان تھی۔ داغ کے ہاں جو چست مطلعے کثرت سے نظر آتے ہیں تو وہ بھی اسی روایت کا اثر ہے۔ داغؔ نے مطلعوں میں ردیف قافیہ اور دوسرے الفاظ سے ہم آہنگی کا فن بہت چابک دستی سے برتا ہے۔ محفلِ شعروشاعری میں جس شاعر کا مطلع پسند کیا جاتا تو اسے بار بار پڑھوایا جاتا اور یہ بات غزل کی کامیابی کی دلیل ہوتی مثلاً داغ کا یہ مطلع دیکھیے:

لذتِ سیرِ دگر چشم تماشا لے گی   ایک بار اور بھی دنیا ابھی پلٹا لے گی

پہلے مصرع میں ردیف ''لے گی'' لذت کے ساتھ مربوط ہے اور دوسرے مصرع میں ایک محاورہ باندھا گیا یعنی ''دنیا ابھی پلٹا لے گی''۔ چنانچہ دونوں مصرعوں میں ردیف کے الگ الگ معنی ہو گئے ہیں جس سے وہ لطفِ سخن پیدا ہوا جسے حد درجہ پسند کیا جاتا تھا۔ ساتھ ہی دونوں مصرع بھی ایک جان ہیں۔
اسی طرح مقدرات ومحذوفات کا استعمال شعر میں پسند کیا جاتا تھا جس سے کم لفظوں میں بہت سے پہلو سٹ آتے ہیں مثلاً یہ شعر پڑھیے:

گلہ کیسا، کہاں کا رنج، کسی کا جاں بلب ہونا   جب اس نے پیار سے پوچھا تمہارا دم نکلتا ہے

یہاں دو مصرعوں میں مختلف کیفیاتِ عشق کے تجربوں کو اس طرح سمیٹا گیا ہے کہ عاشق ومعشوق کے دو الگ الگ رویے ایک جان ہو کر اثر وتاثیر کو بڑھا دیتے ہیں۔ مومنؔ کے ہاں یہ طرزِ ادا اپنے کمال کو پہنچا ہوا ہے۔

اس روایتِ شاعری میں صنائع بدائع کا استعمال بھی بہت اہمیت رکھتا ہے۔ مرزا غالب نے بھی اپنے اشعار کو صنائع بدائع کے استعمال سے فطری انداز میں اس طرح سجایا ہے کہ شعر سننے یا پڑھنے والے کی توجہ اُدھر نہیں جاتی اور وہ اثر وتاثیر کے جادو میں آجاتا ہے۔ مرزا داغ دہلوی نے بھی صنائع بدائع کا استعمال خوبی سے کیا ہے اور خصوصیت سے حسنِ تلمیح، صنعتِ تکرار اور ایہام سے لطفِ شعر دوبالا کیا ہے جس کی علی الترتیب ایک ایک مثال کلامِ داغ سے ہم یہاں دیتے ہیں:

نہیں معلوم اک مدت سے قاصد حال کچھ واں کا
مزاج اچھا تو ہے یا دشمن بخیر اس آفتِ جاں کا
شکایت دوست کر سکتے ہیں تیری کر نہیں سکتے
کہیں ایسا بھی ہو سکتا ہے ایسا ہو نہیں سکتا
سر جاتا ہے سر سے ترا سودا نہیں جاتا
دل جاتا ہے دل سے تری الفت نہیں جاتی

اسی طرح قافیہ بندی اس روایتِ شاعری کا ایک اہم جزو تھی۔ اصول یہ تھا کہ جب کوئی قافیہ باندھا جائے تو وہ ردیف سے ایک جان ہو کر آئے اور مشکل زمین میں بھی قافیہ شگفتہ ہو کر سامنے آئے۔ داغ نے اس فنی عمل کو پوری طرح قبول کیا اور قافیوں کے استعمال سے غزل میں شگفتگی اور رنگارنگی پیدا کر کے (رع ...... شعر بے لطف ہے گر قافیہ ہو بے ڈھنگا) تاثیر کو جنم دیا۔ اس کا اندازہ اس دور کے مختلف شعرا کی ایک ہی زمین میں کہی ہوئی غزلوں کے قافیوں سے کیا جا سکتا ہے اور یہ بات سامنے آئے گی کہ داغ کو قافیہ بندی کا خاص سلیقہ تھا۔ یہ تھے روایت اور زمانے کے وہ اثرات جن سے وہ بندھے ہوئے ہیں لیکن داغ اس روایت کو قبول کرنے کے ساتھ اسے ایک انفرادی موڑ بھی دے دیتے ہیں کہ شعر کھل اُٹھتا ہے اور پرانی باتوں میں ایک جدت، ایک نیا پن اس طرح اُبھرتا ہے کہ شعر میں دل آویزی پیدا ہو جاتی ہے مثلاً معشوق کی چال کو قیامت کہنا ایک عام سی فرسودہ بات ہے مگر داغ اسے جس واقعیت اور تیور کے ساتھ بیان کرتے ہیں اس میں ایک نئی جان، ایک تازگی پیدا ہو جاتی ہے اور احساسِ مسرت و لطف جاگ اُٹھتا ہے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے یہ دو تین شعر دیکھیے:

چل کے دو چار قدم آگ لگا دی کس نے　　تلملاتی ہوئی پھرتی ہے قیامت کیسی
وہ نزاکت سے تھم گئے چل کر　　لو قدم گڑ گئے قیامت کے
وہ جب چلے تو قیامت بپا تھی چار طرف　　ٹھہر گئے تو زمانے کو انقلاب نہ تھا

داغ کو زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ ہر اس لفظ سے جو کثرتِ استعمال سے پٹ چکا ہے، وہ معنی کا آخری قطرہ نچوڑ کر اسے تازہ دم کر دیتے ہیں اور اس طرح پرانا سکہ، داغ کی تخلیقی صلاحیت و قوت سے جلا پا کر نیا نظر آنے لگتا ہے۔ یہ وہ خصوصیت ہے جسے ہم لفظ ''تازگی'' سے ظاہر کر سکتے ہیں۔

یہ بات یاد رہے کہ داغ کی شاعری اسی روایت کی شاعری ہے جو ولی سے شروع ہو کر مرزا مظہر جانِ جاں، یقین، سودا، میر اور میر سوز کے ہاتھوں سنورتی نکھرتی ناسخ کے ہاں منجھتی، شاہ نصیر، غالب، مومن ذوق و آتش کے ہاں بنتی سنورتی امیر و داغ تک پہنچی ہے۔ داغ اس روایت کو قبول کر کے اپنا الگ راستہ نکالتے ہیں جو اپنی مثال آپ ہے۔ داغ نے اپنی انفرادیت کے جو دعوے کیے ہیں وہ اسی لیے محض

جب اپنے در پہ اس نے دیکھ پایا ناگہاں مجھ کو

یہ تیز رفتاری اس دور کی زندگی کی تیز رفتاری ہے جو بیل گاڑی کے بجائے ریل گاڑی کی رفتار کی کہانی سناتی ہے۔

داغ نے اپنی شاعری میں ایک کام یہ اور کیا کہ اردو زبان کو ناسخ و غالب کی فارسیت سے ہٹا کر عام بول چال کی زبان اور اس کے روزمرہ ومحاورہ میں شاعری کی اور اس طرح خاص و عام دونوں کو اپنے سے قریب کرلیا۔ وہ اپنے محبوب سے دوبدو گفتگو کرنا چاہتے ہیں اور اس لیے کرنا چاہتے ہیں کہ اپنے دل کی کہانی اسے اسی کی زبان میں سنا سکیں۔ اس عمل نے اردو زبان کو نہ صرف ایک نیا معیار دیا بلکہ اس کے پھیلاؤ اور مقبولیت میں غیر معمولی اضافہ بھی کیا۔ جب یہ راستہ کھلا تو گلی کوچوں میں چھپی ہوئی زبان، شاعری میں ایک نئے جماؤ اور نئی قوت کے ساتھ سامنے آئی۔ یہی وہ زبان ہے جو آج ہم بولتے، لکھتے اور پڑھتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ رجحان پہلے سے موجود تھا لیکن داغ نے اپنی شاعری کی بنیاد پوری طرح اسی زبان پر رکھی اور جب یہ سامنے آئی تو ہر خاص و عام نے اسی زبان کو داغ کی غزل میں للچائی ہوئی نظروں سے دیکھا اور اسے قبول کرلیا۔ خود اقبالؔ نے بھی ایک عرصے تک اسی رنگ و زبان میں شاعری کی جو آج بھی ''بانگ درا'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ داغ نے کہا تھا:

کہتے ہیں اسے زبانِ اردو　　جس میں نہ ہو رنگ فارسی کا

اس شعر میں داغ نے ''رنگ'' کا لفظ استعمال کیا ہے ''لفظ'' کا نہیں۔ اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ فارسی زبان کی کوئی ترکیب یا اضافت یا لفظ نہ آئے بلکہ جب آئے تو اردو کے مزاج میں رچ کر آئے تا کہ اردو زبان فارسی زبان سے الگ خود مختار اور آزاد زبان معلوم ہو۔ اسی مقبولِ عام رنگ نے زبان کو ایک نیا روپ دیا جس سے داغ کا مخصوص لہجہ سامنے آیا اور عوام کی زبان پر چڑھے ہوئے الفاظ، محاورات اور روزمرہ اس اظہارِ بیان میں شامل ہوگئے جس سے اردو زبان کی قوت اظہار میں غیر معمولی توانائی آگئی۔ یہی وہ اردو پن ہے جو داغ نے اردو زبان و شاعری کو دیا جس نے داغ کے متعدد اشعار کو ضرب المثل بنا دیا:

راہ پر اُن کو لگا لائے تو ہیں باتوں میں　　اور کھل جائیں گے دو چار ملاقاتوں میں

خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

کیوں کر اس کی نگہِ ناز سے جینا ہوگا　　زہر دے اس پہ یہ تاکید کہ پینا ہوگا
خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو گیا　　جھوٹی قسم سے آپ کا ایمان تو گیا

دیکھا ہے بت کدے میں جو اے شیخ کچھ نہ پوچھ
ایمان کی تو یہ ہے کہ ایمان تو گیا

دی موذن نے شبِ وصل اذاں پچھلی رات
ہائے کم بخت کو کس وقت خدا یاد آیا

جھکی ذرا چشم جنگ جو بھی، نکل گئی دل کی آرزو بھی
بڑا مزا اس ملاپ میں ہے جو صلح ہو جائے جنگ ہو کر

حوروں کا انتظار کرے کون حشر تک　　مٹی کی بھی ملے تو روا ہے شباب میں

جو گزرتے ہیں داغ پر صدمے　　آپ بندہ نواز کیا جانیں

مے خانے کے قریب تھی مسجد بھلے کو داغ　　ہر ایک پوچھتا ہے کہ حضرت ادھر کہاں

کبھی فلک کو پڑا دل جلوں سے کام نہیں　　اگر نہ آگ لگادوں تو داغ نام نہیں

خبر سن کر مرے مرنے کی وہ بولے رقیبوں سے
خدا بخشے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں

داغ کا ذکر سن کے وہ بولے　　ایسے ایسے ہزار پھرتے ہیں

داغ کا نام سن کے وہ بولے　　آدمی کا یہ نام ہوتا ہے

یہ کیا کہا کہ داغ ہے تو کس شمار میں　　یکتا ہوں میں ہزار میں کیا سو ہزار میں

داغ کا کلام کہیں سے پڑھ لیجیے، زبان کا یہ روپ ہر جگہ، ہر مصرع اور ہر شعر میں نظر آئے گا۔ یہ ضرب المثل اشعار بھی، جو سارے دیوان میں ہر طرف موجود ہیں، عام بول چال کی زندہ زبان کو قبول کر کے ہی وجود میں آئے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ بھی نکلا کہ عام بول چال کی زبان ہی ہر زبان کی جڑ بنیاد ہے اور ہر شاعر اور نثر نگار کو اپنا رشتہ اسی زبان سے قائم رکھنا چاہیے۔ داغ کے ہاں بات چیت کا مخصوص لہجہ بھی، بول چال کی زبان سے گہرا تعلق رکھنے کی وجہ ہی سے، پیدا ہوا ہے۔ بات چیت کے اس مخصوص لہجے سے مانوس ہونے کے لیے یہ دو چار شعر میرے ساتھ آپ بھی پڑھیے:

وصل کے باب میں کی عرض تو وہ کہنے لگے
کیوں مرے جاتے ہو ہو جائے گا ہو جائے گا

کہہ چکے غیر تو افسانے سب اپنے اپنے　　مجھ کو کیا حکم ہے سرکار کہوں یا نہ کہوں

جعل سازوں نے بنایا ہے شکایت نامہ　　کیوں خفا آپ ہوئے، یہ مری تحریر بھی ہو

درباں کو بلا کر جو پکارا انھیں میں نے　　خود کہنے لگے کون ہے وہ گھر میں نہیں ہیں

لیے شاید ڈاکٹر داؤد رہبر نے کہا تھا کہ "اردو غزل کے کرشن کنھیا داغ ہیں۔ داغ کا سا چنچل مزاج اردو کے کسی شاعر نے نہیں پایا۔" [۴۱] یہی وہ لطف اور نشاطیہ وطربیہ انداز ہے جو ان کی شاعری کی جان اور جادو اثر ہے۔ اس جادو میں جن صفات کو تحلیل کر کے الگ کیا جا سکتا ہے ان میں وہ طنزِ ملیح بھی شامل ہے جو ان کے لہجے کے اُتار چڑھاؤ میں چھپا ہوا ہے اور جس سے شعر میں ایک پُر لطف چٹکی سارے دل و دماغ کو لہرا دیتی ہے۔ اس طنز کو ہم صرف چبھتی ہوئی پھبتیاں کسنے والا شہدا پن نہیں کہہ سکتے۔ یہاں ان کے لہجے کا طنز نرمی و شائستگی سے، اپنے تجربے اور مشاہدے کو بیان کرتا ہے۔ اس طنز کو وہ صرف عاشق و معشوق کے معاملات تک محدود نہیں رکھتے بلکہ زندگی کے اور پہلوؤں پر بھی پھیلا دیتے ہیں۔ جب وہ اپنے معاشرے کے انسان کے قول و فعل کے تضاد پر طنز کرتے ہیں تو وہ دنیا کی اس پیچیدگی کو سامنے لاتے ہیں جہاں انسان کرتا کچھ ہے اور دکھاتا کچھ اور ہے۔ زاہد و ناصح اسی دنیاداری کی علامت ہیں اور اسی لیے داغ کے طنز کا بار بار شکار ہوتے ہیں۔ یہ طنز ان کے شعروں میں شگفتگی بھی پیدا کرتا ہے اور لطف بھی جس سے اس طنز کی روایتی نوعیت بدل جاتی ہے اور شعر میں ایک نئی تازگی کا احساس ہوتا ہے جیسے یہ چند شعر دیکھیے:

دیکھنا پیرِ مغاں حضرت زاہد تو نہیں　　کوئی بیٹھا نظر آتا ہے پسِ خم مجھ کو
ملے تو حشر میں لے لوں زبان ناصح کی　　عجیب چیز ہے یہ طولِ مدعا کے لیے
تم ہی انصاف سے اے حضرت ناصح کہہ دو　　لطف اِن باتوں میں آتا ہے کہ اُن باتوں میں
چپ نہ رہ ناصحِ مشفق مجھے غافل نہ سمجھ　　ہاں کہے جا جو ترے دل میں ہو، سنتا ہوں میں
آدمی ایسا کہاں، کوئی فرشتہ ہو تو ہو　　شیخ صاحب! یہ نہیں معلوم تم کس پر گئے
جناب شیخ ہیں، آداب عرض کرتا ہوں　　اندھیری رات میں چھپ کر کہاں چلے استاد

اور جب طنز کا تیر معشوق کی طرف جاتا ہے تو وہ ایک ایسی انفرادیت کو جنم دیتا ہے جو داغ کے تجربے اور ان کے مزاج سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ یہ تجربے سچے اور حقیقی ہیں اور داغ موزوں ترین عام و سادہ الفاظ میں انھیں اس طرح بیان کرتے ہیں کہ لطف کے ساتھ تاثیر کا جادو دل پر اثر کرتا ہے:

ذکر مہر و وفا تو ہم کرتے　　پر تمھیں شرمسار کون کرے
دلِ بیمار میں چٹکی لے لو　　ابھی آرام ہوا جاتا ہے
ہمارے سامنے شکوہ عدو کا　　ہماری گھات او ظالم ہمیں سے
ہوئی جاتی ہیں کچھ نیچی نگاہیں　　کہو تو کیا ہے، قربان اس حیا کے

داغ اپنے تجربوں کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ان کا شعر خود ہمارا تجربہ بن جاتا ہے۔ ان خصوصیات کی آمیزش سے داغ کا وہ لب ولہجہ بنتا ہے جو اردو شاعری کے لہجوں میں اپنی الگ انفرادیت رکھتا ہے جس

میں ترنم کی لہر سارے جسم کو گدگدا دیتی ہے۔

موسیقی ان کی گھٹی میں پڑی تھی۔ ان کا ترنم بھی بہت اچھا تھا۔ ''بزمِ داغ'' میں لکھا ہے کہ ''مرزا صاحب ازلی حسن پرست ہیں۔ نغمہ وحسن ان کے لوازماتِ حیات ہیں۔ انھیں گانا سنے بغیر کھانا ہضم نہیں ہوتا۔'' [۴۲] یہی موسیقیت ان کی شاعری میں رچی بسی ہوئی ہے جس سے ترنم بھری جھنکار ان کے لہجے میں در آتی ہے۔ اس لہجے میں وہ دھیما دھیما سا راگ سنائی دیتا ہے جو شعر سننے یا پڑھنے والے کو کیف ومستی کے عالم میں لے جاتا ہے، اسی لیے داغ ''غزل کی گائیکی'' کے اپنے زمانے میں بھی مقبول ترین شاعر تھے اور آج بھی مقبولِ عام ہیں۔ سارے برصغیر میں آج بھی داغ کی غزل دلچسپی سے سنی اور گائی جاتی ہے۔ ان کی غزلوں میں جو بول چال کی سادہ وٹکسالی زبان استعمال ہوئی ہے، ان کی غزلوں میں جو رنگ و جمال ہے، جو شوخی، بے تکلفی اور ترنم ریز لہجہ ہے، جس طرح وہ محاورات کا استعمال کرتے ہیں اور جس طرح زبان کو گوندھ کر اس میں لطفِ بیان کا خمیر اُٹھاتے ہیں اور جس سچائی اور جس فطری لہجے میں اپنے عشقیہ تجربوں کو بیان کرتے ہیں، ان سب نے ایک جان ہوکر ان کی غزل کو ان کی زندگی ہی میں مقبول بنا دیا تھا۔ منشی مظفر علی اسیرؔ کہتے ہیں کہ ''میں نے زیادہ تر مرزا داغ ہی کا شعر (مشاعرے سے) باہر نکلتے ہوئے دیکھا ہے۔'' [۴۳] اور آج بھی جب ان کی وفات (۱۹۰۵ء) کو سو سال سے زیادہ عرصہ گزر چکا ہے، داغ اسی طرح مقبول شاعر ہیں۔

موسیقیت ان کی غزلوں میں استعمال ہونے والے الفاظ کی ترتیب ونشست میں سرائیت کیے ہوئے ہے اور ہر غزل کی بحر کے ساتھ ایک جان ہوگئی ہے۔ ان کی غزل کی کشش، جاذبیت ومقبولیت میں اس خوش آہنگی کا بڑا ہاتھ ہے۔ داغؔ کے جس لہجے کو ان کی غزل کی انفرادیت کہا جاتا ہے اس میں ساز کی لے بھی شامل ہے اور انسانی آواز کا جادو بھی۔ اس لہجے میں داغ کے دل کی دھڑکن بھی سنائی دیتی ہے اور طبلے کی تھاپ کے ساتھ ستار کا تیز پھرتیلا آہنگ بھی۔ یہ سب چیزیں جب شعر کے روپ میں ڈھلتی ہیں وہ اہلِ ذوق کے دل کو موہ لیتی ہیں۔ ان کی متعدد غزلوں کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ یہ گانے کے لیے ہی وجود میں آئی ہیں۔ ان کے ہاں موسیقی کی آواز قدرے تیز ہے اور جدید دور کی موسیقی کے مزاج سے ملتی جلتی اور قریب تر ہے۔ ان کی غزلوں میں چلت پھرت، تیز رفتاری کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں وہ دھیما پن نہیں ہے جو میرؔ کی غزل میں ملتا ہے۔ یہ داغ کے مزاج کی گرمی ہے جو شعر میں آنے والے لفظوں کے ربط وترتیب کو تیز رفتاری دیتی ہے مثلاً یہ دو شعر ہی دیکھیے:

مجھ کو نہیں ملتا نہیں ملتا نہیں ملتا
بہتر ہے تمھیں ڈھونڈھ دو اپنا سا حسیں اور
ادھر جاؤں اُدھر جاؤں کدھر جاؤں یہ حالت تھی

شاعرانہ تعلّی نہیں رہتے:

نہیں ملتا کسی مضموں میں ہمارا مضموں
طرز اپنا ہے جدا، سب سے جدا کہتے ہیں
اللہ تری شوخ بیانی اے داغ
سست اک شعر نہ دیکھا ترے دیواں میں کبھی

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ داغ کی وہ کیا خصوصیت ہے جو ان کے طرز کو دوسروں سے جدا کرتی ہے اور جو آج بھی ان کی مقبولیت کا باعث ہے۔ یہ خصوصیت ان کے کلام کی کمال بے تکلفی ہے جس میں بے ساختگی، والہانہ پن، لہجے اور تیور کا بانکپن، محاورہ اور روزمرہ کا پُر اثر استعمال اور ان کی وہ نظر شامل ہے جو عام سی بات میں بھی ایک نیا پہلو نکال کر، اپنے انوکھے پن سے وہ جادو جگاتی ہے جو سر چڑھ کر بولتا ہے۔ وہ جس زندگی کو اپنی شاعری میں پیش کرتے ہیں، اس کا ہر لمحہ انھیں ایک نئے تجربے سے آشنا کرتا ہے اور وہ اس تجربے کو اسی رنگ کے ساتھ، اسی لہجے میں کمال بے تکلفی سے بیان کر دیتے ہیں۔ ان کی شاعری کا تعلق چونکہ ان کی اپنی زندگی کے براہ راست تجربوں سے ہے اس لیے ان کا شعر منھ سے بول اُٹھتا ہے:

عشق بازی میں نئے حاصل ہوئے ہیں تجربے
داغؔ نے دیکھی ہیں دنیا سے نرالی صورتیں

طوائف سے عشق اور معاملات میں جنسی کیفیت ہر وقت نظر کے سامنے رہتی ہے اور جنس چونکہ انسانی جبلت کا بنیادی جزو ہے، اس لیے شعر میں بے تکلفی اور جنس کے اشاروں سے، شائستگی کے ساتھ، ایک ایسی زندگی پیدا ہو جاتی ہے کہ شعر سن کر متقی و گناہ گار دونوں پھڑک اُٹھتے ہیں اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ داغ ہر زندہ انسان کے دل کی بات بیان کر رہے ہیں۔ ان کے شعروں کا تجزیہ کیجیے تو محسوس ہوگا کہ وہ تجربہ، جس سے وہ گزرے ہیں، شعر کے روپ میں خود ہماری نظروں کے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ زندہ تجربے کا لفظوں میں بے ساختہ و بے تکلف اظہار، یہی داغ کا کمال اور ان کی انفرادیت ہے۔ داغ کی غزل ایک محدود دائرے میں سفر کرتی ہے اور جنسی جبلت کو چھوتی ہوئی اپنی منزل تک پہنچتی ہے اور ان کا شعر ہمارے دل میں اُتر جاتا ہے۔ ان کے لہجے میں شہدوں والی بے تکلفی موجود ہے لیکن شائستگی کے ساتھ:

داغؔ اک آدمی ہے گرما گرم　　خوش بہت ہوں گے جب ملیں گے آپ

اب یہ چند شعر اور پڑھیے جن میں معاملات عشق، جنسی جبلت سے مل کر شائستگی کے ساتھ بیان میں آئے ہیں:

یہ کیا کہا کہ میری بلا بھی نہ آئے گی
کیا تم نہ آؤ گے تو قضا بھی نہ آئے گی

بگڑ بیٹھے عبث ذکر عدو پر
سنا کیا آپ نے میں نے کہا کیا

راہ پر ان کو لگا لائے تو ہیں باتوں میں
اور کھل جائیں گے دو ایک ملاقاتوں میں

اک حرف آرزو پہ وہ مجھ سے خفا ہوئے
اتنی سی بات کہہ کے گنہگار ہو گیا

ہم آپ سے لیں گے بوسۂ گل تیرے سامنے
کیا ایسا لعل ہے ترے لب میں لگا ہوا

دم رخصت یہ چھیڑ تو دیکھو
مجھ سے کہتے ہیں کب ملیں گے آپ

غمزہ بھی ہو سفاک نگاہیں بھی ہوں خوں ریز
تلوار کے باندھے سے تو قاتل نہیں ہوتا

جو ہے میرے دل میں اُنھی کو خبر ہے
جو میں جانتا ہوں وہی جانتے ہیں

آئینہ تصویر کا تیری نہ لے کر رکھ دیا
بوسہ لینے کے لیے کعبے میں پتھر رکھ دیا

دی موذن نے شب وصل اذاں پچھلی رات
ہائے کم بخت کو کس وقت خدا یاد آیا

جب یہ سنا کہ داغ کا آزار کم ہوا
زانو پہ ہاتھ مار کے بولے ستم ہوا

خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو گیا
جھوٹی قسم سے آپ کا ایمان تو گیا

جو مرے دل میں ہے کہتے ہوئے ڈر لگتا ہے
گدگدا لوں تو کہوں پاؤں دبا لوں تو کہوں

کیوں وصل کی شب ہاتھ لگانے نہیں دیتے
معشوق ہو یا کوئی امانت ہو کسی کی

ہاتھ گردن میں ڈال کر بولے
کس سے ملیے ترے گلے مل کر

وصل کے باب میں کی عرض تو وہ کہنے لگے
کیوں مرے جاتے ہو ہو جائے گا ہو جائے گا

ہمیں تو شوق ہے بے پردہ تم کو دیکھیں گے
تمھیں ہے شرم تو آنکھوں پہ ہاتھ دھر لینا

لے لیے ہم نے لپٹ کر جو بوسے
وہ تو کہتے رہے ہر بار یہ کیا

جلوے کے بعد وصل کی خواہش ضرور تھی
وہ کیا رہا جو عاشق دیدار ہی رہا

ہم ساتھ ہو لیے تو کہا اس نے غیر سے
آتا ہے کون اس سے کہو یہ جدا چلے

منہ اندھیرے مجھ کو غافل دیکھ کر شوخی سے وہ
چپکے اُٹھ کر چل دیے پہلو میں تکیہ دھر گئے

دیدہ و دل کی یونہی تسکین ہونی چاہیے۔
ایک دلبر ہو بغل میں ایک دلبر سامنے

وہ دوپٹے کا سرکنا وہ کسی کا کہنا
آنکھیں پھوٹیں جو کوئی سینہ ہمارا دیکھے

کہو کیا کرو گے مرے وصل کی
جو مشہور جھوٹی خبر ہو گئی

ان اشعار کے لہجے میں جو شوخی، چھیڑ چھاڑ، چنچل پن، بے باکی، شگفتگی، حاضر جوابی، مسرت آفرینی اور شہدا پن موجود ہے اور جس طرح داغ اپنے تجربوں کو لفظوں میں پکڑ کر جادو جگاتے ہیں تو آپ بھی فراق گورکھپوری کی طرح ان حرم زدگیوں کو جینیس (Genius) کہتے ہوئے داغ کے ساتھ ہو لیتے ہیں اسی

میں نے مانگا جو کبھی دور سے دل ڈر ڈر کر
اس نے دھمکا کے کہا، پاس تو آ، دیتے ہیں

راہ میں ٹوکا تو جھنجھلا کر کہا　　دور ہو کم بخت یہ بازار ہے

بات چیت کا یہ لہجہ اور یہ انداز صرف مکالمے ہی میں ظاہر نہیں ہوتا بلکہ یہ لہجہ ان کی غزل کا عام انداز ہے اور یہی وہ لہجہ و انداز ہے جس سے ہم داغؔ کو پہچانتے ہیں:

داغ سا بھی کوئی شاعر ہے ذرا سچ کہنا　　جس کے ہر شعر میں ترکیب نئی بات نئی

داغ نے کثرت سے محاورات باندھے ہیں۔ احسن مارہروی حیدر آباد (دکن) آ کر ''فصیح اللغات'' کے نام سے ایک ایسی لغت مرتب کر رہے تھے جس میں ہر محاورے کی سند داغ کے شعر سے دینے کا التزام کیا گیا تھا۔ وہ محاورے جو کلامِ داغ میں نہیں آئے تھے، داغؔ نے ایک ایک شعر میں انھیں بھی الگ سے باندھا اور احسن مارہروی کے حوالے کیا جنھیں احسن مارہروی نے داغ کے چوتھے دیوان ''یادگارِ داغ'' میں شامل کر دیا۔ محاورہ داغؔ کے شعر میں نئی نئی تمثالیں پیدا کرتا ہے۔ وہ اظہار میں چٹخارے اور چٹورے پن کا مزا پیدا کرتا ہے جس سے شعر میں تاثیر پیدا ہو جاتی ہے۔ داغؔ کو زبان و بیان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ وہ اپنے تجربوں کو اسی طرح لفظوں میں بیان کر دیتے ہیں جس طرح خود انھوں نے اپنے باطن میں محسوس کیا تھا اور اس طرح ان کا تجربہ ان کے قاری یا سامع کا تجربہ بن جاتا ہے۔ داغؔ بات چیت کے لہجے کے شاعر ہیں اور عشقیہ غزل بھی بات چیت ہی کی شاعری ہے:

آج ان کے بھید اس صورت سے ظاہر ہو گئے
غیر کا مذکور آیا تھا کہ تر بھر ہو گئے

مزا ہے ان کو بھی مجھ کو بھی ایسی باتوں کا　　جلی کٹی یوں ہی باہم کٹی چھنی ہوگی

پلا دے اور تھوڑی سی نہ گھبرا اے فروش اتنا　　چکوتا اب کیے دیتے ہیں تیرا آنا پائی کا

داغ کی شاعری کی موسیقیت، بات چیت کا انداز، چٹخارے دار لہجہ ''محدود'' دائرے کے عشق سے پھوٹنے والی جنسی مہک کی ترجمانی، جس میں ان کے دل کی دھڑکنیں شامل ہیں، ان کے شعر میں اس طرح ایک جان ہو کر اُبھرتی ہیں کہ ہم انگلیاں چاٹتے رہ جاتے ہیں۔

بحیثیتِ مجموعی داغ دہلوی ایک ایسے شاعر ہیں جن کے لیے ''عظیم'' کا لفظ تو استعمال نہیں کیا جا سکتا مگر جو پوری طرح آج بھی زندہ ہیں اور آئندہ بھی زندہ رہیں گے۔ ان میں شاعری کی وہ پر اسرار قوت موجود ہے جس سے شاعر اپنے ماحول کی زندگی اور اپنے فن کی روایت کو زندہ کر دیتا ہے۔ قدرت نے انھیں پورا شاعر بنایا ہے لیکن جو زندگی ان کے سامنے ہے اور اسے وہ جس نظر سے دیکھ رہے ہیں وہ زوال پذیر اور انحطاط زدہ ہے۔ یہ زندگی پوری طرح ننگی نہیں ہے مگر طوائف کی طرح بنی ٹھنی ضرور ہے اور

جنسی محرک کے طور پر مقناطیسی اثر رکھتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایک خوش وضع اور خوش قطع عورت روایتی لباس میں حد سے زیادہ نفاست کے ساتھ چلبلاتی، کھیلتی، ادائیں دکھاتی بالکل کھل کر سامنے آ گئی ہے۔ ''مرقع دہلی'' میں بیگم نامی ایک مشہور طوائف کا ذکر آیا ہے جس کی خصوصیت یہ تھی کہ وہ پائجامہ نہیں پہنتی تھی اور ''قلمِ نقاش کے رنگ آمیزی سے بدنِ اسفل کو اس طرح رنگین پائجامے کی صورت دیتی کہ رومی کمخواب کے تھان کی پھول پتیوں اور اس کے بنائے ہوئے نقش و نگار میں کوئی فرق محسوس نہ ہوتا اور اُمراء کی محفلوں میں وہ اسی طرح جاتی۔'' [۴۴] کون ایسا ہے جس کی نگاہ اس طرف نہ اُٹھے گی اور دل میں گدگدی پیدا نہ ہوگی۔ یہ زندگی ہے اور انسانی زندگی میں جنسی جبلت سب جبلتوں کی اصل ہے جس سے انسان تو انسان حیوان بھی خالی نہیں ہے مگر یہ بھی اپنی جگہ ایک حقیقت ہے کہ انسان اس جبلت پر مسلسل زندگی بسر نہیں کر سکتا اور وہ کوئی دوسرا اور بہتر درجۂ قرار ڈھونڈنے لگتا ہے۔ لیکن داغ اسی میں مگن ہیں اور اپنی شاعری سے، شائستگی کے ساتھ، دوسروں کو بھی اس عمل میں مگن رہنے کی دعوت دیتے ہیں۔ داغ ''عیاشی'' کے شاعر ہیں (بدمعاشی کے نہیں) اور جب تک انسان میں ''عیش'' کی طرف رجحان اور جنسی جبلت موجود ہے، داغ کی شاعری اسے لطف اندوز کرتی رہے گی۔

داغؔ زبان کے شاعر کہے جاتے ہیں اور وہ زبان کو اس طرح نفاست کے ساتھ کمال کو پہنچاتے ہیں جس طرح مہذب خاندانی طوائف لباس اور سنگھار کے فیشن کو۔ اس میں بناوٹ کا پہلو بھی ہے لیکن یہ بناوٹ پشتوں سے برتتے برتتے فطرتِ ثانیہ بن گئی ہے۔ شاہ نصیر نے زبان کو صاف کرنے اور بامحاورہ بنانے کی شعوری کوشش کی۔ ان کے شاگرد ذوقؔ اس میں کمال حاصل کرتے ہیں مگر یہاں بھی کمال میں شعور نمایاں ہے۔ ذوق کے شاگرد داغؔ کے ہاں زبان فطرت بن گئی ہے اور اسی لیے وہ خالص اردو کے بہترین شاعر کہے جا سکتے ہیں۔ فراقؔ گورکھپوری نے اسی بات کو اپنے انداز میں یوں کہا ہے کہ:

> ''بعد کو بہت بعد کو ایک ایسا شاعر یا ادیب ہر زبان میں پیدا ہوتا ہے جو سادہ اور بے تکلف بیان کے ایسے سانچے زبان کو دے دے جو اس زبان کے خدوخال اور اس کی نوک پلک کو مستقل طور پر متعین کر دیں۔ اردو زبان کے حق میں یہ کام ناسخؔ نے کرنا چاہا تھا لیکن کامیابی داغؔ کے ہاتھ رہی۔ داغ نے اردو زبان کے خدوخال کو، اس کے نکھ سکھ کو اور اس کے جسم کی لکیروں کو اس طرح اُبھارا اور چمکایا کہ اب وہ آسانی سے پہچانی جا سکتی ہے۔ ملک میں اردو اور ہندی کا مسئلہ چھڑا ہوا ہے لیکن ہندی والے بھی رہ رہ کر محسوس کر رہے ہیں کہ اردو زبان میں جو بے ساختگی ہے، جس طرح اردو سانچے میں ڈھلی ہوئی نظر آتی ہے اگر یہ صفت ہندی میں نہ آئی تو ہندی کا مستقبل تاریک ہے۔ تو کیا یہ صفت جس حد تک، جس خوبی سے، جس کامیابی سے داغ نے اردو زبان

کو دی اس طرح کسی اور نے یہ صفت اور صلاحیت اردو زبان کو دی ہے۔'' [۴۵]

داغ کی شاعری کی ''زندگی'' اور زندہ کرنے والی قوت سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن یہ سوال ضرور اُٹھایا جا سکتا ہے کہ ان کی عیش پرستی کی تصویریں تزکیاتی اثر (Cathartic Effect) رکھتی ہیں یا نہیں؟ یاد رہے کہ تزکیاتی اثر کے بھی دو درجے ہوتے ہیں۔ ایک یہ کہ پست جذبات جب فن اور روایت کا جامہ پہن لیتے ہیں تو تزکیاتی ضرور ہو جاتے ہیں۔ عیاشی اپنی جگہ گھناؤنی چیز ہے مگر شعر میں ادا ہو کر دلچسپی کے اس درجے پر پہنچتی ہے جہاں برے اور منفی رجحان کی کاٹ ہو جاتی ہے۔ داغ کی شاعری جنسی ضرور ہے مگر وہ محض چوما چاٹی سے بالاتر ہے۔ ان کے ہاں عیش پرستی بلند تر سطح رکھتی ہے اور اخلاق و شائستگی کے ساتھ شعر میں آ کر ایک عینی صورت اختیار کر کے فلرٹیشن (Flirtation) کے جذبے کو تسکین بہم پہنچاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم ان کی شاعری کو عظیم نہ کہہ کر بھی اسے رد نہیں کرتے۔ وہ ہمیں عیش کی عینی صورت دکھاتی ہے اور پست جسم پرستی سے بالاتر کر کے، عیش پرستی کی ترغیب کے بجائے تسکین و توازن کا سامان بہم پہنچاتی ہے لیکن یہ تزکیاتی اثر بلند درجے کا یقیناً نہیں ہے۔ یہاں داغ کی شاعری کے بارے میں وہی بحث چھیڑی جا سکتی ہے جو انگریزی ادب میں کامیڈی اوف مینرز (Comedy of Manners) کے سلسلے میں ہوتی رہی ہے اور جس کے ساتھ ''ادب برائے ادب'' اور ''ادب برائے اخلاق'' کے دو مختلف اسکول بن جاتے ہیں۔ داغ کی شاعری خالص ادب اور محض ادب کے دائرے میں ایک محدود طربیہ و نشاطیہ ادب بہم پہنچاتی ہے اور جب تک زندگی کا یہ جبلی دائرہ باقی رہے گا داغ کی شاعری میں بھی دلچسپی باقی رہے گی۔ ہم یہ بات امیر مینائی کی شاعری کے بارے میں نہیں کہہ سکتے۔

تاریخِ ادب کے زاویۂ نظر سے داغ دہلوی اور امیر مینائی کی شاعری کے ساتھ اس دور کا خاتمہ ہو جاتا ہے جو کم و بیش دو سو سال پہلے، ولی دکنی کے زیرِ اثر، مرکزِ سلطنت دہلی میں شروع ہوا تھا اور جس میں شمالی ہند کی زبان اور فارسی شاعری کی روایت کو اختیار کرنے پر زور دیا گیا تھا۔ یہی وہ رجحان تھا جس سے ولی دکنی نے خود اپنی شاعری کو ایک نیا رنگ دے کر اپنا دیوان مرتب کیا تھا اور جب یہ دیوان، جیسا کہ مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''در سن دوئیم فردوس آرام گاہ دیوانِ ولی در شاہجہاں آباد آمدہ، اشعارش بر زبانِ خورد و بزرگ جاری گشتہ'' [۴۶] اس نئے رجحان کے حامل ''دیوانِ ولی'' نے شاہجہاں آباد (دہلی) میں ایسی مقبولیت حاصل کی کہ تمام شعرا اسی رنگ میں شاعری کرنے کی طرف راغب ہو گئے۔ اسی رجحان کی کوکھ سے آگے چل کر ''اردو پن'' کا نیا رجحان پیدا ہوا جس نے ایک نئے رنگ کی صورت اختیار کر لی۔ یہ رجحان امیر مینائی کی شاعری میں کم لیکن داغ کی شاعری میں پورا زور دکھاتا ہے اور جدید زبان و جدید شاعری سے آملتا ہے۔ زبان کی شاعری کے رجحان نے اردو شاعری کو خواص و عوام دونوں کے لیے دلچسپ و دلکش بنا دیا۔ یاد رہے کہ تاریخ کا کوئی لمحہ کل تاریخ سے بے تعلق و

الگ نہیں ہوتا۔ فارسی روایتِ شاعری سے جو کچھ حاصل ہوا اس کی ایک صورت مرزا غالب ہیں اور دوسری صورت داغ دہلوی ہیں۔ اقبال کے ہاں، جو داغ کے شاگرد تھے، یہ دونوں اثرات بیک وقت موجود ہیں۔ داغ کی خداداد شاعرانہ فطرت نے محدود دائرے کے ''عشق'' کے باوجود زبان کو ایسی تازگی، توانائی اور ایسا لہجہ دیا جو ہمیشہ زندہ و اہم رہے گا۔ رہی داغ کی شاعری تو اس کا اثر اس طرح کا ہے جیسے ان رشیوں پر اندر دیوتا کی بھیجی ہوئی پریوں کا ہوتا تھا جو ایک عرصے سے کنڈلی میں بیٹھے تپسیا کر رہے تھے لیکن پریوں کا رقص دیکھ کر وہ اپنے ریاض کو بھول گئے اور کنڈلی سے باہر آ گئے۔ داغ کی شاعری بھی قاری کو تپسیا کی کنڈلی سے باہر لا کر زندہ دلی، شوخی، عیش پرستی، چٹخارے اور لطف کی جیتی جاگتی دنیا میں لے آتی ہے۔ یہاں سوال اُٹھایا جا سکتا ہے کہ کیا یہ شیطانی اثر ہے؟ اس کا جواب، داغ کی شاعری کو دیکھ کر، یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ نہیں ایسا نہیں ہے۔ یہ دراصل انسان کی اس بنیادی جبلت کی وجہ سے ہے جسے ہم جنس (Sex) کہتے ہیں اور جو بھوک کو چھوڑ کر باقی سب جبلتوں سے زیادہ قوی اور پرزور ہے۔ زبان، لطف اور عیش کی یہ شاعری داغ پر ختم ہو جاتی ہے اور آنے والے شعرا اسی کو دہرانے کا کام کرتے ہیں اور جیسے ہی آنکھ کھلتی ہے تو سرسید احمد خاں اور ان کے ساتھیوں: حالی، شبلی وغیرہ کی آوازیں صاف سنائی دینے لگتی ہیں۔ یہی وہ آوازیں ہیں جو، نئے مغربی اور خصوصاً انگریزی اثرات کے ساتھ، عہدِ حاضر کے نئے تقاضوں کو عام کر کے جدید شعور کو جنم دیتی ہیں اور انھیں کے ساتھ ہم جدید دور میں داخل ہو جاتے ہیں۔ آئندہ صفحات میں ہم انہی آوازوں اور اثرات و شخصیات کا مطالعہ کریں گے۔ خود مولانا الطاف حسین حالؔی بھی یہی کہہ رہے ہیں:

داغ و مجروحؔ کو سن لو کہ پھر اس گلشن میں   نہ سنے گا کوئی بلبل کا ترانا ہرگز

حواشی:

[۱] طرۂ امیر، امیر احمد علوی، ص ۹۰، لکھنؤ ۱۹۲۸ء

[۲] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص ۱۱۷، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۱ء

[۳] داغ نے اپنے ایک خط بنام منشی امیر احمد مینائی میں لکھا ہے کہ "میری پیدائش ۱۲۴۶ھ ۱۲/ ذوالحجہ ہے۔ مطابق ۱۸۳۱ء" دیکھیے مضمون داغ اور امیر از ماہر القادری، ص ۲۵، ماہنامہ فاران کراچی اکتوبر ۱۹۵۰ء، مخزونہ اسرائیل احمد مینائی، کراچی

[۴] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۱۵۷، مطبع منشی نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۵] وزیر بیگم عرف چھوٹی بیگم کی تاریخ وفات کا پتا اس درخواست سے چلتا ہے جو مرزا داغ دہلوی نے تجہیز و تکفین کے لیے نواب یوسف علی خاں ناظم کی خدمت میں پیش کی تھی۔

[۶] داغ از کلب علی خاں فائق رام پوری، مشمولہ نگار داغ نمبر، ص ۱۰، لکھنؤ ۱۹۵۳ء

[۷] سہ ماہی "اسباق" میں شامل کالی داس گپتا رضا کا مضمون، ص ۲۷-۲۹، پونا ۱۹۹۷ء

[۸] جلوۂ داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص ۱۰، حیدر آباد دکن، ۱۹۰۲ء

[۹] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص ۴۳-۴۸، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۴۱ء

[۱۰] داغ از کلب علی خاں فائق رام پوری، مطبوعہ نگار لکھنؤ (داغ نمبر)، ص ۱۴، لکھنؤ ۱۹۵۳ء

[۱۱] داستانِ غدر، ظہیر دہلوی، ص ۱۵۰، مطبع کریمی لاہور

[۱۲] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص ۷، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۱ء

[۱۳] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص ۱۱۰، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۱ء

[۱۴] داغ از تمکین کاظمی، ص ۱۳۱، آئینہ ادب لاہور، ۱۹۶۰ء

[۱۵] انشائے داغ، احسن مارہروی، ص ۱۴۸-۱۴۹، بحولہ بالا اور سہ ماہی "اسباق" پونہ داغ نمبر مرتبہ کالی داس گپتا رضا، ص ۱۷۳، پونہ ۱۹۹۷ء

[۱۶] داغ، تمکین کاظمی، ص ۱۴۹، لاہور، ۱۹۶۰ء

[۱۷] ناصر الدین احمد داغ کی لے پالک لاڈلی بیگم کے پہلے شوہر کی اولاد تھے اور اس طرح داغ کے نواسے تھے۔ (ج-ج)

[۱۸] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص ۱۱۵، بحولہ بالا

[۱۹] ایضاً، ص ۱۱۶

[۲۰] ایضاً، ص ۱۲۷

[۲۱] ایضاً، ص ۴۷

[۲۲] ایضاً، ص ۱۰۷

[۲۳] سخن شعرا، عبدالغفور خاں نساخ، ص ۱۵۷، مطبع نول کشور لکھنؤ ۱۸۷۴ء

[۲۴] داغ، از تمکین کاظمی، ص ۲۳۸، آئینۂ ادب لاہور ۱۹۶۰ء
[۲۵] بزم داغ، مرتبہ احسن مارہروی وافتخار عالم، ص ۱۲۷-۱۲۸، نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۵۶ء
[۲۶] بزم داغ، ص ۱۱۰-۱۱۱، بحولہ بالا
[۲۷] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص ۹۷، بحولہ بالا
[۲۸] داغ از تمکین کاظمی، ص ۸۷-۸۸، بحولہ بالا
[۲۹] داغ از تمکین کاظمی، ص ۶۳، بحولہ بالا
[۳۰] انشائے داغ، مرتبہ احسن مارہروی، ص ۶۷، انجمن ترقی اردو ہند دہلی ۱۹۴۱ء
[۳۱] ایضاً
[۳۲] جلوۂ داغ مرتبہ احسن مارہروی، ص ۱۱۱، حیدر آباد دکن ۱۹۰۲ء
[۳۳] داغ دہلوی از نور اللہ محمد نوری، ص ۹۱، حیدر آباد دکن ۱۳۵۵ھ
[۳۴] داغ از تمکین کاظمی، ص ۹۳، لاہور ۱۹۶۰ء، بحولہ بالا
[۳۵] داغ دہلوی از نور اللہ محمد نوری، ص ۹۱ بحولہ بالا
[۳۶] ایضاً
[۳۷] داغ از تمکین کاظمی، ص ۹۱ بحولہ بالا
[۳۸] انشائے داغ، مرتبہ سید احسن مارہروی، ص ۶۷، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی ۱۹۴۱ء
[۳۹] قومی انگریزی اردو لغت، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۱۲۸، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد ۱۹۹۲ء
[۴۰] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۳۳۵، ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۶ء
[۴۱] مشاعرے کا فاتح، از ڈاکٹر داؤد رہبر، ص ۴، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی ۱۹۹۹ء
[۴۲] بزمِ داغ (روزنامچہ) مولفہ احسن مارہروی و مولوی افتخار عالم مرتبہ رفیق مارہروی، ص ۲۱۸، نسیم بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۵۶ء
[۴۳] سوانح نواب فصیح الملک بہادر داغ از اکبر علی خاں افسوس شاہجہاں پوری، ص ۹، ابو العلائی پریس آگرہ ۱۳۲۵ھ
[۴۴] مرقع دہلی، درگاہ قلی خاں نواب ذوالقدر سالار جنگ، ص ۵۷، مطبع وسال اشاعت ندارد
[۴۵] اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۳۳۷-۳۳۸، ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۶ء
[۴۶] تذکرۂ ہندی، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد دکن، ۱۹۳۳ء

جدید دور کا ارتقا

محمد اسمٰعیل میرٹھی

تمہید: حالات و عوامل، نیچرل شاعری کا ارتقا: قبولیت و اشاعت

سرسید احمد خاں کی ''تحریک'' سے متاثر اور ہم خیال ہونے والوں میں الطاف حسین حالی کے ساتھ اسمٰعیل میرٹھی کا نام بھی لینا چاہیے۔ اسمٰعیل میرٹھی کا کردار اور شاعری دونوں سرسید کے دور اور ان کی تحریک کے مخصوص رجحان کی ترجمانی کرتی ہے۔ اسی حوالے سے وہ حالی سے بھی بہت متاثر ہیں۔ وہی قوم کی زبوں حالی کا درد ان کے دل میں بھی ہے اور وہ بھی شاعری کو اخلاق درست کرنے کا ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ ابتدا میں اسمٰعیل میرٹھی نے روایتی موضوعات پر غزلیں بھی لکھیں مگر جلد ہی وہ حالی کا رنگِ سخن اختیار کر لیتے ہیں اور زندگی کے عام موضوعات پر، عام فہم اور سادہ زبان میں نظمیں لکھ کر سرسید کے زاویہ نظر کو آگے بڑھاتے ہیں۔ غور سے دیکھیے تو حالی کی نیچرل شاعری کے عاملوں میں وہ اسی لیے خاص اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ وہ بھی بدلتی زندگی کے بدلتے رنگ کو کھلی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں اور پرانے رسم و رواج سے سرسید و حالی کی طرح ہی بے زار ہیں۔ اخلاق کا وہ تصور، جس کی اہمیت پر حالی نے روشنی ڈالی ہے، اسمٰعیل میرٹھی کے لیے بھی مشعلِ راہ ہے۔ وہ بھی قوم کو پسپائی اور پسماندگی سے باہر نکال کر ہمت، عزم اور عمل کا سبق دینا چاہتے ہیں۔ وہ بھی عام زندگی کے مشاہدات کو موضوعِ سخن بناتے ہیں اور اخلاقی پہلو کو نمایاں کر کے اس طرح ادا کرتے ہیں کہ ہر شخص مستفید ہو سکے۔ اس کی شاعری، ان کی نصابی کتابیں اور دوسری تحریریں بھی سرسید کے پروگرام ہی کو آگے بڑھاتی ہیں۔ ان کی زندگی کی ایک خاص سطح ہے اور ان کی شاعری بھی اس سطح سے ہم آہنگ ہے۔ اگر سرسید اور حالی کو ''محرک'' کہا جائے تو اسمٰعیل میرٹھی پورے طور پر ''معلم'' کے دائرے میں آتے ہیں۔ ان کی ساری عمر تعلیم اور درس و تدریس میں گزری۔ ان میں یہ صلاحیت بھی تھی کہ وہ عام شاگردوں کی سطح پر اُتر کر ان سے مخاطب بھی ہو سکتے تھے اور اسی سطح پر انھوں نے شاعری بھی کی۔ اس طرح سرسید تحریک سے ان کا رشتہ ناتا بھی ہمیشہ کے لیے متعین ہو جاتا ہے۔ جاننا چاہیے کہ ''تحریک'' کے چلانے والے مفکر عموماً بلند سطح پر کھڑے ہوتے ہیں اور ان کے افکار و خیالات کو عام لوگوں تک پہنچانے اور مقبول بنانے کے لیے ایسے لوگوں کی ضرورت پڑتی ہے جو ان کے اور عوام کے درمیان ایک کڑی بن سکیں۔ اسمٰعیل میرٹھی اسی طرح کی ایک کڑی کا درجہ رکھتے ہیں۔ اس کام کے لیے وہ فطری طور پر اور پوری طرح موزوں بھی تھے۔ ان کی زیادہ تر تصانیف، تالیفات کا

درجہ رکھتی ہیں جو انھوں نے اسکول کے طلبہ وطالبات کے مختلف مدارج کے لیے پیش کیں۔ محمد حسین آزاد بھی اسی راہ پر چلے تھے۔ خود انگریزی حکومت کا بھی اس راہ کو بنانے میں بڑا ہاتھ تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسمٰعیل میرٹھی اسی راستے پر چلنے کے لیے پیدا ہوئے تھے۔ سرسید اور ان کا ''تہذیب الاخلاق'' حالی کی نظمیں اور محمد حسین آزاد کے موضوعاتی مشاعرے جس تہذیب اور رجحانات کو جنم دے رہے تھے، مولوی محمد اسمٰعیل ان کو طالب علموں تک پہنچا کر دوام دے رہے تھے۔ اس کام کے لیے ضروری تھا کہ وہ سرسید کی تحریک کو ''واقعیت'' کے دائرے میں لا کر پیش کریں۔ چنانچہ اسمٰعیل میرٹھی نے جو درسِ اخلاق دیا وہ روزمرہ کی زندگی سے گہرا تعلق رکھتا ہے اور اسی پر قائم ودائم ہے۔ اس کام کے لیے انھوں نے ایک ایسے ''طرز'' کو بھی دریافت کیا جس کی ''علویت'' پر دورائیں ہو سکتی ہیں مگر جس کی ''واقعیت'' اور ''اثر'' اردو شاعری میں ایک نئی چیز ہے۔ یہ رنگِ سخن قدیم رنگِ سخن کی، حالی سے بھی زیادہ، تردید کرتا ہے اور ایک ایسا راستہ دکھاتا ہے کہ شاعری عام زندگی سے قریب تر آجاتی ہے اور اس سطح پر آنے کے باوجود، وہ شاعرانہ حدود کو، اپنے اس مخصوص طرز میں، برقرار رکھتے ہیں۔ یہ راہ جو انھوں نے اختیار کی وہ بڑی مشکل راہ تھی اور قدم قدم پر اس کی ''نثریت'' پر اُتر آنے کا خطرہ موجود تھا لیکن وہ کہیں بھی شاعرانہ حد سے نیچے یا باہر نہیں آتے۔ وہ انگریزی زبان کی شاعری سے تو زیادہ واقف نہیں ہیں لیکن اردو ترجمے پڑھ کر، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ نیچرل ازم (Naturalism) کی اس تحریک سے، جو ورڈز ورتھ (Wordsworth) سے شروع ہوتی ہے، وہ حالی سے زیادہ قریب ہیں حالی اپنی شاعری میں خواص کے روزمرہ پر تکیہ کرتے ہیں اور ان کے برخلاف اسمٰعیل میرٹھی عوام کی عام زبان کو اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں اور اسے بھی شعر کی زبان بنا دیتے ہیں۔ وہ ایسے موضوعات کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں جن کا تعلق عام زندگی سے ہوتا ہے اور اسی لیے زبان بھی وہ استعمال کرتے ہیں جو فی الحقیقت عام طور پر ان کے گردوپیش میں بولی جارہی ہے۔ جدید مضامین وموضوعات اور زورِ طبع میں وہ اپنے ہم عصروں سے کم نظر آئیں مگر جو، لطیف وسادہ مگر وقیع کام، انھوں نے انجام دیا ہے یہ انھیں کا حصہ ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ حالی کی راہ کو تکمیل تک پہنچانے کے لیے علامہ اقبال نے عظیم ترین خیالات اور طرز سے اسے معمور کیا تو اسمٰعیل میرٹھی کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس راہ کو عام درجے پر لانے میں بے حد کامیاب ہوئے اور ہم سب، جنھوں نے ان کا قاعدہ اور اردو کی پہلی سے پانچویں تک کتابیں پڑھی ہیں وہ مولوی اسمٰعیل کی نظموں سے اسکول کی ابتدائی تعلیم کے دوران ہی واقف ہو چکے ہیں اور ان کے اشعار آج بھی ہم سب کی زبانوں پر، ضرب المثل کی طرح، چڑھے ہوئے ہیں۔ یہ اشعار ایک مدرس کے ہیں مگر ایسے مدرس کے ہیں جو کسی تصنع یا بناوٹ کے بغیر پورا سبق طالب علموں کے ذہن نشین کرا دیتا ہے۔ یہی اسمٰعیل میرٹھی کی خصوصیت اور ان کی شاعری کی انفرادیت ہے۔

محمد اسمٰعیل (۱۸۴۴ء-۱۹۱۷ء) ۱۲ رنومبر ۱۸۴۴ء کو میرٹھ میں پیدا ہوئے اور یکم نومبر ۱۹۱۷ء کو میرٹھ ہی میں وفات پائی [۱] ابتدائی تعلیم کے بعد ہی انھوں نے ۱۰ رجولائی ۱۸۶۰ء کو سولہ سال کی عمر میں محکمہ تعلیم کے دفتر میں ملازمت اختیار کر لی اور اسی سال ان کی شاعری کا بھی آغاز ہوا۔ بحیثیت مجموعی وہ ساری عمر درس وتدریس سے وابستہ رہے۔ فارسی وعربی زبانوں سے بھی وہ خوب واقف تھے۔ کم وبیش ان کی ساری تصنیفات وتالیفات درس وتدریس سے ہی تعلق رکھتی ہیں جن میں قند پارسی، اردو قاعدہ اور اردو کی پہلی کتاب سے پانچویں کتاب تک جنھیں ''ٹیکسٹ بک کمیٹی'' نے ابتدائی درجوں کے لیے منظور کیا تھا، برسوں صوبہ یوپی کی ابتدائی جماعتوں کی تعلیم کے لیے استعمال کی جاتی رہیں۔ اسی طرح ''تزک اردو'' مڈل کلاس کے طلبہ کے نصاب میں شامل رہی۔ ''قواعد اردو'' حصہ اول ودوم اور اردو کورس برائے نارمل اسکول بھی، درسی کتابیں ہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی کی شہرت بنیادی طور پر اردو قاعدہ اور اردو کی پہلی تا پانچویں کتاب پر قائم ہے جس میں گہرائی ان نظموں سے پیدا ہوئی ہے جو نصاب میں شامل ہونے کے باعث ان کتابوں میں شامل تھیں اور اب ان کے ''کلیاتِ اسمٰعیل'' میں محفوظ ہیں۔

مولوی اسمٰعیل میرٹھی نے ۱۸۷۰ء میں سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی (متوفی ۱۸۸۰ء) کے دست مبارک پر بیعت کی تھی۔ ان کے ایک مرید مولوی گل حسن تھے جنھوں نے اپنے مرشد کی صحبت میں رہ کر جو کچھ ان سے سنا تھا وہ لکھتے اور جمع کرتے رہے تھے۔ اسمٰعیل میرٹھی نے، مولوی گل حسن کے جمع کردہ مواد کو زبان کا جامہ پہنایا اور اسے مرتب ومربوط صورت میں تیار کر دیا۔ ''تذکرۂ غوثیہ'' اسی صورت میں آج بھی زندہ موجود ہے جس کا مطالعہ اسی جلد میں کیا گیا ہے۔ مولوی اسمٰعیل میرٹھی کے ہاتھ کا لکھا ہوا مسودہ، ان کے صاحبزادے محمد اسلم سیفی مرتب ''کلیاتِ اسمٰعیل'' کے پاس محفوظ تھا جس کے ایک صفحہ کی عکسی نقل بھی انھوں نے ''حیات وکلیاتِ اسمٰعیل'' میں شامل کی ہے [۲]۔

سرسید کی طرح مولوی اسمٰعیل میرٹھی کی بھی اہم دلچسپی ''تعلیم'' ہے اور اس میں بھی ان کا اپنا الگ دائرہ ہے۔ جو براہ راست عملی تعلیم سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی سلسلے کی ایک اور درسی کتاب ''سوادِ اردو'' ہے جو ۱۹۱۴ء سے ۱۹۳۰ء تک نصاب میں داخل رہی۔ اس میں اردو زبان کے شعرا کے کلام سے انتخاب کے علاوہ نظم ونثر کی کچھ تحریریں خود مولف اسمٰعیل میرٹھی کی بھی شامل ہیں جیسے نثر میں ''بے غرض کی دوستی''، ''غرض کی دوستی'' اور ''محمود و ایاز'' مولف نے اس درسی کتاب کے لیے لکھی ہیں اور نظم میں ''ناقدروانی''، ''عجیب چڑیا'' وغیرہ شامل ہیں۔ ''سوادِ اردو'' نہ صرف چوتھی جماعت کے طلبہ کے نصاب میں شامل تھی بلکہ انگلستان کے سینیر کیمبرج کے نصاب میں بھی شامل تھی۔ انگریز افسروں کے اردو سیکھنے کے لیے بھی یہ کتاب مفید وموزوں سمجھی جاتی تھی۔ یہ اپنے وقت کی مقبول وپسندیدہ نصابی کتاب تھی۔ اس میں جو نظمیں شامل ہیں وہ ''نیچرل شاعری'' کے نمونے ہیں اور اس نئے رنگ سخن سے بھی ان نوجوان

نسلوں کا تعارف کراتی ہے جو سرسید اور حالی کے زیر اثر نمایاں ہوا تھا۔ ہمارے ادب میں اب تک داغ اور امیر مینائی کا سکہ چل رہا تھا۔ اس رنگِ سخن سے منحرف کرنے میں ''سوادِ اردو'' نے ایک مشکل واہم کام انجام دیا۔

''سوادِ اردو'' میں نظم و نثر کی جو تحریریں شامل کی گئی ہیں وہ خود بھی جدید ادب کے نمونے ہیں خاص طور پر اس میں شامل نظمیں ایسی پُر اثر و سادہ زبان میں لکھی گئی ہیں جو نہ صرف جلد یاد ہو جاتی ہیں بلکہ زیرِ تعلیم طلبہ کے ذہن کو بدلنے کا فریضہ بھی احسن طریقے سے انجام دیتی ہیں۔ صحیح اردو زبان سکھانا، جدید اور نیچرل شاعری کی اہمیت کو نئے ذہنوں پر ثبت کرنا اور ان کے ذہنوں کو اخلاق کی طرف لانا یہ سب کام اس نصابی کتاب نے انجام دیے۔ سرسید کی تعلیمی سرگرمیاں یقیناً اہم تر ہیں مگر اسمٰعیل میرٹھی کا کام انھیں بھی قومی معمارانِ ادب کے دائرے میں لا کھڑا کرتا ہے۔ غور سے دیکھیے تو اسمٰعیل میرٹھی بھی، عملی سطح پر، سرسید کے مقاصد اور کام ہی کو آگے بڑھا رہے ہیں۔

مطالعۂ شاعری:

محمد اسمٰعیل میرٹھی میں شعری رجحان فطری اور عطیۂ قدرت تھا۔ اپنے زمانے کی روش کے مطابق انھوں نے بھی داغ، امیر اور جلال کے رنگ میں غزلیں کہیں۔ یہ غزلیں اب دستیاب نہیں ہیں لیکن قیاس کیا جاسکتا ہے کہ یہ روایتی رنگ کی ہوں گی۔ مولوی اسمٰعیل میرٹھی کی شاعری کی ابتدا اس وقت ہوئی جب انگریزی ادب کے اثرات ہمارے ادب پر پڑنا شروع ہو گئے تھے۔ اس لحاظ سے وہ بھی، آزاد و حالی کی طرح، ان اثرات کو قبول کر کے ایک نئے طرزِ سخن کے بانیوں کی صف میں آ کھڑے ہوتے ہیں۔ انھوں نے بھی اس زمانے میں انگریزی نظموں کے اردو تراجم دیکھے اور پڑھے اور ان سے متاثر ہو کر خود بھی انگریزی نظموں کے منظوم ترجمے کیے جن میں سے ''کیڑا، ایک قانع مفلس، موت کی گھڑی، فادر ولیم، حبِ وطن اور انسان کی خام خیالی'' ان کے کلیات میں بھی شامل ہیں۔ یہ نظمیں ان کی شاعری کے سلسلے میں بنیادی اہمیت کی حامل ہیں۔ جیسا کہ آپ جانتے ہیں کہ انگریزی نظم کا طرزِ تخیل اردو غزل کے طرز سے مختلف بلکہ متضاد ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی نے شروع ہی میں اس طرز کو کمال خوبی سے جذب کر لیا۔ ان کی نظموں کو لیجیے تو یہ بات نمایاں طور پر سامنے آئے گی کہ ان کی نظمیں بھی، انگریزی زبان کی نظموں کی طرح، مسلسل ہیں۔ ان کے ایک شعر یا مصرع میں تکرار نہیں ہے۔ ان کی زبان اور ان کا طرزِ ادا نثر کی زبان سے بالکل قریب ہے مگر پھر بھی اس پر نثریت حاوی نہیں ہے۔ قافیے برجستہ ہیں جن سے شاعرانہ راگ پیدا ہو رہا ہے۔ تشبیہات اور تراکیب موضوع سے ایک جان ہو گئے ہیں اور صرف زیب و زینت بڑھانے کے لیے استعمال نہیں ہو رہے ہیں۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ

جدت طرازی کے بغیر بھی شعر میں شاعرانہ اثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ ان انگریزی نظموں سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ انگریزی زبان کے شاعروں نے نہایت معمولی چیزوں اور موضوعات کو موضوعِ سخن بنا کر، سیدھی سادی بول چال کی عام زبان میں، اس طرح ادا کر دیا ہے کہ گہرا شاعرانہ اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی نے بھی تخلیقی سطح پر اپنی نظموں میں یہی عمل کیا ہے اور ان کی نظمیں بھی، ان خصوصیات کے ساتھ، پراثر ہو گئی ہیں۔ یہ نظمیں نیچرل شاعری کے مثالی نمونے ہیں۔

اسمٰعیل میرٹھی نے شاعری میں جو کچھ کیا وہ اردو شاعری کی مختلف اصناف کی ہیئت کے اندر رہ کر ہی کیا۔ مثلاً انھوں نے غزلیں کہیں، قصیدے لکھے، مثنویاں لکھیں، قطعات، رباعیات تخلیق کیں، مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مثمن، ترجیع بند لکھے۔ نئے رجحان کے زیرِ اثر دو بے قافیہ نظمیں: ''تاروں بھری رات'' اور ''چڑیا کے بچے'' بھی لکھیں۔ اسمٰعیل میرٹھی مختلف اصناف سخن کی ہیئت تو وہی باقی رکھتے ہیں جو ان کے زمانے میں مروج تھیں لیکن خیال، موضوع اور طرز ادا میں اس خاص انگریزی رنگ کو اپنا کر، تمام اردو اصناف سخن کا رنگ ہی بدل دیا ہے۔ یہی وہ رنگ ہے جو اسمٰعیل میرٹھی کی انفرادیت ہے اور وہ بھی آزاد و حالی کی طرح طرزِ نو کے بانی ٹھہرتے ہیں۔

ان کی غزلوں ہی کو لیجیے جن کی کل تعداد ۸۸ ہے۔ موضوع کے اعتبار سے غزل عاشقانہ جذبات کے اظہار سے مخصوص تھی مگر وقت کے ساتھ ساتھ اس میں دوسرے موضوعات مثلاً پند و حکمت اور تصوف وغیرہ بھی شامل ہو گئے۔ غالب اسمٰعیل میرٹھی کے استاد تھے اور وہ انھیں اس لیے بھی پسند تھے کہ وہ معانی کثیر کو الفاظِ قلیل میں ادا کرنے پر قدرت رکھتے تھے۔ اسی امر کی انھوں نے بھی کوشش کی۔ انھوں نے اپنی غزل کو عاشقانہ جذبات تک محدود نہیں رکھا بلکہ اس میں اخلاقی مضامین اور رنگینی سے زیادہ سادگی کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ ان کا اخلاقی فلسفہ بھی فلسفۂ عمل ہے جس کی وہ بار بار تلقین کرتے ہیں۔ یوں تو انھوں نے روایتی مضامین بھی اپنی غزل میں باندھے ہیں لیکن جہاں گردشِ زمانہ جیسے مضامین باندھتے ہیں وہاں وہ بالکل نئے سے نظر آتے ہیں۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے:

زمانہ ان سے کراتا ہے آج خار کشی
جو محوِ سرو و صنوبر تھے خانہ باغوں میں
انھیں پہ گردشِ ایام کا گرا نزلہ
سمائی بوئے گل و مل تھی جن دماغوں میں
وہ عطرِ فتنہ سے بستا تھا جن کا پیراہن
میسر اب انھیں روغن نہیں چراغوں میں
وہ مانگ تانگ کے پیتے ہیں اوکھ سے پانی

بھری تھی جن کے مئے مشک بو ایاغوں میں

یہ اس دور کی جدید غزل ہے جس میں ''عشق'' کی جگہ دوسرے موضوعات لے لیتے ہیں۔ سرسید تحریک کے زیر اثر اور حالی کی اخلاقی فکر کو سامنے رکھ کر ان کی غزل کا رنگ و مزاج بھی بدل جاتا ہے: ان کی غزلوں کے یہ چند شعر اور دیکھیے تا کہ یہ بات واضح ہو سکے کہ ''جدید غزل'' اب عشقیہ رنگ سے ہٹ کر اخلاق کے دائرے میں آ گئی ہے:

منزل دراز و دور ہے اور ہم میں دَم نہیں
ہوں ریل پر سوار تو دام و درم نہیں
تعریف اس خدا کی جس نے جہاں بنایا
کیسی زمیں بنائی کیا آسماں بنایا

اس غزل کے پندرہ کے پندرہ اشعار میں بھی عشق کا دور دور پتا نہیں چلتا اور یہ رجحان ان کی سب غزلوں میں عام طور پر موجود ہے۔ اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ ''جدید غزل'' نے عشق کو اپنے موضوعات سے خارج کر دیا ہے اور یہ رنگ کھل کر اسمٰعیل میرٹھی کی غزلوں میں سامنے آیا ہے۔ حالؔی نے بھی ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں یہی درس دیا تھا جس پر اسمٰعیل میرٹھی پوری طرح عامل ہیں۔ اب تک یہ موضوعات غزل کے موضوعات نہیں سمجھے جاتے تھے لیکن جدید غزل میں یہی موضوعات سکۂ رائج الوقت بن گئے اور اس طرح غزل کا دائرۂ عمل وسیع ہو گیا ہے۔ اب غزل میں شاعر کے ذاتی جذبات کے بجائے واقعیاتی تصویریں اور ان سے وابستہ جذبات پیش کیے جا رہے ہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی بھی اپنی غزل میں یہی کچھ کرتے ہیں جس سے جدید غزل، اردو غزل کی روایت سے انحراف کر کے، مختلف ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ چند شعر پڑھیے جن سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ جدید غزل کے رنگ و مزاج میں کیا تبدیلیاں آئی ہیں اور وہ کیا سے کیا ہو گئی ہے۔ یہ وہ جدید غزل ہے جس کی ترجمانی حالی سے بھی زیادہ اسمٰعیل کر رہے ہیں:

نہیں ریل یا تار برقی پہ موقوف
چھپے قدرتی کارخانے بہت ہیں
ہمارے دل سے کدورت مٹائے تو جانیں
کھلا ہے شہر میں ایک محکمہ صفائی کا
غایتِ ترکیب اعضا ہے یہی کچھ کام کر
کاہلی اے بے خبر منشا نہیں تقدیر کا
ہوا اب ضعف کی شدت سے ناچار
گیا گذرا نکما ہیچ کارا

آسودگی نہ ڈھونڈ کہ جاتا ہے کارواں
لے مستعار برق سے وقفہ قیام کا
خاک اُڑتی جو ہم خدا ہوتے
بندگی کا بھی حق ادا نہ ہوا
جو گدھا خوئے بد کی دلدل میں
جا پھنسا پھر کبھی رہا نہ ہوا
نتیجہ کیوں کر اچھا ہو، نہ ہو جب تک عمل اچھا
نہیں بویا ہے تخم اچھا تو کب پاؤ گے پھل اچھا
خبر بھی ہے آدم سے جنت چھٹی کیوں
خلافِ جبلت تھا بے کار رہنا
کبھی بھول کر کسی سے نہ کرو سلوک ایسا
کہ جو تم سے کوئی کرتا تمھیں ناگوار ہوتا
ترقی کے میداں میں کیوں کر بڑھے
کہ الجھا ہے کانٹوں میں دامانِ قوم
نہیں ہے کوئی آہ پرسانِ حال
نہ انصارِ قوم اور نہ اعوانِ قوم
نہ ہوتے اگر جہل و بغض و نفاق
پچھڑتے نہ یوں پہلوانانِ قوم
دوستی اور کسی غرض کے لیے
وہ تجارت ہے دوستی ہی نہیں
جھوٹ اور مبالغہ نے افسوس
عزت کھو دی سخن وری کی
احسان کے پھندے سے چھڑائے گا مجھے کون
مانا کہ غلامی سے تم آزاد کرو گے

جدید غزل سے عشق و عاشقی خارج ہو گئے ہیں جس سے جدید غزل کا رنگ، طرز، موضوعات سب بدل گئے ہیں۔ اس طرح ایک طرف اسمٰعیل میرٹھی حالؔی کی اخلاقی غزل کے تصور کو پورا کر رہے ہیں اور دوسری طرف غزل کو اتنی وسعت دے رہے ہیں کہ وہ ہر قسم کے جدید موضوعات کو اپنے اندر سمو سکے لیکن ہیئت

وسانچا وہی ہے جو اردو غزل کا آج تک رہا ہے۔ یہی صورت ان کے قصائد میں نظر آتی ہے۔

اسمٰعیل میرٹھی کے کلیات میں کل ۱۹ قصیدے ملتے ہیں اور ان سب کو قصیدہ کہنا اس لیے درست ہے کہ ان قصیدوں کا طرز و زبان اور ہیئت پوری طرح وہی ہے جو روایتی قصیدے سے منسوب ہے۔ ان قصیدوں کا طرز بھی پُر شکوہ ہے لیکن موضوع بالکل جدا اور بالکل الگ ہے۔ مثلاً پہلا قصیدہ ''جریدۂ عبرت'' ہے، اس کا مطلع یہ ہے:

یہ ایک سادہ گزارش ہے یا اولی الابصار　　　میں شاعرانہ روش پر نہیں قصیدہ نگار

اس کے بعد محرم کے جلوس میں بانک اور پٹے کی جو نمائش ہوتی ہے اس کا نقشہ سامنے لاتے ہیں اور پھر شاعروں کی طرف آتے ہیں اور کہتے ہیں:

سخن ورانِ زماں کی بھی ہے یہی حالت
کہ اس قدیم ڈگر کو نہ چھوڑیے زنہار
سوائے عشق نہیں سوجھتا انھیں مضموں
سو وہ بھی محض خیالی گھڑت کا ایک طومار
نہ لکھتے ہیں کبھی نیرنگِ حکمت و قدرت
نہ واقعات کے وہ کھینچتے ہیں نقش و نگار
ہے شاعری میں یہ پہلا اصولِ موضوعہ
کہ جھوٹ موٹ کے بن جائیں ایک عاشقِ زار
تمام اگلے زمانہ کا ہے یہ پس خوردہ
کہ کر رہے ہیں جگالی وہ جس کی سو سو بار
اسی طرح سے ہمارے زمانہ کے شاعر
سمجھتے اپنی خرافات کو ہیں عینِ وقار
مبالغہ ہے تو بے ہودہ عقل سے خارج
ہے استعارہ تو بے لطف اور دور ازکار
کیا ہے نام زٹل قافیہ کا اپنے سخن
وہ کنکری ہے جسے کہتے ہیں دُر شہ سوار
جو ان کے دیکھیے دیواں تو بورے لڈو
غلیظ و گندہ سراسر نتیجۂ افکار
وہی ہے شاعرِ غرّا جو بے تکی ہانکے

یہی ہے شعر کا اس دور میں بڑا معیار
یہ ان کی طبع بلند اور معنی رنگیں
جو طبع گِد ہے تو معنی سڑا ہوا مردار
نہ جس سے طبع کو تفریح ہو نہ دل کو خوشی
غزل ہے یا کوئی ہذیان ہے بوقتِ بخار

اور ایسے شعرا کی غزل کا ایک نمونہ بھی پیش کرتے ہیں۔ بعدازاں شاعروں سے علماء کی طرف آتے ہیں اور کہتے ہیں:

نہ شاعروں ہی پہ تنہا پڑے ہیں یہ پتھر
کہ عالموں کا بھی اس دور میں یہی ہے شعار
وہیں ہیں آج جہاں تھے یہ دس صدی پہلے
گیا ہے قافلہ دور اب ٹٹولتے ہیں غبار
وہی ہیں یاد پورا نے اصولِ یونانی
جنھیں علوم جدیدہ نے کردیا بے کار
وہی قدیم زمانہ کا فلسفہ سڑیل
ہو جیسے کہنہ کھنڈر کی ڈھئی ہوئی دیوار

پھر وہ معلم کی طرف آتے اور کہتے ہیں:

معلموں کو جو دیکھو تو روحِ دقیانوس
ہیں وہ بھی دخمۂ فارس کے استخواں بردار
وہی ہے ان کا پرانا طریقۂ تعلیم
کہ جس میں زندہ دلی کے نہیں رہے آثار

اس کے بعد وہ طبیب ومشائخ کا احوال بیان کر کے عوام کی طرف آتے ہیں اور کہتے ہیں:

عوام کی ہے یہ صورت کہ بس خدا کی پناہ
ہر ایک پیشۂ بے غیرتی میں کار گزار
دغا فریب ہو، چوری ہو، یا اُچکا پن
نہیں ہے باک کسی کام سے انھیں زنہار
اب ان کے واسطے ہیں یہ مدارجِ اعلیٰ
پریسمین، قلی، کوچوان، خدمت گار

اور پھر انگریزی فیشن والوں سے کہتے ہیں:

رہا وہ جرگہ جسے چڑ گئی ہے انگریزی
سوواں خدا کی ضرورت، نہ انبیا درکار
جو اردلی میں ہے کتا تو ہاتھ میں اک بید
بجاتے جاتے ہیں سیٹی سلگ رہا ہے سگار
وہ اپنے آپ کو سمجھے ہوئے ہیں جنٹلمین
اور اپنی قوم کے لوگوں کو جانتے ہیں گنوار
نہ انڈین میں رہے وہ نہ وہ بنے انگلش
نہ ان کو چرچ میں آنر نہ مسجدوں میں یار

اور پھر اس طویل قصیدے کو دعا پر ختم کرتے ہیں:

خدا ہر ایک مسلمان کو کرے روزی
معاشِ نیک و دلِ پاک وخوبیِ کردار
حصول علم و رہِ مستقیم و فہم سلیم
جمالِ صورت معنی کمالِ عز و وقار

اس قصیدہ میں ہیئت وہی قصیدے کی ہے لیکن موضوع بالکل مختلف ہو جاتا ہے۔ یہی صورت ان کے دوسرے قصیدوں میں بھی ملتی ہے اور ایک آدھ قصیدہ میں جہاں وہ مدح کرتے ہیں جیسے ملکہ وکٹوریا کے بارے میں تو وہاں بھی مدح کا رنگ بدلا ہوا ہے اور کہتے ہیں:

ہم نہیں خسرو پرست ہم نہیں اہلِ غرض
مدح شہنشاہ سے قصد ہے شکر خدا

اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ مولوی محمد اسمٰعیل نے صنفِ قصیدہ کے خارجی ڈھانچے کو پوری طرح برقرار رکھا مگر موضوع کو بدل دیا اور مدح کو بھی تحسین (Appreciation) میں تبدیل کر دیا۔ ہر جگہ ان قصائد میں اصلاحِ قوم کا پہلو بھی ساتھ چلتا ہے۔ یوں تو مولوی اسمٰعیل کے کلیات میں مثلث، مربع، مخمس، مثمن وغیرہ سب کچھ ہیں مگر سب سے زیادہ جگہ مثنویاں گھیرتی ہیں اور اگر ان میں قطعات کو بھی شامل کر لیا جائے تو اس میں ان کا وہ مخصوص کلام بھی سمٹ آتا ہے جو ان کی پہچان بن گیا ہے۔ قطعہ اور مثنوی کی ہیئت میں فرق یہ ہے کہ قطعہ کا ہر شعر، غزل کے شعروں کی طرح، ہم قافیہ ہوتا ہے اور اس میں مطلع نہیں ہوتا۔ مثنوی میں ہر شعر بیت کی طرح ہم قافیہ ہوتا ہے۔
اسمٰعیل کے مخمسوں میں سے کچھ درسی کتب میں شامل ہو کر مقبولِ خاص و عام ہو چکے ہیں جیسے:

کیونکہ میرا خدا ہے میرے ساتھ، صبح کی آمد، کوشش کیے جاؤ وغیرہ۔ اسی طرح قطعات میں تعلیمی اور اخلاقی موضوعات سامنے آتے ہیں جیسے مسلمان اور انگریزی تعلیم، یہ جہل و افلاس، علم اور جہل کا مقابلہ، کاشتکاری، محنت سے راحت ہے، بخیلی اور فضولی، ایک گدھا شیر بنا تھا، ہر کام میں کمال اچھا ہے، دور اندیشی، قول و فعل میں مطابقت چاہیے وغیرہ۔ ان قطعات میں ان کا فن درجۂ کمال کو پہنچ گیا ہے۔ قافیہ پیمائی میں بھی، اکبرالہ آبادی کی طرح، انھیں کمال حاصل ہے۔ کلام میں تسلسل قائم رکھنے میں بھی وہ غیر معمولی صلاحیتوں کے حامل ہیں اور بہت کم شاعران کو پہنچتے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ زبان و بیان پر انھیں پوری قدرت حاصل ہے۔ مولوی اسمٰعیل میرٹھی عام بات کو، جو نثر میں ادا کی جاتی ہے، قافیوں میں باندھ کر ایک ایسا رنگ دے دیتے ہیں جو ان کا مخصوص رنگ ہے اور اس امر کے باوجود کہ ان کا یہ رنگ نثر سے قریب تر ہے، شعریت و فنی اثر پوری طرح برقرار رہتا ہے۔ اظہار بیان میں نہ صرف محاورہ و روزمرہ کا برجستہ استعمال ملتا ہے بلکہ تشبیہات و استعارات بھی حسبِ ضرورت لائے گئے ہیں۔ ان قطعات میں لطیف شگفتگی اور میٹھے میٹھے درد کی لطیف آمیزش اس طرح کی گئی ہے کہ فنی اثر بڑھ جاتا ہے۔ ''مسلمان اور انگریزی تعلیم'' کے زیرِ عنوان جو قطعہ لکھا گیا ہے اس میں بھی ان کی قادر الکلامی کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔ فنی لحاظ سے یہ ایک مثالی قطعہ ہے۔ اگر شاعری کی جدید تحریک کو سامنے رکھ کر اس قطعہ کو دیکھا جائے تو بھی یہ ادب کی افادیت کے تصور کو پوری طرح سامنے لاتا ہے۔ ان کے قطعات میں بہت سے ایسے ہیں جو اس دور کے موضوعات کے ساتھ جڑے ہوئے ہیں مگر بحیثیت مجموعی ان میں ایسے پہلو بھی موجود ہیں جن کو آفاقی کہا جائے گا مثلاً ان کا وہ قطعہ جس کا عنوان ''کاشت کاری'' ہے اسی ذیل میں آتا ہے۔ یہاں برصغیر کا یہ اہم ترین پیشہ یعنی کاشت کاری آفاقی اخلاقی اور عمل کے درجے پر آ گیا ہے۔ وہ عام الفاظ، جو کاشت کاری کے سلسلے میں استعمال ہوتے ہیں۔ ایک ایسے کیف کے ساتھ استعمال میں آئے ہیں کہ ان کا یہ رنگِ شاعری اس بات کا ثبوت ہو گیا ہے کہ عام موضوعات اور عام زبان کو کس طرح، شاعرانہ اثر و تاثیر کے ساتھ، ہم رشتہ کیا جا سکتا ہے۔ بظاہر تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسمٰعیل میرٹھی انگریزی زبان و ادب کی نیچرل ازم (Naturalism) کی تحریک سے واقف نہیں تھے لیکن قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ وہ ہی اس دور میں اس کے اہم ترین نمائندے کہے جا سکتے ہیں۔

مولوی اسمٰعیل میرٹھی کی مخصوص نظمیں وہ ہیں جن کو ''کلیات'' میں مثنویات کے ذیل میں رکھا گیا ہے۔ ان میں مثنوی کی صرف یہ صفت تو ضرور موجود ہے کہ وہ مثنوی کی طرح ابیات میں لکھی گئی ہیں اور اس کے علاوہ کوئی اور دوسری خصوصیت ان میں نہیں ہے۔ یہ دراصل جدید معنی میں چھوٹی بڑی ''نظمیں'' ہیں جو اہم موضوعات پر لکھی گئی ہیں مثلاً ''تھوڑا تھوڑا مل کر بہت ہو جاتا ہے''، ''ایک وقت میں ایک کام''، ''چھوٹے سے کام کا بڑا نتیجہ''، بارش کا پہلا قطرہ، مناقشہ ہوا اور آفتاب، مکالمہ سیف و قلم،

ایک گنوار اور قوس قزح، رات، برسات، گرمی کا موسم، اسلم کی بلی، کچھوا اور خرگوش، اسی طرح معمولی جانور: اونٹ، شیر، ہماری گائے، مور اور کلنگ، کوا وغیرہ وغیرہ وہ نظمیں ہیں جو صرف ہیئت کی وجہ سے مثنوی کے ذیل میں آتی ہیں ورنہ یہ سب جدید رنگ کی نظمیں ہیں جو عام موضوعات پر، شاعرانہ انداز نظر کے ساتھ، بول چال کی عام زبان میں، لکھی گئی ہیں اور اسی لیے یہ نظمیں ایک خاص علامتی (Symbolic) حیثیت اختیار کر لیتی ہیں مثلاً ان کی ایک نظم ''عجیب چڑیا'' گھڑی کے بارے میں ہے اور یہ استعارہ پوری نظم پر حاوی رہتا ہے اور یہی چڑیا درسِ اخلاق کا ذریعہ بن جاتی ہے:

کہتی ہے کہ وقت کی خبر لو　　جو کچھ کرنا ہے جلد کرلو
غفلت کیجیے تو ٹوکتی ہے　　عجلت کیجیے تو روکتی ہے

چڑیا کی تشبیہ کو برقرار رکھتے ہوئے منٹ، سیکنڈ اور گھنٹوں کو انڈے سے مناسبت دی گئی ہے

اس طور سے کرتی ہے گزارہ　　انڈے دیتی ہے دن میں بارہ
پھر اتنے ہی رات کو ہے دیتی　　دیتے ہی ہر ایک کو یہ سیتی
انڈے ہیں تمام اس کے بچے　　ایک ایک سے نکلے ساٹھ بچے
ہر بچہ نے اگلے ساٹھ دانے　　ہر دانہ میں ہیں بھرے خزانے
جو دانا گرا سو ہوگیا گم　　ڈھونڈا کرو پھر نہ پاؤ گے تم

پھر وقت کی قیمت کو اجاگر کرتے ہیں:

دانہ کی بتاؤں کیا میں قیمت　　دانہ سمجھیں اُسے غنیمت
جس نے اسے پالیا، کہا واہ　　کیا بات ہے تیری بارک اللہ
سچ سچ تو لعلِ بے بہا ہے　　گویا ہر درد کی دوا ہے

اسی طرح ان کی ایک نظم ''ریل گاڑی'' ہے اس نظم میں ریل کو تمثیلی صورت دیتے ہوئے مجرد الفاظ ایسے استعمال کیے ہیں جو اس کی رفتار کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ریل گاڑی کی یہ تصویر اس طرح سامنے آتی ہے:

حیواں ہے وہ نہ انساں جن ہے نہ وہ پری ہے
سینہ میں اس کے ہر دم اک آگ سی بھری ہے
کھاپی کے آگ پانی چنگھاڑ مارتی ہے
سر سے دھوئیں اڑا کر غصہ اتارتی ہے
وہ گھورتی گرجتی بھرتی ہے اک سپاٹا
ہفتوں کی منزلوں کو گھنٹوں میں اس نے کاٹا

آتی ہے شور کرتی جاتی ہے غل مچاتی
وہ اپنے خادموں کو ہے دور سے جگاتی

پھر ریل گاڑی کی اخلاقی نوعیت کو سامنے لایا جاتا ہے:

بجلی ہے یا بگولا بھونچال ہے کہ آندھی
ٹھیکہ پہ ہے پہنچتی بچوں کی ہے وہ باندھی
ہر آن ہے سفر میں کم ہے قیام کرتی
رہتی نہیں معطل پھرتی ہے کام کرتی
پردیسیوں کو جھٹ پٹ پہنچا گئی وطن میں
ڈالی ہے جان اس نے سوداگری کے تن میں

اس نظم میں بھی ریل گاڑی ایک تخیلی چیز اور کارگزاری کی مثال بن جاتی ہے۔ مولانا اسمٰعیل عملِ پیہم کا سبق ان مشینوں سے سکھاتے ہیں۔ خاص پہلو اس بات کا یہ ہے کہ ان کے ذہن میں تخیل اور افادیت ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور ریل گاڑی کو اس نظر سے دیکھ کر وہ اسے جدید زندگی کی ایک مثال اور جدید آدمی کے لیے ایک سبق کے طور پر سامنے لاتے ہیں۔ ایسی نظموں میں ''پن چکی'' بھی اس کی بے مثال مثال ہے۔ اس کا پہلا شعر ہی اس کے اخلاقی کردار کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے:

نہر پر چل رہی ہے پن چکی　　دھن کی پوری ہے کام کی پکی

وہ بھی گھڑی (عجیب چڑیا) اور ریل گاڑی کی طرح ہر وقت چلتی رہتی اور تیزی سے کام کرتی جاتی ہے:

بیٹھتی تو نہیں کبھی تھک کر　　تیرے پہیہ کو ہے سدا چکر
پیسنے میں لگی نہیں کچھ دیر　　تو نے جھٹ پٹ لگا دیا اک ڈھیر

ساتھ ہی اس کے فائدے پر بھی زور دیا جاتا ہے:

لوگ لے جائیں گے سمیٹ سمیٹ　　تیرا آٹا بھرے گا کتنے پیٹ
ختم تیرا سفر نہیں ہوتا　　نہیں ہوتا مگر نہیں ہوتا
تو بڑے کام کی ہے اے چکی　　مجھ کو بھاتی ہے تیری لے چکی

اور پھر بچوں کو پن چکی سے سبق سکھانے کی طرف آتے ہیں:

علم سیکھو سبق پڑھو بچو　　اور آگے چلو بڑھو بچو
کھیلنے کودنے کا مت لو نام　　کام جب تک کہ ہو نہ جائے تمام
جب نبڑ جائے کام تب ہے مزہ　　کھیلنے کھانے اور سونے کا
دل سے محنت کرو خوشی کے ساتھ　　نہ کہ اُکتا کے خامشی کے ساتھ

دیکھ لو چل رہی ہے پن چکی　　دھن کی پوری ہے کام کی پکی

پن چکی دُھن کی پوری اور کام کی پکی ہونے کی مثال ہے اور یہی وہ راہ ہے جس پر سب کو چلنا چاہیے۔ وہ ناصح بن کر عمل کی ہدایت نہیں کرتے بلکہ عملِ پیہم اور استقلال سے زندگی بسر کرنے کی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ وہ مشینی دور کے فرد ہیں اور مشینی دور جس قسم کی زندگی چاہتا ہے وہی ان کے لیے بھی مثالی ہے۔ قوم پسپائی اور کاہلی میں پڑی ہے اور اس کو جگانے اور عمل کی طرف لانے کے لیے ایسی ہی مثالیں موزوں ہو سکتی ہیں۔

اسمٰعیل میرٹھی کا کلام، جیسا کہ ان کی مختلف نظموں کے جائزے سے آپ کو اندازہ ہوا ہوگا، اردو شاعری میں ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ یہ کلام قدیم شعرا سے بھی بالکل مختلف ہے۔ وہ جدید شعرا میں حالؔی کے پیرو ہیں مگر حالؔی کی تحریک کو بھی وہ ایک مخصوص دائرے میں رکھتے ہیں اور اسی دائرے میں رہ کر اپنے خلوص سے ایک اچھوتے طرز کو جنم دیتے ہیں۔

اسمٰعیل میرٹھی کی یہ شاعری بحیثیت مجموعی اخلاقی نوعیت کی حامل ہے اور اپنے رنگ و مزاج میں حالی کی شاعری سے مختلف بھی ہے۔ حالؔی پوری قوم سے خطاب کرتے ہیں اور اسے اس کا شان دار ماضی یاد دلا کر اسی عظمتِ رفتہ کی طرف لوٹانا چاہتے ہیں۔ اسمٰعیل میرٹھی کا ہدف متوسط طبقے کے بچے ہیں۔ وہ شاعری کے ذریعے بھی معلم کا کردار ادا کرتے ہیں اور بڑھتی ہوئی عمر کے بچوں کے کردار کو بنانے سنوارنے کا کام انجام دیتے ہیں۔ ان کی شاعری میں اسی لیے عملی اخلاق اور افادیت پسندی (Utilitarian) کے رجحان نمایاں ہیں۔ ان رجحانات کے ساتھ وہ اپنی شاعری میں ایسے پہلو نمایاں کرتے ہیں جنھیں عام ذہن فوراً قبول کر لیتا ہے۔ وہ جاہ و حشمت کے بجائے پرسکون زندگی پر زور دیتے ہیں۔ غریب ان کے نزدیک امیروں سے بہتر ہیں:

خوش ہیں غریب اپنے اُن جھونپڑوں کے اندر
جو دھوپ کی تپش سے دوزخ کی بھٹیاں ہیں
شاکی ہیں اہلِ دولت حالاں کہ ان کے گھر میں
پنکھا بھی کھنچ رہا ہے اور خس کی ٹٹیاں ہیں

وہ اپنی شاعری میں متوسط طبقے کے ان نقائص کو سامنے لاتے ہیں جیسے حرص و آز اور لالچ وغیرہ اور ان سے دور رہنے کی تلقین کرتے ہیں۔ وہ لوگ جو خوشامد کرتے ہیں ان کو خودداری کا درس دیتے ہیں۔ وہ اس طبقے کے مزاج میں استقلال پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مل جل کر چلنے اور بدی کے عوض نیکی کرنے کا بھی درس دیتے ہیں تاکہ راستی کا جذبہ پیدا ہو۔ ان کا یہ شعر تو اس سلسلے میں ضرب المثل بن گیا ہے:

راستی سیدھی سڑک ہے اس میں کچھ کھٹکا نہیں
کوئی رہرو آج تک اس راہ میں بھٹکا نہیں

وہ ظاہری باتوں کے بجائے اندر باطن کو دیکھنے کے لیے کہتے ہیں:

ساغرِ درپن ہو یا مٹی کا ہو ایک ٹھیکرا
تو نظر کر اس پہ جو کچھ اس کے اندر ہے بھرا

یہ اور اس قسم کے تمام دوسرے اخلاقی پہلو جو ان کے کلام میں نظر آتے ہیں، اس دائرے میں رکھے جائیں گے جس میں سامنے کی عام باتیں رکھی جاتی ہیں اور جن سے ہر شخص واقف ہے لیکن عمل نہ کرنے کی وجہ سے نقصان اٹھا رہا ہے۔ وہ خود بھی ان باتوں کے عامل ہیں اور اسی لیے ان کے کہنے کے طریقہ میں ایک ایسی سادگی اور خلوص نظر آتا ہے جو یقین کی منزل تک پہنچاتا ہے۔ ان کی اپیل چونکہ عام فہم (Common Sense) پر مبنی ہے اس لیے ان کی بات کو ذہن جلد بلکہ فوراً قبول کر لیتا ہے۔ اسمٰعیل میرٹھی کی نظمیں خصوصاً وہ نظمیں، جو مثنوی کے ذیل میں ''کلیاتِ اسمٰعیل'' میں ملتی ہیں، عملِ پیہم کا درس دیتی ہیں۔ سرسید اور حالؔی کی طرح وہ بھی ایک تھکی ہوئی قوم میں زندگی کی لہر دوڑا کر حرکت پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ سرسیدؔ و حالؔی اس حرکت پر زور دیتے ہیں جس سے تحریکیں وجود میں آتی ہیں، مولوی اسمٰعیل میرٹھی اس حرکت پر زور دیتے ہیں جس سے عام آدمی اپنے مفاد کو حاصل کر سکتا ہے۔ ان کے ہاں نیکی پہلی چیز ہے اور اس پر روزمرہ کی زندگی میں عمل کر کے معمولی درجے کی کامیابی حاصل کرنا ہی اصل بات ہے۔ اس طرح معلمِ اخلاق کی حیثیت سے ان کا دائرہ الگ ہو جاتا ہے اور ان کا درس بھی منفرد ہو جاتا ہے۔

اسمٰعیل میرٹھی نے اخلاق کی، تخئیل کے ساتھ، جس طرح آمیزش کی ہے وہ بھی ان کی انفرادیت ہے۔ ان کی شاید ہی کوئی نظم ایسی ہو جس میں تخئیلی عنصر نمایاں نہ ہو۔ جس عام سی چیز کا وہ ذکر کرتے ہیں وہ ایک خاص تصوراتی شکل ضرور اختیار کر لیتی ہے مثلاً وہ ''گھڑی'' کو عجیب چڑیا اور ''پن چکی'' کو دُھن کی پوری کام کی پکی کی صورت میں نمایاں کرتے ہیں جس سے ان چیزوں کی حقیقت کے ساتھ ساتھ ان کا ایک کردار بھی سامنے آتا ہے جو بنیادی طور پر شاعرانہ ہے اور اخلاق کے سیدھے سادے درس کو خشک بھی ہونے نہیں دیتا۔ اس میں ایک ایسی لطافت ہے جو عام نظروں سے پوشیدہ ہو تو ہو مگر ان پر اثر انداز ہوئے بغیر نہیں رہتی۔ یہاں تصور اور اخلاقی پہلو ایک دوسرے سے اتنے ہم آہنگ ہو گئے ہیں کہ دونوں میں فرق کرنا مشکل ہو جاتا ہے مثلاً ایک نظم ''ایک پودا اور گھاس'' میں ایک مکالمہ نظم کیا گیا ہے۔ اس مکالمے سے دونوں کی حیثیت و نوعیت کا بھی پوری طرح تعین ہو جاتا ہے:

اتفاقاً ایک پودا اور گھاس　　باغ میں دونوں کھڑے ہیں پاس پاس
گھاس کہتی ہے کہ اے میرے رفیق　　کیا انوکھا اس جہاں کا ہے طریق

ہے ہماری اور تمھاری ایک ذات | ایک قدرت سے ہے دونوں کی حیات
مٹی اور پانی ہو اور روشنی | واسطے دونوں کے یکساں ہے بنی
تجھ پہ لیکن ہے عنایت کی نظر | پھینک دیتے ہیں مجھے جڑ کھود کر
سر اُٹھانے کی مجھے فرصت نہیں | اور ہوا کھانے کی بھی رخصت نہیں
کون دیتا ہے مجھے یاں پھیلنے | کھالیا گھوڑے گدھے یا بیل نے
تجھ پہ منھ ڈالے جو کوئی جانور | اس کی لی جاتی ہے ڈنڈے سے خبر
اولے پالے سے بچاتے ہیں تجھے | کیا ہی عزت سے بڑھاتے ہیں تجھے
چاہتے ہیں تجھ کو سب کرتے ہیں پیار | کچھ پتا اس کا بتا اے دوست دار
اس سے پودے نے کہا یوں سر ہلا | گھاس! سب بے جا ہے یہ تیرا گلا
مجھ میں اور تجھ میں نہیں کچھ بھی تمیز | صرف سایہ اور میوہ ہے عزیز
فائدہ اک روز مجھ سے پائیں گے | سایہ میں بیٹھیں گے اور پھل کھائیں گے
ہے یہاں عزت کا سہرا اس کے سر | جس سے پہنچے نفع سب کو بیشتر

جب فنی نقطۂ نظر سے ہم اس نظم کو دیکھتے ہیں تو گھاس، جو روزمرہ کی زندگی میں ہماری نظروں کے سامنے رہتی ہے، ایک خاص کردار کا روپ دھار لیتی ہے۔ جو کچھ روز اس پر گزرتا ہے اس سے ہم پوری طرح واقف ہیں مگر اس کے باوجود ان سب باتوں کی ایک نئی اور مختلف نوعیت بھی دکھائی دیتی ہے۔ اسی طرح پودے کا جواب بھی اسے ایک ایسی نوعیت سے سامنے لاتا ہے جس سے ایک اخلاقی نکتہ، ایک نیا پہلو نظروں کے سامنے آ کر روشن ہو جاتا ہے۔ تخئیل اور حقیقت کی اس لطیف آمیزش کے ساتھ ساتھ نظم کا ربط اور ڈھانچا (Structure) بھی اس طرح ایک جان ہو گیا ہے جس کی دوسری مثال مشکل سے ملے گی۔ اس آمیزش میں اتحاد (Unity)، ربط (Coherance) اور زور (Emphasis) کے وہ اصول کارفرما نظر آتے ہیں جن پر ہمارے شعرا نے پہلے کبھی توجہ نہیں دی تھی۔ اس نظم کی ابتدا سیدھے سادے طریقے سے ہوتی ہے۔ گھاس اور پودا سامنے آتے ہیں۔ گھاس کی شکایت کا بیان ربط کی بے نظیر مثال ہے اور پودے کا جواب بھی کہانی کے ربط سے فطری طریقے سے مل کر ایک جان ہو جاتا ہے۔ آخری شعر، جس پر نظم ختم ہوتی ہے، ساری نظم کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے اور اس قوت و زورِ بیان کے ساتھ نظم ختم ہو جاتی ہے اور آگے کچھ کہنے کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ یہ نظم بھی اسمٰعیل میرٹھی کی ایک جامع و مانع نظم ہے جس میں حقیقت اور تخئیل ہم آہنگ ہو کر، قدرتی طریقہ پر تمام مواد کو مربوط اور ایک جان کر دیتا ہے اور یہ سب کچھ طرزِ ادا کی سادگی کے ساتھ ہوتا ہے۔

محمد اسمٰعیل میرٹھی کی زبان و بیان کی سادگی کے تعلق سے یہ بات یاد رہنی چاہیے کہ وہ زندگی کے

جس دائرے میں رہنا چاہتے ہیں اور اس کی جن چیزوں کو وہ موضوع سخن بناتے ہیں ان کے لیے یہی زبان موزوں ترین ہوسکتی تھی۔ اگر ہم لسانی نقطۂ نظر سے زبان و بیان کا تجزیہ کریں تو ان کی نظموں میں کثرت سے وہ الفاظ، محاورات اور اصطلاحیں ملیں گی جو شاعری میں اس سے پہلے استعمال میں نہیں آئی تھیں۔ ان الفاظ، محاورات و اصطلاحات کے استعمال کا مقصد زبان کے کرتب دکھانا ہرگز نہیں ہے بلکہ ان کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ جس رنگ کا موضوع ہو اسی رنگ کی زبان ہونی چاہیے خواہ یہ زبان بھونڈی یا بازاری ہی کیوں نہ ہو۔ زبان کا یہ رنگ ان کی نظموں میں آ کر چمک اٹھتا ہے اور ان میں نئی جان ڈال کر تازہ روح پھونک دیتا ہے اور اس طرح وہ عام بول چال کی زبان کے الفاظ کو کثرت سے استعمال کر کے ادبی زبان میں داخل کر دیتے ہیں۔ اس طرز ادا کی ایک منفرد خصوصیت یہ ہے کہ اس میں جو سادگی نظر آتی ہے وہ نثر سے بالکل قریب آ جاتی ہے لیکن اس میں شعریت کی لے ہر دم باقی و برقرار رہتی ہے۔ یہ سادگی اسی لیے پراسرار و منفرد ہے۔ یہ خصوصیت ان کی شاعری کی عام خصوصیت ہے مثلاً ان کی نظم ''ماں کی مامتا'' کا یہ بند دیکھیے:

چاؤ اور چونچلوں سے پلتا ہے　　آخرش پاؤں پاؤں چلتا ہے
گھر سے باہر بھی جا نکلتا ہے　　کھیلتا، کودتا اچھلتا ہے
جب کبھی چوٹ پھینٹ ہے کھاتا　　ماں ہی ماں کہہ کے ہے وہ چلاتا

یہاں یہ نثری طرز ایک پراسرار آہنگ میں اس طور پر سمٹ آیا ہے کہ اثر و تاثیر فن کا جادو جگاتے ہیں۔ یہ طرز ادا کی سادگی کا کمال ہے جو اسمٰعیل میرٹھی کی ساری شاعری میں جاری و ساری ہے۔ مثلاً ان کی ایک اور نظم ''ماں اور بچہ'' لیجیے۔

دیا بچے نے یوں جواب سنو　　اے ہے اماں خبر نہیں تم کو
مجھ کو تکلیف سے بچاتی ہو　　پیار سے گود میں بٹھاتی ہو
جی مرا بدمزہ اگر ہوجائے　　میرے دکھ کا تمھیں اثر ہوجائے
مجھ کو ہو درد تم کو حیرانی　　چپکے چپکے کرو نگہبانی
اچھے اچھے کھلاتی ہو کھانے　　پیار کرتی ہو تم، خدا جانے
اور سب سے کہ آرہے ہیں نظر　　تم زیادہ ہو مہرباں مجھ پر
جانتا ہوں عزیز سب سے تمھیں　　چاہتا ہوں اسی سبب سے تمھیں
پیاری اماں کہا نہیں جاتا　　نہیں مطلب بیان میں آتا

یہ سادگی کمال کا اثر رکھتی ہے اور زبان و بیان پر قدرت اور خلوص پر قائم ہے۔ حسب ضرورت وہ اس سادگی میں گاہ گاہ رنگینی بھی پیدا کرتے ہیں مگر وہ بھی سادگی کو اور نمایاں کر دیتی ہے مثلاً ان کی نظم ''ہماری

گائے'' کا یہ شعر بیچ میں آکر ہلکے سے رنگ کو ابھار دیتا ہے:

اس مالک کو کیوں نہ پکاریں　　جس نے پلائیں دودھ کی دھاریں

یا ''اسلم کی بلی'' والی نظم کو لیجیے جہاں یہ شعر آکر رنگ کا ہلکا سا احساس پیدا کر دیتا ہے:

گود میں لیتا ہوں تو کیا گرم ہے　　گالے کی مانند رُواں نرم ہے

ایک اور چیز ان کے طرز میں یہ ہے کہ وہ طویل استعاروں کو بھی موضوع میں کھپا دیتے ہیں مثلاً ''عجیب چڑیا'' میں استعارہ پوری نظم کے ساتھ چلتا ہے۔ اسی طرح ''چاندی کی انگوٹھی'' میں انگوٹھی کو اوچھے آدمی سے تشبیہ دی ہے اور جو ساری نظم پر حاوی رہتی ہے:

چاندی کی انگوٹھی پہ جو سونے کا چڑھا جھول　　اوچھی تھی لگی بولنے اترا کے بڑا بول

انگوٹھی اترا کر کہتی ہے:

میری سی کہاں چاشنی میرا سا کہاں رنگ
وہ مول میں اور تول میں میرے نہیں پاسنگ

اسمٰعیل میرٹھی کے کلام سے ہر قسم کے صنائع بدائع کی مثالیں دی جا سکتی ہیں مگر یہ سادگی میں، بے ساختگی کے ساتھ، اس طرح گھل مل گئی ہیں کہ ان کو الگ کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔ بہر حال ان کا طرز ادا سہل ممتنع کی مثال ہے۔ وہ تواتر سے اسی راستے پر چلتے ہیں اور کہیں بھی ان کے قدم نہیں لڑکھڑاتے اور شعریت کی مٹھاس اور فنی اثر پوری طرح باقی رہتا ہے۔ ان کے ہاں دو اور چیزیں بھی بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی شاعری کی بنیاد واقعیت پر قائم ہے اور دوسرے وہ اپنی شاعری میں چھوٹے چھوٹے موضوعات پر توجہ دیتے ہیں اور انھیں ایسے شگفتہ انداز میں پیش کرتے ہیں کہ ان کی شاعری کو پڑھتے ہوئے ہلکی سی مسکراہٹ ہونٹوں پر پھیل جاتی ہے۔ ساتھ ہی یہ بات فکر انگیز بھی ہوتی ہے جس سے ان کے کلام میں، گیرائی کے ساتھ گہرائی بھی، پیدا ہو جاتی ہے۔ ان کی شاعری اسی لیے نہ بے مزہ ہوتی ہے اور نہ سنجیدگی سے دور ہٹتی ہے۔ ان کی سنجیدہ باتیں اور اصلاحی پہلو ان کے طرز ادا کی سادگی سے ایک جان ہو کر ہمارے ذہن میں جذب ہو جاتا ہے اور ہمیشہ کے لیے ہمارے ساتھ ہو جاتا ہے۔ اس قدرتی طرز ادا کو مزید آگے بڑھانے کی ابھی بہت گنجائش موجود ہے۔ کوئی اس راستے پر چل کر تو دیکھے!

اسمٰعیل میرٹھی کا نام جدید اردو شاعری کی تاریخ میں محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کے ساتھ آتا ہے۔ ان دونوں مشاہیر کے کام کو وہ اپنے تخلیقی دائرے میں لا کر ایک ایسی جدت کو جنم دیتے ہیں جو منفرد ہے۔ اردو شاعری کو واقعیت (Realism) سے ہم کنار کر کے انھوں نے اہم خدمت انجام دی ہے۔ انھوں نے عام موضوعات کو اٹھایا اور ان پر عام و سادہ، بول چال کی زبان میں، جدید نظمیں لکھیں۔ طرز ادا کے لحاظ سے وہ کامل ہیں اور ان کی سادہ زبان، نثر سے قریب تر ہونے کے باوجود،

شعریت سے مملو ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے زبان کے دائرے کو وسیع کر کے ہر قسم کے الفاظ کو اس میں داخل کیا اور اس خوب صورتی سے کیا کہ یہ الفاظ بھی جزوِ شاعری بن گئے۔ وہ حقیقی معنی میں نیچر پسند (Naturalist) ہیں اور اردو شاعری کے سامنے ایک وسیع و عریض میدان کھول دیتے ہیں۔ شاعری کو زندگی سے قریب لانے اور یہ بتانے کے لیے کہ دنیا کی ہر چیز کو شاعرانہ بنایا جاسکتا ہے وہ یکتا ہیں۔ ان کا خاص مقصد ''اصلاح'' ہے اور اصلاح کو شاعری سے ہم آہنگ کرنے کی وہ خود ایک منفرد مثال ہیں۔ اسی طرح نیچرل شاعری کے دائرے میں بھی وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ اگر سخت گیر نظر سے دیکھا جائے تو وہ عظیم شاعر نہیں ہیں لیکن ان کی تاریخی اہمیت غیر معمولی ہے۔ اردو شاعری کو قدرتی درجے پر لانے والے ان سے ہمیشہ متاثر ہوں گے اور ان کی اس اہمیت کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ ان کی شاعری کل بھی دل کو تسکین بہم پہنچاتی رہی ہے، آج بھی تسکین بہم پہنچارہی ہے اور آنے والے کل میں بھی یہ صورت باقی و برقرار رہے گی۔ ان کا تخلیقی کام ''عظیم'' نہ بھی سہی لیکن بے حد مفید ضرور ہے اور ہمیشہ مفید و مقبول رہے گا۔

حواشی:

[۱] حیاتِ کلیاتِ اسمٰعیل، مرتبہ محمد اسلم سیفی، ص ۱ اور ۱۱۹، دہلی ۱۹۳۹ء

[۲] ایضاً، ص ۵۴

اشاریہ

تاریخ ادب اردو، جلد چہارم

۱۔ افراد و اشخاص

۲۔ کتب ورسائل، مطبوعات ومخطوطات

مرتبہ:

سید معراج جامی

معاون:

سید معروف علی

اشاریہ

شخصیات و افراد

[الف مقصورہ]

ابراہیم علی خاں، نواب حافظ محمد، ۵۰۸
ابراہیمؑ، حضرت: ۱۱۰۲، ۱۲۱۳، ۱۳۸۵
ابر، پنڈت بشن در، ۷۰۱
ابرار عبدالسلام: ۱۰۵۵
ابن المقفع، ۶۴
ابن جوزی، ۳۰۱
ابن رشد، ۸۵۳، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸
ابن عرب شاہ: ۱۰۳۴
ابن طوفان، ۲۰۴، ۲۳۷
ابن ملجم، ۵۶۸
ابن یمین، ۶۶، ۱۰۷۴
ابن مریم: ۱۳۸
ابن مسکویہ، ۸۳۱، ۸۶۱
ابراہیم آروی، مولانا: ۱۰۶۳
ابراہیم ادہم: ۱۰۶۹
ابوبکر اصم: ۱۰۷۸
ابوالاعلیٰ مودودی، ۳۶۸، ۱۳۰۹
ابوالحسن، مولوی: ۱۰۶۹
ابوالحسن منصور احمد، ڈاکٹر، ۱۳۳۳، ۱۳۶۹
ابوالخیر مودودی، ۳۶۸
ابوالفضل، ۸۱۰، ۸۳۶، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵
ابوالقاسم بلخی: ۱۰۷۸
ابوالقاسم خاں، ۸۳
ابوسلمان شاہجہاں پوری: ۸۳۴
ابومسلم اصفہانی: ۱۰۷۸
ابوبکر صدیق، حضرت، ۳۰۴، ۳۳۸
ابوطالب اصفہانی، مرزا، ۱۳۷۱، ۱۴۰۲
ابوعبید، ۱۱۰۱، ۱۱۰۲
اثر، امداد امام: ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۳۷، ۶۶۷، ۶۷۵، ۶۸۲، ۶۹۱، ۶۹۶، ۷۰۰، ۷۰۸
اثرؔ، جعفر علی خاں: ۶۸۸
اثرؔ، حسین علی خاں: ۶۳۸
اثرؔ، محمد اسمٰعیل مولوی، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۳۲
اجیت سنگھ، راجا، ۳۲۹، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۱
احتشام حسین، پروفیسر، ۶۲۷، ۶۳۰، ۶۳۷
احسان، حافظ عبدالرحمٰن: ۳۰۸، ۳۳۰
احسان شاہجہاں پوری، احسان علی خاں: ۱۲۶۶
احسن اختر، ڈاکٹر: ۱۰۱۳، ۱۰۵۵
احسن لکھنوی، میر مہدی حسن: ۶۴۱
احسن، محمد احسن: ۱۰۲۰
احسن، عبدالشکور: ۱۱۲
احسن اللہ خاں، حکیم، ۷۴، ۹۵، ۱۰۴، ۳۲۴، ۳۲۶، ۳۳۰، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۸۲، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۵۱۲، ۸۰۹
احسن جہاں آبادی، ۳۹۰
احسن فاروقی، محمد، ڈاکٹر: ۵۴۳، ۵۴۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۹،

۶۵۱، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۹۷، ۷۰۰، ۷۳۷، ۸۸۰، ۹۰۰، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۸۸، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۳۵، ۱۰۵۶، ۱۰۹۲، ۱۱۴۵، ۱۱۵۱، ۱۱۷۱، ۱۱۸۳، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۳۵۱، ۱۳۵۳، ۱۳۵۹، ۱۳۷۰

احسن مارہروی، ۱۸۰، ۱۴۷۹، ۱۴۹۷، ۱۴۹۸، ۱۵۲۰، ۱۵۲۴، ۱۵۲۵

احمد اللہ، ۱۰۵۹

احمد بخش خاں، نواب، ۴۱، ۴۴_۵۱، ۶۱، ۱۰۴، ۳۹۶

احمد حسن مودودی، سید، ۳۶۸

احمد حسین قمر، ۱۳۳۰

احمد حسین، سید، ۲۰۹

احمد خان (قادر)، ۱۴۰۱

احمد دہلوی، سید، ۴۸۱

احمد رضا خاں بریلوی، سید، ۱۳۸۶، ۱۴۰۸

احمد رضا لکھنوی، حکیم: ۷۲۰

احمد شاہ شوق، پادری: ۱۱۱۷

احمد شہید بریلوی، سید، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۳۶، ۳۷، ۲۸۳، ۲۸۴، ۳۱۱، ۳۲۸، ۳۳۲، ۳۳۶، ۳۵۴، ۸۴۶

احمد، احمد علی، خلیفہ: ۱۰۹

احمد علی دہلوی، پروفیسر، ۳۲۷

احمد علی شاہ، ۴۹۳

احمد علی کسمنڈوی، منشی: ۷۰، ۹۱۷

احمد علی محدث دہلوی، مولانا: ۱۰۶۰

احمد کبیر، سید ۴۸۲

احمد نصیر خاں، ۳۲۴

احمد ہاشمی: ۱۱۸۰

احمدی، ۶۷، ۹۸

احمد علی، شیخ، ۱۴۳۶

احمد، ۳۹۰

احمر لاری، ۲۳۶، ۴۵۵

احمق الذین حیدر آبادی، بھولے نواب، ۷۱۹، ۷۲۶، ۷۳۰، ۷۳۶

اختر بجنوری، ۱۴۹۷

اختر جان سورت والی، ۱۴۸۶، ۱۴۹۲

اختر جوناگڑھی، قاضی احمد میاں: ۴۴۲، ۴۴۳

اختر آتش باز، ۳۹۱

اختر شہنشاہی: ۷۲۱

ادیب النساء: ۱۰۱۵

ادیب، سیف الحق: ۱۴۸۵

ادیب، لطیف حسین، ڈاکٹر: ۱۴۲۳، ۱۴۲۶

ادیب، مسعود حسن رضوی، ۱۱۰، ۱۱۲، ۴۵۵، ۵۵۲، ۵۵۴، ۵۶۲، ۵۷۷، ۵۸۱، ۵۹۵، ۵۹۶، ۶۰۰، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۳۳، ۶۳۷، ۶۴۳، ۶۶۵، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۱، ۶۸۶، ۷۰۱، ۷۰۶، ۷۶۴، ۱۲۲۸، ۱۴۴۳

ارسطو، ۴۴، ۱۳۲، ۱۴۱، ۶۳۰، ۷۲۶، ۷۲۷، ۹۷۱، ۱۰۲۶، ۱۰۴۳، ۱۰۴۴، ۱۰۹۵

ارسطو جاہ، رجب علی، مولوی: ۹۹۱

ارشاد حسین مجددی، مولانا: ۱۰۶۰

اروناہاتیان ـ ۲۴

اسپنسر، ۹۸۵، ۱۰۴۴

اسٹرلنگ، ۸۴

اسٹی ون سن، ۸۷۶، ۸۸۰

اسحاق، مولانا محمد، ۳۲۸
اسحق خاں، نواب محمد، ۴۰۰
اسد بن کرب غازی، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷
اسدؔ، رشید میر امانی، ۳۳، ۴۳، ۶۵، ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۳۵،
۱۵۹، ۱۰۲۳
اسد علی بیگ، مرزا: ۷۴۰
اسرائیل، ۵۶۹
اسرائیل احمد مینائی، ۱۴۳۷، ۱۴۴۳، ۱۵۲۴
اسکارٹ برلن: ۸۱۴
اسلام النساء، ۹۰۴، ۹۰۹
اسلم پرویز، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۱۹
اسلم سیفی، محمد، ۴۸۲
اسلم فرخی، ڈاکٹر، ۲۸۹، ۳۱۲، ۳۱۴، ۱۰۰۱، ۱۰۱۴، ۱۰۱۷،
۱۰۳۱، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵
اسلوب احمد انصاری، ۱۵۲، ۱۷۷، ۹۱۷، ۹۸۷
اسمٰعیل خاں، حاجی، ۸۲۵، ۹۷۸
اسمٰعیل میرٹھی، مولوی، ۴۸۲، ۴۸۳، ۶۱۴، ۹۱۵، ۱۰۵۲،
۱۳۹۴، ۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹، ۱۵۳۰، ۱۵۳۱،
۱۵۳۲، ۱۵۳۳، ۱۵۳۵، ۱۵۳۶، ۱۵۳۸، ۱۵۳۹،
۱۵۴۰، ۱۵۴۱، ۱۵۴۳
اسمٰعیل، محمد، ۲۴۳
اسیر لکھنوی، منشی مظفر علی خان بہادر لکھنوی، ۱۱۵، ۳۹۰،
۴۳۵، ۴۹۴، ۵۸۳، ۱۱۹۹، ۱۲۱۸، ۱۲۲۲، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴،
۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۷، ۱۲۲۸، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱،
۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹،
۱۲۴۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۴، ۱۲۵۶، ۱۲۸۲، ۱۳۶۷، ۱۴۲۷،
۱۴۲۸، ۱۴۲۹، ۱۴۴۴، ۱۴۵۵، ۱۴۶۲، ۱۴۹۶، ۱۵۱۱،
۱۵۱۷
اشپرنگر، ۳۰۰، ۳۰۱، ۵۵۱، ۱۰۸۴
اشرف بیابانی، ۵۴۵، ۵۴۹
اشرف علی اشرف، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰
اشرف گجراتی، ۳۹۰
اشکؔ، خلیل علی خاں: ۱۲۹۷، ۱۲۹۸
اشک، مولوی ہادی علی: ۱۳۰۵
اشہری، میر امجد علی: ۶۴۱
اصغر، میر منشی محمد: ۱۲۳۶
اصغر شاہزادہ بدر منیر، ۱۳۳۰
اصغر عباس، ڈاکٹر: ۸۳۴، ۸۹۷
اصغر علی خاں اصغر، ۳۲۴
اصغر علی خاں، نواب، ۳۳۵، ۳۹۴
اصغر گونڈوی، ۱۶۱
اصغری، ۱۱۳۲، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۶۰، ۱۱۶۳، ۱۱۶۵،
۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۲۱۵
اصغرؒ، حضرت، ۵۴۴، ۵۴۶، ۵۴۸، ۵۵۸
اطہر ہاپوڑی، ۱۳۸۶
اظہار الحق ملک، ۷۶
اعتصام الدین بن تاج الدین، ۱۳۷۱
اعجاز محمد: ۱۲۰۲
اعظم الدین خاں، جنرل، ۱۴۴۴، ۱۴۴۸
افتخار الدولہ: ۶۴۰
افتخار احمد صدیقی، ڈاکٹر، ۹۱۴، ۹۸۵، ۹۸۷، ۹۸۸،
۱۱۱۳، ۱۱۱۷، ۱۱۴۱، ۱۱۵۱، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷،
۱۱۸۸
افتخار عالم: ۱۵۲۵

افتخار عالم مارہروی، ۱۱۲۱، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶
افراسیاب، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۱۵، ۱۳۳۰
افسر صدیقی امروہوی، ۵۳۹، ۵۷۵، ۵۸۱، ۱۲۲۲، ۱۲۳۹، ۱۳۲۶
افسوس، اکبر علی خان شاہجہاں پوری، ۱۵۲۵
افضل الدولہ، ۱۶۶
افضل امام، ڈاکٹر، ۱۲۵۱، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱
افلاطون، ۱۳۲، ۱۰۲۶، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴
اقبال حسین کاظمی، سید، ۵۱۲، ۵۲۹
اقبال شاہ، ۱۳۳۲
اقبال، علامہ، ۳۰، ۳۳، ۸۶، ۱۱۶، ۱۲۹، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۵۲، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۳، ۲۶۷، ۳۰۶، ۳۴۳، ۳۶۸، ۴۸۳، ۵۰۱، ۵۴۱، ۵۵۳، ۵۷۷، ۶۱۴، ۶۳۱، ۶۳۵، ۶۶۱، ۷۶۶، ۷۷۰، ۷۷۴، ۷۷۷، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۴۰، ۸۴۳، ۸۹۱، ۸۹۴، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۹، ۹۲۷، ۹۳۶، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۵۴، ۹۸۲، ۹۸۳، ۱۱۰۴، ۱۳۰۹، ۱۳۱۴، ۱۳۷۱، ۱۳۸۷، ۱۳۹۵، ۱۵۰۸، ۱۵۱۸، ۱۵۲۳، ۱۵۲۷
اقبال علی سید: ۸۳۸
اقتدار الدولہ، مستقیم الملک: ۶۳۸
اقتدا حسن، ڈاکٹر، ۴۳۲، ۵۴۹، ۵۶۲، ۵۸۱، ۵۸۷، ۶۷۴، ۱۴۰۲
اکبر الدین صدیقی، محمد، ۴۳۰، ۱۰۷۵
اکبر، جلال الدین، بادشاہ، ۲۷، ۳۰، ۱۰۴، ۱۶۴، ۱۷۴، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۴، ۱۰۲۰، ۱۰۳۳، ۱۰۴۱، ۱۰۴۲، ۱۰۴۳
اکبر بیگ، ۴۰
اکبر حسن سید: ۷۵۹
اکبر حیدری کاشمیری، ڈاکٹر ۳۸۰، ۵۴۳، ۵۴۵، ۵۴۹، ۵۵۲، ۵۵۴، ۵۶۲، ۵۷۴، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۸، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۶۲۴، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۶۵، ۶۶۶
اکبر شاہ ثانی، ۱۷، ۲۷، ۵۵، ۱۶۵، ۲۰۴، ۲۵۰، ۲۶۹، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۰۹، ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۷، ۸۰۷، ۸۲۷، ۸۴۵، ۸۴۷، ۱۰۰۴
اکبر علی ترمذی، ۷۸، ۱۱۰، ۱۱۲
اکبر علی خاں، عرشی زادہ، ۹۶، ۱۱۱، ۴۳۴
اکبر میرٹھی، محمد، ۲۱۰
اکبری: ۳۶۸، ۱۱۳۰، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۹، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۷۴، ۱۱۸۴، ۱۲۱۵
اکبری بیگم، ۳۶۸
اکبری خانم: ۱۱۴۳
اکرام اللہ خان: ۷۹۵
اکبر، سید اکبر حسین رضوی الہ آبادی، ۱۹۶، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۲، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۳۸، ۷۵۴، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۱۴۵۴، ۱۵۳۶
السٹن مکر، ۱۳۹۹
الطاف حسین غازی پوری: ۱۴۱۶
الفریڈ لائل، سر، ۱۴۳۰، ۱۴۳۲
الکو ینڈر: ۹۹۸، ۱۳۹۹

الکونڈر گوسلے من: ۱۱۲۳
اللہ رکھی (ثریا بیگم): ۱۳۵۲، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۶۰، ۱۳۶۳
اکرم، سید محمد ذکی: ۵۹۵
الیاس، ۲۱۶
الکزینڈر پوپ، ۶۳۲، ۷۶۶، ۷۷۰، ۷۸۹، ۷۹۸
ام کلثوم، ۵۵۶
امام ابوحنیفہ، ۱۰۷۲، ۱۰۸۴، ۱۱۳۱
امام باندی بیگم: ۶۷۵
امام بخش خاں، نواب، ۱۳۸۸، ۱۳۸۱
امام حسینؓ، ۳۲۸، ۳۳۱، ۵۵۹، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۱، ۶۱۸، ۶۲۰، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۵، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۷۲، ۶۹۲، ۶۹۷، ۷۰۹، ۱۰۹۱، ۱۲۱۳، ۱۳۰۹، ۱۳۳۳
امام رازی، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۸۴
امام شافعی: ۱۱۲۸
امام مہدی: ۱۲۰۲، ۱۲۱۰
امام غزالی، ۸۳۶، ۸۴۵، ۱۰۷۳، ۱۰۷۷، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰
امان دہلوی، بدرالدین خان خواجہ، ۱۳۲۱، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۶
امانی بیگم: ۹۹۰
امانت علی، سید، ۴۱۷
امانت لکھنوی، ۳۴۲، ۳۴۳، ۱۳۵۵، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹
امانت، امانت رائے، ۳۹۰
امۃ السکینہ: ۹۹۸، ۱۰۰۰
امجد علی شاہ، ۸۳، ۱۶۵، ۳۹۰، ۵۷۴، ۵۹۸، ۶۴۰، ۱۲۲۲
امداد علی، شیخ، حکیم: ۱۲۹۸
امداد العلی خاں، مولانا: ۸۶۴
امداد صابری، ۴۱۲، ۱۳۶۹
امراؤ بیگم، ۴۴، ۵۵، ۶۱، ۸۴، ۸۸، ۳۹۶، ۳۹۷، ۴۶۸
امیر احمد علوی، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۶۲۴، ۱۳۳۶، ۱۳۷۷، ۱۵۲۴
امیر الدین احمد خاں، نواب، ۳۵، ۳۶، ۶۰، ۷۰، ۱۹۰
امیر تیمور، ۱۰۴، ۳۰۷، ۸۰۹، ۸۳۲، ۱۰۳۴
امیر حمزہ، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۱۱، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۳۰
امیر خاں، نواب ٹونک ۔ ۲۱، ۲۲، ۳۶، ۳۷، ۲۸۳، ۲۸۴
امیر خسرو، ۷۱، ۱۷۶، ۱۹۳، ۷۷۴، ۱۰۲۰، ۱۱۲۳، ۱۲۸۹
امیر شاہ صابری رام پوری، ۱۳۲۷
امیر مینائی لکھنوی، ۶۸، ۱۵۷، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۵۰۵، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۷۲، ۸۰۲، ۸۲۶، ۱۱۹۹، ۱۲۰۲، ۱۲۲۰، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۴۴، ۱۲۵۹، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۷۰، ۱۲۸۳، ۱۲۸۶، ۱۲۹۱، ۱۲۹۴، ۱۲۳۰، ۱۲۹۵، ۱۳۰۳، ۱۳۰۶، ۱۳۲۳، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴،

۱۳۹۱، ۱۳۹۶، ۱۳۹۸، ۱۵۱۱، ۱۵۱۳، ۱۵۲۲، ۱۵۲۳،
۱۵۲۹
امیر، منشی محمد، ۶۸
امیر علی: ۸۳۰، ۸۹۰
امین الدولہ، صولت جنگ، ۵۰۸
امین الدولہ، نواب، ۱۱۹۱، ۱۲۲۳، ۱۲۲۶
امین الدین اعلیٰ، ۱۳۱۹
امین دہلوی، امین الدین، ۶۷، ۷۱، ۷۲، ۱۰۱، ۱۰۵
امین زبیری، محمد، ۱۰۷۶، ۱۱۰۸، ۱۱۱۱
انتظار حسین، ۱۳۱۳، ۱۳۲۲، ۱۳۳۲، ۱۳۶۹
انتظام علی سہارنپوری، ۴۷۹
انتھونی لیک ڈونلڈ، سر: ۸۱۸
انجم کسمنڈوی، سجاد حسین: ۷۶۲۷
انجن خان، صاحبزادہ: ۱۲۴۳
اندر جیت شرما، ۴۸۲
انشا، انشاء اللہ خاں، ۱۰۷، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۱۷، ۲۳۱، ۳۳۱،
۳۸۴، ۳۸۷، ۳۹۱، ۳۹۴، ۶۶۱، ۶۹۴، ۷۲۲، ۷۲۷،
۴۳۱، ۴۳۲، ۱۰۲۹، ۱۰۴۷، ۱۲۷۵، ۱۲۹۷، ۱۳۲۰،
۱۴۵۶
انفنسٹن: ۸۱۴
انور، سید شجاع الدین دہلوی، ۱۶۴، ۲۲۳، ۲۵۴، ۲۶۹،
۲۷۰، ۴۶۷، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۱۰، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲،
۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۴۸ تا ۵۵۴، ۱۴۸۴
انوری بیگم، ۴۶۸
انوری، ۲۰۶، ۱۰۲۲، ۱۰۲۷، ۱۰۳۳، ۱۴۵۶
انس، مہر علی میر سید محمد: ۶۶۹، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۷،
۷۰۷، ۷۰۹
انیس، امیر الدولہ نوازش خاں، ۳۹۰
انیس، میر ببر علی، ۱۵۷، ۱۶۰، ۲۷۹، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴،
۵۲۷، ۵۳۱، ۵۳۳، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۵۰، ۵۵۴، ۵۷۶، ۵۷۷،
۵۷۹، ۵۸۲، ۵۸۴، ۵۸۶، ۵۹۲، ۵۹۴، ۵۹۵_۶۲۴،
۶۲۶_۶۳۶، ۶۳۸_۶۴۳، ۶۴۵_۶۵۴، ۶۵۷_
۶۶۴، ۶۶۷_۶۷۳،
۶۷۵_۶۸۰، ۶۸۵، ۶۸۹، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۶_۶۹۹،
۷۰۱_۷۰۵، ۷۰۷_۷۱۱، ۷۲۸، ۹۷۷، ۱۰۲۸، ۱۰۷۴،
۱۰۹۰_۱۰۹۴، ۱۱۰۲، ۱۲۰۲، ۱۲۷۸، ۱۳۱۹، ۱۳۵۹
اوجؔ، مرزا محمد جعفر، ۶۰۲، ۶۳۲، ۶۴۳، ۶۶۸، ۶۷۰،
۶۹۱، ۶۹۴، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۱۱
اورنگ زیب عالم گیر، ۳۶۶، ۱۰۱۳، ۱۰۳۳، ۱۰۷۴،
۱۱۰۱، ۱۳۷۱، ۱۴۰۰، ۱۵۱۰
اولیاء بیگم، ۱۴۸۲، ۱۴۸۷
اویس قرنی، حضرت، ۱۴۴۰
ای جی براؤن، پروفیسر: ۱۰۹۳
اے آر بارکر، ڈاکٹر: ۱۲۴۸
ایاز، ۱۰۳۴، ۱۵۲۸
ایچ، ایس، ریڈ: ۱۱۴۰
ایڈورڈ ہربرٹ، سر، ۱۶
ایڈورڈ ہفتم: ۱۱۲۳
ایڈمنسٹن: ۱۶۵
ایڈیسن، ۷۱۷، ۷۶۳، ۷۸۹، ۷۹۴، ۸۶۱، ۸۶۲،
۸۶۸، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷،
۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۴، ۸۸۵، ۹۷۸، ۱۰۳۱، ۱۰۳۳،
۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۵۰، ۱۱۷۴
ایچی سن: ۹۹۲

ایرج نوجواں: ۱۳۰۷
ایرس ٹوفینز: ۷۹۸
ایلز بتھ: ۱۰۳۹
ایلن برا، ۱۷،
ایلیٹ، ٹی۔ ایس، ۳۰، ۳۱۷، ۵۳۸، ۶۴۷، ۶۵۱،
۹۷۲، ۹۸۳، ۱۰۰۸
ایوب قادری، ڈاکٹر محمد: ۱۳۸۷، ۱۴۰۳
ایم کیمپسن، ۱۱۳۰، ۱۱۳۲

[الف ممدودہ]

آبرو، ۲۰۱، ۳۹۳، ۱۰۲۰
آتش، خواجہ حیدر علی، ۱۴۷، ۱۵۷، ۱۶۲، ۲۱۳، ۲۲۲،
۲۶۴، ۲۶۸، ۲۸۴، ۳۰۳، ۳۰۶، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۹۰،
۳۹۴، ۴۰۳، ۴۲۸، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۳، ۵۱۸، ۵۵۱،
۵۵۳، ۶۰۱، ۶۳۹، ۱۰۲۹، ۱۲۲۵، ۱۲۳۳، ۱۲۶۲،
۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۹۶،
۱۲۸۷، ۱۳۷۳، ۱۴۰۵، ۱۴۵۵، ۱۴۶۴، ۱۴۷۵، ۱۵۱۳
آرام اکبر آبادی، شیو نرائن، منشی، ۴۳، ۴۵، ۹۸،
۱۰۵، ۱۱۳، ۱۹۵
آرتھر، ۶۳۱
آرزو، شاہ حاتم خاں: ۱۰۲۰
آرزو لکھنوی، سراج الدین علی خاں: ۶۳، ۱۰۲۱،
۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۶، ۱۲۷۰، ۱۲۷۲، ۱۲۸۲، ۱۲۹۱،
۱۲۹۲
آرنلڈ ایم اے، پروفیسر، ۸۰۶، ۹۶۳، ۱۰۵۰، ۱۰۶۲،
۱۰۶۳
آزاد، کاظم حسین: ۶۸۸

آزاد، مولانا ابوالکلام، ۳۰، ۵۸، ۶۰، ۱۰۶۷، ۱۰۹۷
آزاد، محمد حسین، ۲۰۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱،
۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۲،
۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۵، ۲۸۰، ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۳۰۰،
۳۰۱، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۹، ۳۳۳، ۳۴۳، ۳۷۵، ۳۷۶،
۳۹۱، ۴۳۰، ۴۸۲، ۴۸۳، ۵۰۷، ۵۵۴، ۵۶۲، ۶۰۳،
۶۰۶، ۶۰۸، ۶۲۰، ۶۲۵، ۶۴۱، ۷۳۰، ۷۵۲، ۸۶۷، ۸۹۲،
۹۰۵، ۹۰۷، ۹۵۱، ۹۱۶، ۹۲۹، ۹۴۲، ۹۷۳، ۹۷۵، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳،
۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰ تا ۱۰۹۱، ۱۰۲۱،
۱۰۳۱، ۱۰۳۳ تا ۱۰۵۸، ۱۰۶۰، ۱۰۹۵، ۱۱۱۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴،
۱۱۸۱، ۱۲۳۱، ۱۳۳۳، ۱۳۳۶، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴،
۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۶۰، ۱۳۶۷، ۱۳۸۴،
۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۹، ۱۵۳۳
آزاد، محمد، سید، نواب: ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۲، ۷۲۵، ۷۳۸،
۷۵۰، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۸، ۱۲۱۰،
آزادی بیگم، ۱۱۵۸، ۱۱۵۹، ۱۱۶۶
آزردہ، مفتی صدرالدین، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶،
۲۴۰، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۰۹، ۳۷۷، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۹،
۳۹۰، ۳۹۴، ۳۹۷، ۳۹۹، ۴۰۳، ۴۲۷، ۵۱۷
آزردہ، ڈاکٹر محمد زماں: ۶۴۳، ۶۶۵، ۹۴۷
آسمان جاہ، نواب: ۹۰۸
آسی، عبدالباری: ۲۳۶، ۱۲۹۸
آشوب، ماسٹر پیارے لال، ۹۹، ۳۹۱، ۸۱۵، ۱۰۱۳،
۱۰۱۴۔
آصف الدولہ، ۴۰، ۳۹۱، ۳۹۶، ۴۲۷، ۴۴۵،
۵۴۸، ۶۰۳، ۱۰۲۱، ۱۰۲۳، ۱۲۶۴، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹
آصفان، ۳۹۰

آصفؔ، میر محبوب علی خان
آغا احمد علی احمد، مولوی، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۱، ۱۰۲
آغا احمد علی اصفہانی، ۷۵۲، ۷۵۸
آغا تراب علی، ۱۲۸۱
آغا حسین قلی خاں، ۳۸۹
آغا علی نقی، ۱۲۲۵
آغا محمد ابراہیم، ۱۰۰۱، ۱۰۰۲، ۱۰۰۹، ۱۰۴۱
آغا محمد طاہر نبیرۂ آزاد، ۵۱۳، ۹۹۹، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۱، ۱۰۱۲، ۱۰۱۶، ۱۰۴۰، ۱۰۵۵
آغا مرزا شاغل، ۱۲۸۱
آغا میر، ۴۸، ۶۶۹
آفاق دہلوی، آفاق حسین: ۷۶، ۹۹، ۱۰۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۳۷۵
آفتاب، شاہ عالم ثانی ۱۷، ۲۷، ۳۹، ۴۰، ۷۴، ۷۶، ۱۸۷، ۱۹۴، ۲۰۳، ۲۱۰، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۲۱، ۳۲۵، ۳۸۹، ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۷، ۴۴۲، ۵۵۰، ۶۱۶، ۸۰۷، ۹۹۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۴، ۱۳۷۱
آقا علی خاں، نواب، ۴۴۴
آل احمد: ۱۰۴۹
آگاہ، نور خاں، ۳۹۰، ۳۹۱
آلفرڈ، سر، ۱۳۵۳
آمنہ خاتون، ڈاکٹر، ۴۱۴
آمنہؓ، حضرت، ۵۲۱، ۱۱۰۲
آہ، شاہ محمد ممتاز: ۱۲۳۹، ۱۲۳۲، ۱۲۳۷، ۱۲۳۹، ۱۲۳۰، ۱۲۳۲، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۶۸، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹
آہیؔ، میر عبدالحق، ۳۲۷، ۳۲۸
آہیؔ، عبدالرحمٰن، ۳۳۰، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۷۵
اللہ رکھی (ثریا بیگم)، ۱۳۵۲، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۶۰، ۱۳۶۳

[ب]

بابو عبداللہ، ۴۸۱
بابو شیوا پرشاد، ۸۱۷
بادشاہ ملک ظہورستان، ۱۳۲۹
باسویل، ۹۳۹، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۶
باطنؔ، قطب الدین، ۳۰۲، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۹۵، ۴۱۴
باقر علی باقر آروی، سید محمد، ۶۸
باقر علی بہادر، ظفر جنگ، سید، معین الدولہ، نواب: ۱۱۹۲
باقر، سید محمد، ۱۶۵، ۱۸۱، ۵۴۸
باقر، مولوی، ۱۳۸۳
باندا علی بہادر، نواب: ۱۱۹۸، ۱۲۱۰،
باندی بیگم، ۶۲۵
بائرن، لارڈ: ۱۲۹، ۱۵۸، ۳۶۹، ۷۶۶، ۹۵۰
بحرؔ، امداد علی، ۴۹۲، ۶۸۱، ۶۸۲، ۸۲۱، ۱۱۹۹، ۱۲۴۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۳۶۲
بختیار ور سنگھ، راجا الور، ۲۹، ۳۰، ۳۱،
بخشو قلعی گر، ۱۱۴۴
بدرالدین طیب جی، ۸۵۶
بدرالدین کاشف، سید، ۳۸
بدیع الزماں، ۱۳۰۶
برانڈ رتھ، ۹۹۲

براؤننگ، ۱۲۹، ۱۳۶، ۱۵۸
برنارڈ شا: ۷۶۳، ۷۹۴
برروان، راجا، ۱۵
برق، بابو جوالا پرشاد، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۵، ۷۳۸، ۷۴۰، ۷۴۳، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۱۳۶۲
برق لکھنوی، نواب فتح الدولہ، ۱۲۶۲، ۱۲۶۳، ۱۲۷۶، ۱۲۷۸، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳
برق، مرزا محمد رضا: ۶۳۹
برکت علی، شیخ، ۱۰۵۵، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸
برمزدہم عبدالصمد، ۷۶
برنارڈ شاہ، ۷۶۳، ۷۹۴
برہان الدین جانم، ۱۳۱۹
برہم، ۱۳۲۹، ۱۳۳۸
بزرجمہر، ۱۳۱۴، ۱۳۳۰
بسم اللہ جان، ۱۳۳۴
بشیر الدین احمد، مولوی، ۳۸۲، ۸۳۲، ۱۱۱۷، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۴، ۱۱۲۶، ۱۱۲۷، ۱۱۸۴، ۱۱۸۶، ۱۱۸۸
بشیر، عابد علی، میر: ۶۴۰
بشیر دہلوی، شاہ بہاء الدین، ۲۰۹، ۲۱۰، ۱۳۲۳
بلاک، ۸۳۶
بلقیس، ۲۱۶، ۲۷۵
بلوان سنگھ، راجہ۔ ۴۵، ۱۱۳
بندحسین گوروں، ۱۳۰۵
بندرابن راقم، ۳۹۴
بندہ حسن، مرزا: ۱۳۰۵
بنکم چندر چڑجی، ۷۳۶
بنی جان، ۱۳۹۴، ۱۵۰۴
بنین، ۱۱۳۳، ۱۱۴۰، ۱۱۶۴، ۱۱۷۱، ۱۱۷۴، ۱۱۸۳
بوعلی سینا، ۹۳، ۸۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۸۴
بوعلی قلندر، پانی پتی، ۳۰۴، ۹۰۹
بہادر حسین وحید، شیخ، ۶۹۴
بہار (ملکہ)، ۱۳۱۹
بہار، ٹیک چند ۳۹۰
بہاء الدین، ۹۹۴
بہرام، ۲۱۶
بہزاد، ۲۱۶
بہو بیگم، ۳۹۱، ۵۶۴
بھان متی ۲۱۶
بھوج، راجہ: ۲۱۶، ۱۰۳۴
بی بی جویریہؓ ۱۳۵۴
بی بی لکی، ۱۳۷۵
بی سرادی، ۷۳۱
بیج ناتھ زر، ۱۳۳۹
بیخود دہلوی، سید، ۱۴۹۰، ۱۵۰۳
بیدل، مرزا عبدالقادر، ۳۲، ۴۳، ۵۸، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۵۵، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۶، ۲۰۶، ۱۰۳۶،
بیدم وارثی، ۱۳۰۸
بیدار، عابد رضا، ڈاکٹر: ۲۸۹
بیرم خان: ۱۰۳۳،
بیکن، ۸۴۱، ۸۵۳، ۸۶۸، ۸۷۳، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰
بیگم جان، ۳۹۱
بیگم شمرو، ۳۲۳
بیگم (طوائف)، ۱۵۲۱

بیمار، ۳۹۰
بینی نرائن جہاں، ۱۳۹۴
بے جگر، خیراتی لال: ۲۰۵، ۲۸۹
بے خبر، غلام غوث خاں، ۱۷۹، ۱۹۵، ۶۳۸
بے خواب، ۳۹۰
بے خود مہاجن، ۳۹۱
بے ستون، ۳۶۰
بے نظیر شاہ وارثی، ۱۴۷۵
بیڈمین، مسٹر: ۱۱۷۱

[پ]
پارنیل، ۱۰۳۱، ۱۰۳۳
پاؤنڈ، ۱۰۳۹
پامر، مسٹر، ۱۰۶۹، ۱۰۷۲
پٹیرسن مسٹر، ۹۹۳
پرتاب سنگھ والی، راجہ، ۱۴۰۱
پرتو، رؤف احمد خان بہادر مدراسی: ۱۲۶۹
پرتو روہیلہ، ۷۸، ۷۹، ۴۲۶
پرشاد نادر، ۲۱۰، ۳۸۰
پرنس آرتھر، ۶۳۰
پرنسپ، ۱۶۵
پرویز، غلام احمد: ۱۳۰۹
پریم چند، ۱۱۸۳
پٹکسن، ۱۵۷، ۹۸۵،
پک وک، ۷۳۳، ۷۳۷، ۱۳۵۸، ۱۳۶۲
پنڈت دھرم نرائن، ۸۱۵
پنڈت کشن نرائن، ۱۳۰۰، ۱۳۰۴
پنڈت من پھول، ۹۹۲
پوپ ۱۴۷۴
پہلوی، ۱۰۳۶
پیرسن: ۹۹۸
پیار مرزا، ۱۳۲۸

[ت]
تامس صاحب، ۱۳۸۱
تان رس خاں، ۲۹۷
تبریزی، ۷۰
تپش دہلوی: ۱۲۶۶، ۱۲۶۷
تبسم کاشمیری، ۱۳۶۹
تجرد، ۳۹۰
تجمل حسین خاں، ظفر جنگ، نصیر الدولہ، معین الملک، نواب: ۳۹۰، ۱۲۱۰، ۱۱۹۳
تحسین سروری، ۱۰۰، ۱۱۱
تحسین علی خاں، میاں: ۶۰۱
تحسین فراقی ۱۴۰۲
ترک علی شاہ ترکی، ۵۰۶
تسبیحی، محمد حسین، ڈاکٹر ۳۳۶، ۳۷۶
تسکین، میر حسین، ۳۰۹، ۳۲۷، ۳۸۵
تسلیم سہسوانی: ۱۲۶۹، ۱۲۷۰
تسلیم لکھنوی، امیر اللہ، ۳۱۴، ۳۳۶، ۳۵۴، ۳۵۵، ۵۲۰، ۷۴۰، ۱۱۹۹، ۱۲۳۱، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۷، ۱۲۳۸، ۱۲۳۹، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷، ۱۲۵۸، ۱۲۵۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۶۲، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۳۱۰، ۱۳۲۵،

۱۵۱۱،۱۴۹۶،۱۴۶۴،۱۴۵۵،۱۴۴۵
تصدق حسین، سید:۱۲۹۸،۱۳۰۰،۱۳۰۱،۱۳۰۲،
۱۳۰۳، ۱۳۳۰
تعشق، میر: ۶۸۵،۶۷۵، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹،
۶۹۰،۶۹۱،۶۹۴،۶۹۶، ۷۰۷،۷۰۸،۷۱۱،۱۳۶۴
تفتہ، ہرگوپال، ۲۹، ۴۴، ۵۸، ۵۹، ۶۵، ۷۱، ۷۲،
۷۳،۸۳،۸۴، ۸۶، ۸۸،۹۳، ۱۰۵، ۱۶۷، ۱۷۹،
۱۸۲،۱۸۴،۱۸۵،۱۹۲،۱۹۳،۱۹۵،۳۸۲
تفضل حسین خاں، نواب:۷۵۹،۱۱۹۳
تفضل حسین فتح پوری، ۱۴۲۸
تقی:۶۱۵
تقی بلگرامی، سید، ۹۵
تقی جان، نواب محمد، ۴۳۶
تمکین کاظمی، ۱۳۸۹، ۱۳۹۷،۱۵۲۴،۱۵۲۵
تمنامرزاپوری، سید احمد حسین، ۳۶۴
تنہا، محمد یحییٰ:۱۲۸۳
تنویر احمد علوی، ڈاکٹر، ۱۷۷،۲۰۲،۲۰۹،۲۱۰، ۲۲۷،
۲۳۶،۲۳۷،۲۳۸،۲۴۱،۲۴۴،۲۸۹،۲۹۰،۴۴۲
توفیق احمد قادری چشتی امروہوی، ۹۶
تھیکرے، ۱۰۵۰،۱۴۴۷،۱۳۶۸
تھیوسٹانڈز:۱۰۸۴

[ٹ]

ٹاڈاراف:۱۳۱۴
ٹالسٹائی، ۱۱۷۱،۱۱۸۳
ٹامس براؤن، سر:۱۰۵۰
ٹکیت رائے، راجا، ۱۴۲۲
ٹی ایچ تھارٹمن، ۶۲
ٹی ایچ میڈاک، ۵۵
ٹی ٹی مٹکاف، ۵۴
ٹی جے مٹکاف، سر، ۲۹۵
ٹیپو، سلطان، شہید:۳۰۴، ۱۲۹۸
ٹینی سن ۱۴۳

[ث]

ثابت لکھنوی، افضل حسین، سید:۶۴۱، ۶۴۵، ۶۶۵،
۶۹۵
ثاقب، احسن اللہ خاں ۱۲۹۱، ۱۴۳۰، ۱۴۳۲، ۱۴۴۱،
۱۴۴۳، ۱۴۴۴، ۱۴۴۷، ۱۴۵۵، ۱۴۷۵، ۱۴۷۷،
۱۴۷۸۸، ۱۴۷۹
ثاقب عارف:۱۰۵۴
ثاقب، مرزا شہاب الدین احمد خاں:۱۹۴
ثروت علی، ڈاکٹر، ۱۴۰۲

[ج]

جارج سونٹن، ۸۴
جالب دہلوی، سید:۱۰۱۱
جامی، مولانا، ۵۷، ۱۰۲۷، ۱۰۹۴
جان اسٹریچی، سر:۱۹، ۹۸۱
جان میلکم، سر:۸۱۴
جانجاناں، مرزا مظہر، ۲۰۱، ۳۹۲، ۴۴۱، ۱۰۲۰،
۱۰۲۸، ۱۰۲۹
جان، نواب:۱۲۱۰

جبرائیل، حضرت، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۹۲، ۶۵۰، ۸۴۹،
۱۰۷۰،
جاہ، سید محمد حسین: ۱۰۱۱، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۵،
۱۳۰۷، ۱۳۱۳، ۱۳۱۵، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲
جراح، ۳۹۱
جرأت، قلندر بخش، ۲۰۱، ۲۱۷، ۲۳۱، ۳۵۴، ۳۹۵،
۴۰۳، ۴۲۷، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۷۲، ۵۰۰، ۶۰۱،
۷۱۶، ۱۴۵۶، ۱۵۰۵
جسٹس پولنو: ۹۹۴
جسٹس شاہ دین، ۵۴۱
جسٹس محمود: ۷۸۹
جسٹس میکارتھی، ۲۹۵
جعفر تھانیسری، مولانا، ۱۳۸۴
جعفر رضا، ڈاکٹر، ۵۳۶، ۵۳۹، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۶،
۶۸۷، ۶۹۴
جعفر زٹلی: ۷۲۷، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱
جعفر علی خاں، نواب، ۱۳۲۸
جعفر علی سید: ۹۰۴
جگر مراد آبادی، ۱۶۱، ۱۶۲
جلال الدین دوانی: ۱۰۸۴
جلال انجم، ڈاکٹر، ۳۹۱
جلالؔ لکھنوی، میر ضامن علی: ۳۹۲، ۵۲۰، ۱۳۱۰،
۱۳۲۵، ۱۳۳۳، ۱۳۵۵، ۱۳۶۴، ۱۳۹۶، ۱۵۱۱، ۱۵۲۹،
۱۱۹۹، ۱۲۳۱، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴، ۱۲۳۶، ۱۲۵۹، ۱۲۶۲،
۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸،
۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۱، ۱۲۷۲، ۱۲۷۳، ۱۲۷۴، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۷، [illegible]
۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۲۸۹، ۱۲۹۰، ۱۲۹۱،
۱۲۹۲،
جلیلؔ مانک پوری، نواب فصاحت جنگ بہادر: ۱۳۳۱،
۱۳۳۳، ۱۳۵۹، ۱۳۶۸، ۱۳۷۵، ۱۳۷۷، ۱۳۷۹
جمال الدین افغانی: ۸۳۱، ۸۴۰، ۱۰۶۰
جمشید، ۲۱۶، ۱۳۳۰
جمیل احمد رضوی: ۱۰۵۴
جمیل جالبی، ڈاکٹر، ۲۴، ۱۴۱، ۲۳۶، ۳۲۰، ۳۱۳،
۳۱۴، ۳۴۲، ۵۳۹، ۶۶۶، ۸۹۸، ۸۹۹، ۱۰۵۷،
۱۱۰۹، ۱۳۲۲، ۱۳۷۰، ۱۵۲۵
جمیل سہسوانی، جمیل احمد: ۳۶۸
جمیلہ، ۱۳۳۴
جنرل ڈیوڈ اوکٹر لونی ۲۱،
جنگلو، ۳۷۸
جنم جی مترا رمان، ۱۳۹۴
جنون، عبدالجمیل، ۱۸۲، ۱۹۹
جواں بخت، شہزادہ، ۲۷۴، ۲۷۷، ۲۸۰، ۲۹۴، ۲۹۶،
۲۹۷، ۳۹۲
جوش ملیح آبادی، ۱۶۱، ۵۰۱، ۶۱۴، ۶۳۵
جوش، رحیم اللہ، ۳۹۱
جون، اسٹیورٹ مل: ۸۷۳
جون الفنسٹین: ۲۰۸
جون فالٹاف، سر، ۱۳۶۲
جون میلکم، سر، ۵۳
جونسن، ڈاکٹر: ۷۵۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۹، ۸۸۲،
۹۴۶، ۹۴۷، ۹۶۲، ۹۶۶، ۹۶۹، ۹۷۰، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱،
[illegible]
جہاں داد شاہ: ۱۳۱۵

جہانگیر، نور الدین، بادشاہ: ۸۳۷، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۳۴

جوہر، لالہ مادھورام: ۱۱۹۳

جوہر، محمد علی، مولانا: ۸۸۸، ۸۹۱، ۹۰۹، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵

جوہر لکھنوی، جواہر سنگھ: ۶۸

جھجر، نواب، ۳۲۲

جے کشن، راجا: ۸۱۴

جیسپر، ۱۳۵

جیمز ٹامسن، ۱۶۵

[چ]

چارلس ڈکنس، ۱۹، ۸۱۸، ۱۳۳۷، ۱۳۵۸، ۱۳۶۸، ۱۳۷۰

چارلس مٹکاف، سر، ۴۷، ۱۶۵

چارلس ووڈ، ۱۹

چراغ علی، مولوی: ۸۳۰، ۸۹۰، ۹۹۸، ۱۰۵۰، ۱۱۱۶

چکبست، پنڈت برج موہن نارائن، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۳۹، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۶، ۱۳۴۷، ۱۳۶۹، ۱۳۲۶، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰

چمکس، ۱۳۸۱

چمن، شادی لال، ۴۴۷

چنگیز خاں، ۱۰۳

چوسر: ۶۱۳، ۷۶۶

چھجو مل، ۴۸، ۷۷

چھو: ۱۰۲۰

چنگیز خاں، ۱۰۳، ۱۰۳۳

چھٹن، صاحبزادہ، نواب: ۱۲۶۵

چھوٹی خانم، ۴۰

چیف رام پوری، عبدالقادر خاں، ۳۲۵، ۳۲۹، ۳۳۰

[ح]

حاتم شاہ، ۱۳۰۵، ۱۵۲۲

حاجی ابراہیم: ۹۰۴

حاجی بیگم: ۶۳۸، ۶۶۹

حاجی بغلول: ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷

حارث: ۶۳۰، ۶۳۱

حافظ رحمت خان، ۱۳۹۹

حافظ شیرازی، ۳۲، ۵۶، ۶۶، ۱۵۹، ۱۶۹، ۱۹۳، ۳۵۹، ۳۹۰، ۹۳۰، ۱۰۲۷، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۷۴، ۱۰۷۶، ۱۱۰۶، ۱۳۳۸، ۱۳۸۹

حافظ عبدالجلیل مارہروی، ۱۳۳۲، ۱۳۵۵

حافظ، ۳۲، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۹، ۱۹۳، ۳۹۰

حالی، مولانا الطاف حسین، ۴۲، ۴۳، ۵۸، ۶۱، ۶۹، ۷۶، ۷۹، ۸۰، ۹۱، ۹۹، ۱۰۲، ۱۱۳، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۸، ۱۵۲، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۹۹، ۲۸۰، ۲۹۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۹۳، ۳۹۶، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۷، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۳۶، ۴۵۷، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۹، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۹۱، ۵۳۷، ۵۰۱، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۴۱، ۶۰۵، ۶۱۱، ۶۱۳، ۶۴۷، ۶۵۲، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۹۱، ۷۱۰، ۷۱۸، ۷۲۱، ۷۶۱، ۷۶۳، ۷۶۵، ۷۷۳، ۷۷۹، ۷۸۵،

۷۸۷، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۲۰، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۷، ۸۳۰، ۸۳۳، ۸۳۶، ۸۳۸، ۸۴۷، ۸۶۷، ۸۸۸، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۷، ۸۹۸، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۸، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۶، ۹۹۷، ۱۰۰۱، ۱۰۰۵، ۱۰۰۶، ۱۰۰۷، ۱۰۱۱، ۱۰۱۵، ۱۰۲۶، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۱، ۱۰۵۴، ۱۰۵۹، ۱۰۶۴، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۲، ۱۰۷۶، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۰۹۵، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷، ۱۱۱۲، ۱۱۲۶، ۱۱۳۰، ۱۱۵۹، ۱۱۶۳، ۱۱۷۲، ۱۱۸۱، ۱۳۹۱، ۱۴۷۴، ۱۴۸۰، ۱۴۹۴، ۱۵۰۳، ۱۵۲۳، ۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹، ۱۵۳۱، ۱۵۳۲، ۱۵۳۹، ۱۵۴۰، ۱۵۴۳

حامد، سید: ۸۰۸، ۸۱۳، ۸۴۶

حامد حسن قادری: ۶۰۶، ۶۲۵، ۶۵۶، ۶۶۱، ۶۶۶، ۷۰۱، ۷۱۱، ۷۱۴

حامد حسین، مرزا: ۱۲۰۲

حامد علی خاں، نواب: ۱۲۴۵، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۴، ۱۲۶۴

حبیبہ، ۶۱

حبیب الشعر، ۴۰۱

حبیب الرحمٰن اخون زادہ، حکیم، ۱۱۰

حبیب الرحمٰن خاں شیروانی، ۹۶۸، ۱۰۶۴، ۱۰۶۵، ۱۰۶۷، ۱۰۹۷، ۱۴۳۸، ۱۴۷۵

حبیب اللہ، شیخ: ۱۰۵۹، ۱۰۶۳

حجاب، منی بائی، ۱۴۸۴، ۱۴۸۶، ۱۴۸۷، ۱۴۹۲، ۱۴۹۳، ۱۴۹۶، ۱۵۰۲

حر، حضرت، ۵۲۵، ۵۲۷، ۵۴۵، ۵۴۸، ۵۸۸، ۵۹۱، ۵۹۲، ۶۷۱

حرفہ ریوڑی، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳

حسرت دہلوی، جعفر علی ثم لکھنوی، سید، ۲۰۱، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۵، ۳۹۱، ۳۹۵، ۴۷۲، ۵۰۰، ۵۰۶، ۱۲۰۳

حسرت موہانی، مولانا، ۱۶۱، ۱۸۰، ۲۰۲، ۲۳۶، ۳۱۸، ۳۲۰، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۸۵، ۳۸۹، ۳۹۱، ۵۱۹، ۵۲۹، ۵۳۶، ۵۳۷، ۷۴۰، ۷۴۳، ۷۴۴، ۸۹۱، ۹۳۸، ۱۲۳۱، ۱۲۳۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۹، ۱۲۵۳، ۱۲۵۴، ۱۲۵۶، ۱۲۵۸، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۵۶، ۱۴۷۲، ۱۴۷۵، ۱۴۷۹، ۱۴۸۰، ۱۴۹۴

حسرتی، ۳۲۷، ۳۸۱، ۳۸۴

حسن الدین احمد، ۳۹۱، ۴۸۲

حسن آرا، ۱۴۴، ۱۱۳۶، ۱۱۶۷، ۱۳۳۶، ۱۳۵۲، ۱۳۵۶، ۱۳۶۰

حسن آفندی: ۱۰۶۵

حسن بلگرامی، سید: ۱۰۱۱

حسن رضا، ۵۷۵
حسن شوقی، ۱۵۶
حسن عسکری، محمد، ۲۵۶، ۲۵۹، ۹۳۸، ۱۲۷۲، ۱۲۸۵،
۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۲۹۵، ۱۳۰۴، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۲۱،
۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۷۸، ۱۴۱۴، ۱۴۱۵،
۱۴۱۹، ۱۴۲۱
حسن علی خاں، ۱۳۸۴
حسن میاں، شیخ، نواب: ۱۲۵۱، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴،
۱۲۶۵،
حسن نظامی، خواجہ: ۳۱۹، ۵۱۶، ۷۹۹
حسنؓ، حضرت، ۲۰۹
حسین، حضرت امامؓ، ۵۲۲، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶،
۵۲۷، ۵۴۱، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۸، ۵۵۱،
۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۷۲، ۵۷۵،
۵۸۵، ۵۸۶، ۵۹۲
حسین احمد مدنی، مولانا، ۲۸۳، ۲۹۱
حسین برہان تبریزی، محمد، ۶۳، ۶۵، ۶۹، ۷۱، ۱۰۲،
۱۰۶
حسین علی خاں، ۴۴، ۴۵، ۵۵، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۹
حسین میاں، نواب، شیخ: ۱۲۴۴
حشم لکھنوی: ۱۲۸۲
حضرت بی بی، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۷، ۱۱۶۳، ۱۱۶۵،
۱۱۶۹، ۱۱۷۹، ۱۳۸۸
حضرت جی سید شاہ رضا محمد، ۴۲۶
حضرت چشتی، ۴۸۱
حضرت خواجہ بندہ نواز گیسودراز، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲
حضرت سید شاہ موسیٰ قادری، ۲۰۹
حضرت شاہ ابوالبرکات، ۴۱۹
حضرت صغریٰ، ۵۴۵
حضرت عبداللہؓ: ۱۱۰۲
حضرت عبدالمطلب: ۱۳۰۶، ۱۳۱۴
حضرت علیؓ، ۱۴۸۹
حضرت عمر فاروقؓ: ۱۰۷۲، ۱۱۳۲
حضرت قاسم، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸،
۵۵۹، ۵۸۴، ۵۸۶، ۵۹۱
حضرت معاویہ، ۵۴۵
حضرت موسیٰ: ۶۳۱، ۱۱۰۲، ۱۲۰۹، ۱۲۶۷
حضرت نوحؑ: ۱۲۶۷
حفیظ دہلوی، ۲۰۹
حقیر اکبر آبادی، نبی بخش، منشی، ۳۹، ۹۹، ۱۰۴، ۱۰۹،
۱۸۰، ۳۲۷، ۳۳۷
حقیقت، شاہ حسین، ۳۹۵
حکیم اجمل خاں: ۱۱۱۷
حکیم الدین، وکیل: ۷۴۱
حکیم ثنائی: ۱۰۸۱
حکیم غنی، ۱۳۲۸
حضرت حلیمہؓ، ۱۳۶۱
حمام، حکیم، ۵۶
حمید احمد خاں، پروفیسر، ۱۰۷
حمید، ۱۴۳۲
حمیدہ: ۱۱۴۸، ۱۱۶۳، ۱۱۶۷
حیا، رحیم الدین دہلوی، ۱۶۷، ۳۹۰، ۴۹۲، ۵۰۷،
۱۱۹۹، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴
حیدر اللہ آبادی: ۷۹۵

حیدر بخش حیدری، ۳۹۳
حیدر علی، مولوی: ۱۵۹۷
حیدر مرزا حیدر، ۳۶۸
حیدر لاہوری، میر حیدر علی، ۳۹۲
حیران، ۳۸۶

[خ]

خادم: ۳۹۲
خاقانی، ۱۶۴، ۲۰۶، ۲۵۵، ۲۶۹، ۲۷۰، ۵۰۶، ۷۳۶، ۱۰۲۲، ۱۰۲۷، ۱۰۳۳، ۱۳۵۶
خانم بیگم: ۷۲۷، ۷۵۵
خاور جمیل، ۴۳۲، ۶۶۶
خبیر، سید سرفراز حسین: ۶۹۵، ۷۰۰
خاندانی بیگم: ۴۵
خدا بخش، ۱۳۸۷
خداداد بیگ: ۸۱۸
خداداد خاں: ۱۲۲۵
خدیجہ الکبریٰ، ام المومنین حضرت، ۳۹۹، ۵۸۵، ۷۵۹
جبجہ بیگم: ۷۵۵
خضر، ۲۱۶، ۲۶۰، ۲۶۶، ۲۶۷، ۴۰۸، ۴۷۵
خلیفہ مستعصم باللہ: ۵۴۱
خلق، میر احسن، ۵۵۰
خلیق، میر مستحسن: ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۶۱۶، ۶۳۲، ۶۶۷، ۶۶۹، ۶۹۰، ۷۰۱، ۷۰۸، ۷۰۹، ۱۰۱۸، ۱۰۴۸
خلیق انجم، ڈاکٹر، ۷۸، ۹۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۹۹
خلیل الدین، حکیم: ۱۱۹۸
خلیل اللہ خاں، مولوی: ۸۰۹
خلیل، میر دوست علی: ۱۲۶۳
خلیل الرحمٰن داؤدی، ۱۸۱، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۹۰، ۳۱۲، ۳۳۲، ۳۴۳، ۳۶۵، ۳۷۸، ۳۹۱
خلیل الرحمٰن، مولوی: ۱۰۳۱، ۱۰۵۶، ۱۰۶۵
خلیل، علی ابراہیم خاں، ۲۰۲
خنداں: ۳۹۰
خواجہ آزاد: ۱۱۵۸
خواجہ ابوالحسین، ۳۱۹
خواجہ احمد فاروقی، ڈاکٹر، ۳۱۹، ۳۴۲
خواجہ امان، خواجہ بدرالدین عرف، ۴۶، ۵۵، ۵۶،
خواجہ امداد حسین، ۹۰۴، ۹۰۸، ۹۴۲
خواجہ ایزد بخش انصاری: ۹۰۴
خواجہ حاجی خاں، ۴۱، ۴۶، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۵، ۶، ۵، ۱۳۲۵
خواجہ شمس الدین خاں عرف خواجہ جان، ۱۳۲۶
خواجہ عبدالرحیم: ۵۰۸، ۵۱۱
خواجہ فریدؒ: ۸۰۷، ۸۴۷
خواجہ فریدالدین احمد خاں: ۸۳۳، ۸۶۸
خواجہ محمد حسن، ۹۵
خواجہ مرزا غلام حسین خاں کمیدان: ۴۰
خواجہ منظور حسین ۲۱ تا ۲۴، ۳۸، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۹۱
خواجہ وزیر: ۳۵، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۲۲
خوجی: ۷۱۹، ۷۳۰، ۷۳۳، ۷۳۶، ۱۳۴۳، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۸

خورشید السلام، ۱۳۳۰

خورشید تاج بخش، ۱۳۳۰

خوشی رام: ۱۱۹۷

خیالؔ، محمد تقی، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹

خیام: ۱۱۰۱

[د]

داتا گنج بخشؒ، حضرت: ۱۰۰۱

دارا، ۱۰۳۴، ۱۳۰۰

داغؔ دہلوی، نواب مرزا، ۳۶، ۱۵۶، ۱۵۷، ۲۱۰، ۲۱۳، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۸، ۲۶۷، ۳۰۶، ۳۱۸، ۳۶۹، ۳۶۱، ۳۶۲، ۴۷۰، ۴۹۲، ۴۹۵، ۴۹۶، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۳۰، ۵۳۲، ۷۱۸، ۷۲۱، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۷۲، ۸۰۲، ۸۰۴، ۸۲۶، ۱۱۹۹، ۱۲۰۸، ۱۲۱۸، ۱۲۳۱، ۱۲۳۴، ۱۲۴۴، ۱۲۵۹، ۱۲۶۴، ۱۲۶۵، ۱۲۶۶، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۴۷، ۱۳۵۰، ۱۳۵۵، ۱۳۶۴، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸، ۱۳۷۰، ۱۳۷۱، ۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۸۰، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۳، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۸۸، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۳، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۵۰۰، ۱۵۰۲، ۱۵۰۳، ۱۵۰۴، ۱۵۰۵، ۱۵۰۶، ۱۵۰۷، ۱۵۰۸، ۱۵۰۹، ۱۵۱۰، ۱۵۱۱، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳، ۱۵۱۴، ۱۵۱۵، ۱۵۱۶، ۱۵۱۷، ۱۵۱۸، ۱۵۱۹، ۱۵۲۰، ۱۵۲۱، ۱۵۲۲، ۱۵۲۳، ۱۵۲۴، ۱۵۲۵، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹

دام، مولانا سید محمد، ۵۸۸

دانتے، ۱۵۸، ۳۵۸، ۶۳۲، ۹۸۵، ۱۳۱۰، ۱۳۱۴

دانشؔ، علی احمد، سید: ۷۰۱

داؤد رہبر، ڈاکٹر، ۱۵۱۶، ۱۵۲۵

دبیرؔ، مرزا، ۱۵۷، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۷، ۵۴۱، ۵۴۳، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۶۱، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۹، ۵۸۲، ۵۸۶، ۵۸۹، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۶، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱_۶۰۳، ۶۰۹_۶۱۱، ۶۱۶، ۶۲۰، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۳۳، ۶۳۶، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰_۶۵۴، ۶۵۷_۶۶۵، ۶۶۷_۶۶۸، ۶۷۷_۶۸۰، ۶۸۵، ۶۸۹، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۴_۶۹۹، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۸_۷۱۱، ۱۰۲۸، ۱۰۹۰_۱۰۹۲، ۱۱۹۲، ۱۲۰۲، ۱۳۵۹

دوا مجیدن: ۷۵۵

دردؔ، خواجہ میر، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۵۶، ۱۶۵، ۲۱۷، ۲۷۰، ۳۱۴، ۳۲۴، ۳۵۸، ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۳، ۳۹۴، ۴۰۳، ۴۲۲، ۴۹۷، ۵۱۸، ۹۲۸، ۱۰۲۰، ۱۰۲۹، ۱۲۸۴،

دردؔ، مرزا الطف علی خواجہ، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۴۰۳، ۱۴۳۴، ۱۴۵۶، ۱۴۸۹، ۱۵۱۱

درگاہ قلی خاں نواب ذوالقدر سالار جنگ، ۱۵۲۵

دری: ۱۰۳۶

دلارام: ۷۰۱

دل شاہ جہاں پوری، ۱۴۷۵

دلگیرؔ، میاں چھنو لال، ۵۲۲، ۵۴۳، ۵۴۵، ۵۶۰، ۵۷۶، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۶۱۶، ۶۶۷، ۸۰۰

دلورام کوثر، ۱۴۰۸

دوا کر، ۱۴۵۴

دوستافسکی، ۱۳۵۰

دوست، ۳۸۸

دھیان شاہ مجذوب: ۱۰۰۱
دیانت الدولہ بہادر، نواب: ۵۹۸
دیکارت، ۱۳۵
دیوانہ، رائے سرپ سکھ، ۳۹۲

[ڈ]

ڈی ایچ لارنس، ۱۳۶۷
ڈان کوئکسات، ۱۳۳۵، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲
ڈان کیخوائے: ۶۵۱، ۷۳۰، ۱۳۳۳، ۱۳۳۵، ۱۳۳۷، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱
ڈرائڈن، : ۸۷۷، ۹۲۵، ۹۲۷، ۹۶۸، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۸، ۱۰۵۰، ۱۲۷۴
ڈکنس: ۷۳۱، ۷۳۳
ڈنل میکنزی والس، ۱۳۳۱
ڈولنڈ میکلوڈ، سر: ۹۹۲، ۹۹۴
ڈیوڈ اوکٹرلونی، جنرل، سر: ۲۱، ۳۶، ۴۷، ۵۵، ۴۲۹
ڈی فو: ۱۰۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۸۳
ڈیوک آف ونگٹن، ۱۹، ۸۱۸

[ذ]

ذاکر، ۳۹۰
ذاکر حسین فاروقی، ڈاکٹر: ۷۰۰، ۱۲۰۰، ۱۲۲۰
ذاکر محمد جان، سید: ۶۴۵
ذرہ، ۳۹۰
ذکاء اللہ، مولوی: ۸۱۵، ۸۹۰، ۹۰۵
ذکا حیدرآبادی، میر حبیب اللہ خان، منشی، ۶۷، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۳۲۲، ۳۹۰
ذکا دہلوی، خوب چند، ۹۷، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۲۵، ۲۳۸، ۳۸۹
ذکی، مہدی علی، شیخ: ۱۲۲۸
ذکی خاں بہادر، اسدالدولہ رستم الملک سید محمد: ۱۱۹۳
ذوالفقار علی بہادر، نواب، ۳۸، ۱۱۹۳، ۱۲۱۰
ذوق دہلوی، شیخ ابراہیم ۱۲، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۲، ۳۲ تا ۳۸، ۴۳، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۵۷، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۶۵، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۳، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۵، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۴، ۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۸، ۳۴۴، ۳۵۶، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۷، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۹۳، ۳۹۴، ۴۰۳، ۴۲۷، ۴۳۲، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۷۰، ۴۷۹، ۴۹۵، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۴، ۵۱۷، ۵۱۹، ۵۲۱، ۵۲۷، ۵۳۰، ۵۳۲، ۶۰۲، ۶۰۴، ۶۶۲، ۸۲۶، ۹۳۷، ۱۰۰۱، ۱۰۰۴، ۱۰۰۶، ۱۰۱۱، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۷۵، ۱۳۸۰، ۱۳۸۲، ۱۳۸۷، ۱۳۸۹، ۱۳۹۹، ۱۵۰۰، ۱۵۱۱، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳، ۱۵۲۱

[ر]

رابرٹ براؤننگ، ۱۳۳، ۸۱۰

راجاالور: ۱۱۹۳
راجا بھگوان داس سہائے بہادر، ۵۰۸، ۵۱۱
راجا ٹکیٹ رائے، ۵۵۱
راجا دیس مکھ: ۱۳۰۰، ۱۳۰۱
راجا دھول پور: ۱۱۹۳
راجا رام موہن رائے: ۸۴۷
راجا صاحب محمود آباد، امیر حسن خاں: ۵۵۴، ۶۷۰، ۱۲۲۴
رچرڈ اسٹیل، سر: ۷۶۳، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۷۲، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۱۰۵۰
رچرڈسن: ۱۷۱۱
راحت النساء بیگم، ۱۳۸۱، ۱۳۸۲
راحت حسین، سید، ۳۸۲
راحت دہلوی، مرزا محمود بیگ، ۳۲۷
رازق باری، ۱۰۱
راس مسعود، سر، ۵۴۱، ۸۲۹
راسب شاہ، ۱۳۲۹
راسخ عظیم آبادی، ۳۵۰
راسخ، غلام علی، ۳۹۲
راشد الخیری، مولانا: ۱۱۱۷
راقم، خواجہ قمر الدین، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸
رام چندر، ماسٹر، ۸۷۷، ۸۷۸، ۱۰۳۳، ۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۲۱، ۱۳۸۳
رام موہن رائے، ۱۷۱
رانی، (بنارس کی): ۴۵، ۳۳۱
راوی، خواجہ مصاحب علی: ۵۵۲
رباب، جناب: ۵۵۶
رجارام موہن، ۱۷۱
رجا، ۳۹۰
رجب علی خاں، مولوی، ۵۳۰
رحمت خاں غوری، ۱۳۷۳
رسوا، مرزا ہادی: ۸۹۲، ۱۳۶۸، ۱۳۳۴
رسالکھنوی، منشی امبا پرشاد: ۱۲۹۹، ۱۲۴۴
رستم: ۱۰۳۳، ۱۰۴۳
رسکن: ۸۷۷
رشک لکھنوی، علی اوسط، ۳۵، ۲۱۳، ۲۲۳، ۳۹۰، ۴۱۱، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۶۴، ۵۵۱، ۵۸۴، ۶۲۱، ۶۸۱، ۶۸۴، ۸۰۴، ۱۱۹۴، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۱۲۱۷، ۱۲۲۵، ۱۲۶۲، ۱۲۷۰، ۱۲۷۵، ۱۲۷۶، ۱۲۷۸، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۲۸۹، ۱۳۲۵، ۱۳۴۴
رشید النساء: ۱۱۳۵
رشید حسن خاں، ۱۰۱، ۱۱۱، ۵۸۷، ۶۶۶، ۷۱۰، ۷۱۳، ۱۱۱۱، ۱۲۳۱
رشید، پیارے صاحب (سید مصطفیٰ مرزا): ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۵، ۶۹۶، ۶۸۰، ۷۰۵، ۷۰۷_۷۰۹، ۷۱۱، ۷۱۲، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲_
رضا، ۵۴۲
رضا شکوہ لکھنوی، محمد، ۳۹۱
رضا، کالی داس گپتا، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۴۱، ۴۲۶، ۵۱۰، ۱۰۳۳، ۱۲۲۰، ۱۵۲۴
رضا الدین خاں، حکیم، ۴۱۷
رضا علی: ۶۶۵
رضوان الحق ندوی، ڈاکٹر محمد: ۱۲۰۱
رضوان، شمشاد علی بیگ: ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۷۰

رضی خان، نواب، ۲۳۹
رعد، میر نادر علی، حکیم، ۲۱۰
رفاقت علی شاہد، ۴۷۸
رفعت لکھنوی: ۱۲۸۲
رفیع الدین، مولوی، ۵۱۲
رفیع الدین، شاہ، ۱۳۸۷
رفیق مارہروی، ۱۳۹۸، ۱۵۲۵
رقیہ بیگم، ۴۶۸
رنجو، نزاکت، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۴، ۳۸۶، ۳۹۱، ۳۹۴، ۳۹۷، ۳۹۸، ۴۰۲
رمضانی شیخ، ۲۳۹
رنجور، مرزا علی بخش خاں، ۱۰۳، ۱۱۱
رنج فصیح الدین، حکیم: ۳۸۰، ۴۱۲، ۱۳۹۵
رنج دہلوی، خواجہ محمد نصیر محمری: ۳۲۴
رند، نواب سید محمد خاں، ۳۶، ۲۱۳، ۳۹۰، ۵۵۱، ۵۶۴، ۱۲۸۴
رنگین، سعادت یار خاں: ۲۰۱، ۲۱۷، ۲۳۱، ۳۱۶، ۳۲۷، ۴۳۱، ۴۳۲، ۵۵۱، ۶۱۶
روشن شاہ، ۲۰۵
رودکی: ۱۰۱۰
رومی، جلال الدین، مولانا، ۸۹، ۹۰، ۱۲۴، ۱۳۰، ۱۵۸، ۱۷۶، ۳۵۹، ۴۲۴، ۵۸۸، ۶۳۵، ۹۲۹، ۱۰۲۷، ۱۰۷۴، ۱۰۷۹، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۱۴۷
رولن: ۸۱۴
رونسار: ۹۸۵
رونق، احمد علی خاں، نواب، ۵۰۸، ۵۱۰، ۵۳۰، ۵۳۱
رونق، رام سہائے، منشی: ۱۲۲۹
ریاض، ریاض علی میر: ۲۶۹
ریاض احمد، ۷، ۳۶۵
ریاض خیرآبادی، ۱۴۷۵
ریختی گو جان، ۱۴۸۰
ریورنڈ ایکسوس: ۸۱۴

[ز]

زائر، سید محمد میر، سید کمال الدین حیدر ۱۳۹۸، ۱۳۹۹، ۱۴۰۲
زاہد حسین سہانپوری، ۱۴۳۰، ۱۴۳۲، ۱۴۶۸، ۱۴۷۵
زبیدہ: ۹۴۳
زلیخا، ۱۲۴، ۱۹۸، ۲۰۸، ۲۳۱، ۴۶۰، ۴۷۵
زلفن: ۱۱۴۴
زمرد شاہ باختری (لقا): ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۱۴
زور، محی الدین قادری، ۲۰۹، ۲۳۷
زہرہ بیگم یاسمین، ڈاکٹر: ۱۰۷۶، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱
زیبا، ۴۴۴
زین العابدین خاں، سید: ۸۲۵، ۱۴۱۲، ۱۴۲۶
زین العابدین، امام: ۵۳۵
زینب، حضرت، ۵۲۵-۵۲۷، ۵۴۴، ۵۴۶، ۵۴۸، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۸، ۵۵۹، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۱، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۷، ۶۵۸، ۷۱۰، ۹۲۹
زینت محل، ملکہ، ۲۸۰، ۲۹۴، ۲۹۶

[ژ]

ژاں پال سارتر، ۱۳۵
ژند: ۱۰۳۶، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹

[س]

سالک دہلوی، ۴۷۸
سالک، مرزا قربان علی بیگ، ۷۳، ۸۶، ۳۲۷،
۳۳۳، ۳۵۷، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰،
۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۹، ۳۸۰
تا ۳۹۳، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۳۲، ۶۰۲، ۸۰۲، ۸۰۳
سامان، حاجی محمد ابراہیم خان: ۱۳۸۵
سانکوپانزا، ۷۳۰، ۷۳۳، ۱۳۳۳، ۱۳۵۳، ۱۳۶۱،
۱۳۶۲
سائل دہلوی، مرزا سراج الدین احمد خاں: ۱۳۸۶
سبا، ۴۷۵
سبطین فاطمہ رضوی، ڈاکٹر: ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۶
سپہر آرا: ۱۳۵۲، ۱۳۵۶، ۱۳۶۰
سجاد انصاری: ۸۹۱، ۱۰۴۹
سجاد حسین، ڈاکٹر، سید، ۱۰۰
سجاد حسین، منشی: ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۱۲،
۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸،
۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵،
۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۴۰، ۷۴۶، ۷۴۹، ۷۵۲،
۷۵۳، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۳، ۱۲۹۶، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰
سجاد علی، مرزا: ۱۲۲۳، ۱۲۲۶
سجاد مرزا، ۵۱۱
سجاد، سید، ۵۲۶
سحابی، ۲۰۶
سحر لکھنوی، امان علی: ۸۰۳، ۱۲۳۳، ۱۳۵۵، ۱۳۶۲
سحر، ابو محمد، ڈاکٹر: ۱۳۳۰، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۲۶۲، ۱۳۷۷،
۱۳۷۹

سخن دہلوی، خواجہ سید فخر الدین حسین: ۶۸
سدھارتھ شنکر رے، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۲۳
سڈنی: ۱۰۴۹
سر ایڈورڈ ہربرٹ ۱۶،
سراج احمد علوی، کاکوری: ۷۲۵
سراج الدولہ، نواب، ۱۳۲۳
سراج الدین، منشی: ۸۲۹، ۸۹۷
سراج الدین احمد، مولوی، ۷۶، ۹۵، ۱۱۰
سراج اورنگ آبادی، ۳۱۴، ۳۹۳
سراج منیر، ۳۹۷
سر جان اسٹریچی ۲۰،
سردار مرزا: ۶۴۱
سر سید احمد خاں، ۱۷، ۲۰، ۳۱، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۷۹،،
۱۸۶، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۳۶، ۲۴۷،
۲۴۳، ۲۴۴، ۲۵۵، ۲۹۰، ۲۹۸، ۳۰۱، ۳۰۹، ۳۸۵،
۳۹۴، ۴۳۰، ۴۳۶، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۴، ۴۴۷، ۴۵۴،
۴۵۵، ۶۴۷، ۶۵۴، ۶۹۱، ۶۹۷، ۷۱۰، ۷۱۴، ۷۱۷،
۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۱، ۷۲۶، ۷۵۴، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲،
۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۹، ۷۷۱، ۷۷۴،
۷۷۵، ۷۷۶ـ۷۷۸، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۷، ۷۸۹، ۷۹۲ـ۹۳۔
۸۰۶، ۸۰۸ـ۸۶۲، ۸۶۴ـ۸۶۶، ۸۶۸ـ۸۹۵،
۸۹۷ـ۸۹۸، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۷ـ۹۰۹، ۹۱۳، ۹۱۴،
۹۱۸، ۹۲۱، ۹۲۸، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۵، ۹۴۷، ۹۵۰،
۹۸۵۱، ۹۵۳، ۹۵۵، ۹۶۱ـ۹۶۷، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۲
ـ۹۷۸، ۹۸۱ـ۹۸۵، ۹۹۰، ۱۰۰۴ـ۱۰۰۷، ۱۰۱۱،
۱۰۲۵، ۱۰۳۵، ۱۰۴۵، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۹، ۱۰۶۰ـ
۱۰۶۴، ۱۰۶۸ـ۱۰۷۰، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۷ـ۱۰۷۹،

۱۰۸۶، ۱۰۸۸_۱۰۹۰، ۱۰۹۶، ۱۰۹۹ _ ۱۱۰۵، ۱۱۰۷،
۱۱۱۴، ۱۱۱۵، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۲، ۱۱۲۷ تا ۱۱۳۱، ۱۱۳۷، ۱۱۳۸،
۱۱۵۱، ۱۱۵۴ تا ۱۱۵۷، ۱۱۵۹، ۱۱۶۰، ۱۱۶۲_۱۱۶۴، ۱۱۷۲ تا
۱۱۷۴، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۲۹۶، ۱۳۰۹، ۱۳۳۶، ۱۳۵۶،
۱۳۶۵، ۱۳۷۸، ۱۳۸۴، ۱۳۹۱، ۱۳۹۷، ۱۴۳۶، ۱۴۵۵،
۱۴۹۶، ۱۵۲۳، ۱۵۲۶، ۱۵۲۷، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹، ۱۵۳۱،
۱۵۴۰

سرشار، پنڈت رتن ناتھ: ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۳۰،
۷۳۱، ۷۳۳، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۵۶، ۷۵۷، ۸۹۲، ۱۲۲۴،
۱۲۹۶، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۸، ۱۳۲۵، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹،
۱۳۳۰، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷،
۱۳۴۸، ۱۳۴۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴،
۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۸، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱،
۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۶، ۱۳۶۷،
۱۳۶۸، ۱۳۶۹، ۱۴۷۰، ۱۳۹۷، ۱۳۹۹، ۱۴۷۵

سرفراز علی رضوی، سید، ۵۸۱

سروان ٹیس، ۷۳۰، ۷۳۳

سرور، عبدالغفور خاں چودھری: ۳۸، ۷۳، ۱۰۴، ۱۰۵،
۱۳۵، ۱۷۹، ۱۹۵

سرور، اعظم الدولہ: ۹۷، ۲۹۰، ۳۲۲، ۳۵۰، ۳۵۴،
۳۷۴، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۲، ۴۳۷، ۴۴۲، ۴۴۳

سرور، رجب علی بیگ: ۵۸۷، ۵۸۴، ۶۳۸، ۶۴۳،
۶۵۰، ۷۱۸، ۸۸۵، ۱۳۳۱، ۱۳۳۶، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹،
۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۶۵، ۱۳۸۴

سروانٹیز (Cervantes)، ۱۳۳۳، ۱۳۵۱، ۱۳۵۳،
۱۳۶۱

سعداللہ، مولوی: ۱۲۲۸

سعد بن قباد: ۱۳۰۶

سعد علی خاں بہادر ۳۲۳

سعدی شیرازی، شیخ، ۳۲، ۵۷، ۱۵۹، ۱۷۳، ۲۵۵،
۲۹۹، ۵۴۱، ۷۷۸، ۹۱۲، ۹۲۸، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۹،
۹۴۰، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۱۰۲۷، ۱۰۳۳،
۱۰۳۴
۱۳۳۲، ۱۴۸۹

سعود احمد، پروفیسر محمد ۴۲۳

سعیدہ: ۱۰۱۵

سقراط: ۷۹۸، ۱۰۳۴

سکندر آغا، سید، ڈاکٹر: ۶۷۴، ۷۰۰

سکندر بیگم، نواب: ۸۱۴

سکھانند، ۳۳۳

سکینہ، حضرت: ۵۵۶، ۶۰۸

سلام سندیلوی، ڈاکٹر، ۴۲۱

سلامت اللہ، مولوی: ۱۰۷۱، ۱۳۳۲

سلطان ابوالحسن جوہر عیار، ۱۳۳۰

سلطان ابوالقاسم محمد مہدی، ۱۳۲۶

سلطان عالم، حضرت: ۱۲۲۵

سلطان علی خاں ۵۸۳

سلطان محمود ۵۴۱، ۱۲۹۸

سلمان، ۲۱۶، ۶۵۹

سلمان حسین، سید، ڈاکٹر: ۱۲۲۲، ۱۲۲۴، ۱۲۲۸،
۱۲۳۰، ۱۲۹۱

سلمٰی ۴۹۶

سلیم، شہزادہ: ۱۰۹۳، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۶۳،

۱۱۸۰،۱۱۶۹،۱۱۶۵
سلیمان، ۳۹۰، ۴۷۵
سلیمان علیہ السلام، حضرت، ۱۳۷۷
سلیمان ندوی، علامہ سید : ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۴، ۱۰۶۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۷۶، ۱۰۸۸، ۱۱۰۳، ۱۱۰۸
۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
سمیع اللہ خاں، مولوی: ۸۲۱، ۱۰۶۱، ۱۰۶۸
سنت پرشاد، منشی، ۶۸
سندھیا، ۲۷
سوائی رام سنگھ، مہاراجا جے پور، ۳۵۷
سودا، مرزا رفیع، ۲۷، ۳۲، ۴۳، ۱۱۶، ۱۵۶، ۱۶۴، ۲۰۱، ۲۰۶، ۲۱۷، ۲۳۱، ۲۵۵، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۷، ۲۷۸، ۳۳۱، ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۴، ۴۰۳، ۴۳۱، ۴۸۴، ۵۲۱، ۵۳۲، ۵۳۴، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۹۴، ۶۰۱، ۶۱۶، ۶۴۷، ۶۵۷، ۷۱۴، ۷۸۹، ۷۹۳، ۷۹۴، ۱۰۱۷، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۴۸، ۱۲۰۰، ۱۲۱۴، ۱۲۱۸، ۱۲۲۲، ۱۲۳۰، ۱۲۵۴، ۱۲۸۶، ۱۴۳۲، ۱۴۵۵، ۱۴۵۶، ۱۴۶۴، ۱۵۱۴
سوز، میر، ۳۹۵، ۵۰۰، ۱۰۲۰، ۱۴۵۶، ۱۵۱۴
سوز، عبدالکریم، ۴۷۹، ۵۰۷
سوزاں سہارنپوری: ۸۰۲، ۸۰۳
سوکھت: ۷۷۰، ۱۰۵۰
سویدا، نبی جمال، حکیم محمد، ۹۵
سہیل بخاری، ڈاکٹر: ۱۳۲۱، ۱۳۳۴، ۱۳۳۷
سی کیمبر، گورنر جنرل و کمشنر ۵۴
سیاح، میاں داد خاں، ۶۷، ۶۹، ۷۶، ۱۰۴
سید احمد حسین شکیبا، مولوی، ۱۳۸۲
سید احمد دہلوی: ۱۰۱۱
سید احمد شہید ۲۱ تا ۲۳
سید حسن، میجر: ۱۰۴۴
سید حسین مرزا عرف آغا صاحب: ۶۷۵
سید عبداللہ، ڈاکٹر، ۴۱۶
سید غوث علی شاہ قلندر پانی پتی، ۲۸، ۳۹، ۹۵، ۹۷، ۱۳۸۶، ۱۳۸۹، ۱۳۹۰، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۹، ۱۴۰۳، ۱۵۲۸
سید محمود: ۹۷۸، ۱۱۵۶
سید مظہر علی سندیلوی، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۴۰۳
سیمر: ۸۱۴
سیوجی: ۱۰۴۱

[ش]

شاہ نصیر دہلوی ۲۰۷ تا ۲۴۵،
شاداں، چندولال، ۲۰۹
شاد، کشن پرشاد، مہاراجا: ۱۳۴۰
شاد شکوہ آبادی، منشی سید احمد حسین، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱
شاد عظیم آبادی: ۶۴۰، ۶۴۳
شارپ: ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۶۵، ۱۱۷۰، ۱۱۸۴
شاغل، احترام الدین احمد: ۵۴۷
شاکر، عبدالرزاق محمد، ۳۵، ۴۳، ۷۲، ۸۲، ۹۸، ۱۰۷، ۱۱۵، ۱۵۲
شاکر ناجی: ۱۰۲۰
شام بہاری لال: ۸۲۴
شامی پہلوان ارزق، ۵۴۵

شان الحق حقی، ۳۲۰
شائق لکھنوی، یوسف حسین: ۳۹۱، ۶۱۵
شاہ اسمٰعیل شہید، ۱۳۴، ۲۸۳، ۲۸۴، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷،
۱۳۹۹، ۱۴۰۳
شاہ اودھ محمد علی شاہ، ۵۸۸
شاہ تقی قلندر، ۱۴۳۳
شاہ جلال الدین حیدر طلاج الدولہ، ۵۰۶، ۵۳۰
شاہ جہاں، شہاب الدین محمد، صاحبقران ثانی: ۲۷،
۲۷۶، ۵۰۸، ۱۰۲۵، ۱۰۳۴، ۱۰۶۳، ۱۴۰۰
شاہ جہاں بیگم: ۱۳۵۷
شاہ حاتم، ۳۲۰
شاہ حسن عطا، ۱۴۷۸
شاہ رفیع الدین: ۱۱۳۶
شاہ سلیمان جاہ نصیر الدین حیدر شاہ، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴،
۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷
شاہ سلیمان صاحب تونسویؒ، ۱۳۹۳
شاہ سید محمد ذوقی، ۴۱۵
شاہ شریف، ۱۴۳۱
شاہ عالم ثانی: ۱۳۷۱
شاہ عالم مارہروی، حضرت: ۶۳۸
شاہ عباس، ۲۹۷
شاہ عبدالرحمٰن: ۱۴۵۰
شاہ عبدالحق، ۱۳۸۸
شاہ عبدالعزیز: ۸۰۸، ۸۱۸، ۸۳۳، ۸۵۵، ۱۱۲۰
شاہ عبدالغنی مجددی، ۳۸۱، ۳۸۵، ۱۳۸۶
شاہ عبدالقادر، ۱۳۸۷
شاہ غریب، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۲۷
شاہ غلام علی، حضرت: ۸۰۷
شاہ کمال، ۵۵۲، ۵۶۲
شاہ محمد اسحٰق محدث، ۳۸۱، ۳۸۵
شاہ محمد اسمٰعیل، شہید: ۸۳۶، ۸۵۶
شاہ معصوم، ۱۴۳۳
شاہ منیر، ۲۴۱
شاہ مینا، ۱۴۲۷
شاہ نجم الدین، ۲۰۹
شاہ نصیر دہلوی، ۳۵، ۳۶، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴،
۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳،
۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳،
۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱،
۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱،
۲۵۲، ۲۶۱، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۷۰، ۲۷۴، ۲۸۰،
۲۸۳، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۶، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۵،
۳۱۸، ۳۲۶، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۹۱، ۴۲۷،
۴۵۳، ۴۶۱، ۵۰۷، ۵۱۷، ۱۰۲۹، ۱۳۰۵، ۱۳۲۲،
۱۴۸۹، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳، ۱۵۲۱
شاہ ولی اللہ ۴۲۸، ۸۳۶، ۸۴۹، ۸۵۳، ۸۵۵،
۸۹۸، ۱۱۳۱،
۱۳۸۶
شاہ محمد، ۱۸۸، ۲۰۱
شاہ ہدایت: ۱۰۱۷
شاہد احمد دہلوی، ۵۱۶، ۱۱۱۷
شایاں، طوطا رام: ۱۲۲۴
شبراتی: ۷۹۶
شبلی نعمانی، ۵۹۵، ۶۰۳، ۶۰۵، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۳،

۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۹، ۶۳۱، ۶۳۶، ۶۵۱،
۶۵۲، ۶۵۹، ۶۶۱، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۸۳۰،
۸۹۰، ۸۹۱، ۹۴۲، ۹۴۹، ۹۶۳، ۹۷۵، ۹۸۲، ۹۸۳،
۹۹۰، ۱۰۰۵_۱۰۰۸، ۱۰۲۸، ۱۰۳۹، ۱۰۵۰، ۱۰۵۹،
۱۰۶۰_۱۱۱۲، ۱۱۱۸، ۱۱۶۳، ۱۱۸۱،
۱۳۸۴، ۱۵۲۳
شجاع الدولہ، ۲۳۳
شجاع، ۱۴۰۰
شداد، ۵۷۵، ۱۰۹۷
شرر، سلطان علی خاں بہادر: ۱۲۶۹
شرر، عبدالحلیم: ۷۲۷، ۷۲۸، ۸۹۱، ۸۹۲، ۱۱۷۰،
۱۱۸۳، ۱۲۹۶، ۱۳۰۸، ۱۳۳۹، ۱۳۶۷، ۱۳۶۸،
۱۴۷۵
شرف، آغا حج: ۱۲۲۳، ۱۲۳۹
شرف الحق: ۱۱۱۹
شرف الدولہ، احمد حسین خاں بہادر، ۵۸۳
شرف قزوینی، ۱۶۹
شرف، ۳۶، ۲۱۳
شعبان بیگ، ۱۹۱
شعور، ۳۹۰
شفائی، ۱۶۹
شفقت رضوی، سید، پروفیسر: ۴۵۵، ۵۲۹، ۵۳۷،
۷۳۹، ۷۴۳، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۳۲۶
شفق، انور الدولہ، نواب، ۷۳، ۷۴، ۱۸۵
شفیق الحسن، قاری، ۹۶
شکر اللہ، مولوی: ۱۰۵۹
شکوہ دہلوی، ۳۳۳، ۱۲۵۰
شکیب رام پوری، شبیر علی خاں: ۵۰۵
شکیل، عبدالغفار، پروفیسر: ۸۳۲
شکیبا: احمد حسین سید مولوی: ۱۴۸۲
شمر، ۵۵۶
شمس الدین احمد خاں، نواب، ۴۵، ۴۶، ۴۹، ۵۰، ۵۱،
۵۲، ۵۳، ۵۴، ۸۳، ۳۲۵، ۱۳۸۱
شمس الرحمٰن فاروقی ۱۳۱۴، ۱۳۲۲، ۱۴۰۲
شمس النساء، ۳۹۱
شمس لکھنوی، میر آغا علی، ۶۸
شمیم احمد: ۱۳۱۵
شو پہار ۸۹، ۱۲۷، ۱۲۹
شوستری، محمد عباس، مفتی میر: ۵۹۹، ۶۰۴
شورش عظیم آبادی، ۳۹۰
شورش، ۴۳۲
شورش، میر غلام حسین، ۳۹۲
شوق، حافظ مرزا غلام رسول، ۳۶، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۱۳،
۲۳۹، ۲۴۰، ۲۵۴، ۳۰۱، ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۵۵
شوق دہلوی، اشتیاق حسین، ۵۱۳
شوق قدوائی، احمد علی: ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۵، ۷۳۸،
۷۵۶، ۹۰۹، ۱۲۲۴، ۱۲۶۷، ۱۴۷۵، ۱۵۰۳
شوق لکھنوی، مرزا، ۳۵۵، ۱۵۰۳
شوق نیموی، محمد ظہیر احسن: ۱۲۴۸، ۱۲۵۰، ۱۲۶۶،
۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۶۹، ۱۲۷۴
شوکت، ۴۳، ۱۱۵
شوکت علی، مولانا: ۷۸۹، ۸۹۱، ۱۴۰۴
شوکت، حنیف علی، ۳۹۱
شہاب الدین، مولوی: ۳۳۷، ۱۴۴۱

شہباز، عبدالغفور: ۷۵۶
شہر بانو، حضرت، ۵۵۹، ۵۸۵، ۵۹۱، ۵۹۲، ۶۵۳، ۶۵۵، ۶۵۸
شہزادہ ماہ پیکر، ۱۳۶۰
شہنشاہ اکبر اعظم، ۱۳۷۹، ۱۵۱۰
شہنشاہ لاچکن، ۱۳۳۰
کرامت علی خاں، ۳۲۳
شہیدی، مولوی کرامت علی خاں، ۳۹۹، ۹۹۳، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۶۱
شہیر مچھلی شہری، ۱۳۶۲
شایان، طوطا رام، منشی: ۴۳۶، ۴۴۷
شیخ جی، ۱۴۸۹
شیخ صفدر علی، ۵۰۶
شیخ مبارک علی، ۷۶، ۸۰، ۸۱، ۱۸۰، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰
شیخ محمد اسمٰعیل پانی پتی، ۴۶۵
شیخ نادر علی، ۱۴۳۶
شیخ وجیہ الزماں خاں بجنوری: ۱۴۲۹
شیخ وحید الزماں خاں بجنوری: ۱۴۲۹
شیدا، خواجہ بیگا: ۳۹۱
شیفتہ، نواب مصطفیٰ خاں، ۲۱، ۲۳، ۳۶، ۶۱، ۶۹، ۷۴، ۸۸، ۱۰۲، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۹۵، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۵۴، ۲۸۴، ۲۹۰، ۲۹۸، ۳۰۹، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۴۴، ۳۴۸، ۳۵۲، ۳۶۷، ۳۷۴، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۸۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷ تا ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱ تا ۴۲۶، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۶، ۴۴۲، ۴۴۴، ۴۵۳، ۴۵۶، ۴۶۵، ۴۷۰، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۳، ۴۹۱، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۱۷، ۵۳۰، ۵۳۲، ۵۵۲، ۵۸۳، ۵۸۷، ۸۰۲، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۳۰، ۹۳۲، ۹۳۷، ۹۳۹، ۱۲۸۵، ۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۶، ۱۴۸۲، ۱۵۱۱
شیکسپیئر، ۳۰، ۸۹، ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۵۸، ۶۲۷، ۶۳۰، ۶۳۱، ۷۴۶، ۷۸۷، ۸۱۱، ۸۱۷، ۸۵۶، ۸۵۸، ۹۲۷، ۱۰۰۹، ۱۰۸۱، ۱۱۵۲، ۱۳۷۰
شیو پرشاد دھیان سنگھ، راجا، ۴۰، ۱۶۵، ۳۹۱، ۴۵۷، ۴۶۷، ۴۷۱، ۵۰۷
شیواجی نرائن: ۱۰۳۴، ۱۱۴۰
شیو رام پوری، ۱۰۵
شیودان سنگھ، راجا، ۱۳۲۵

[ص]

صابر، احمد مرزا: ۶۷۵، ۷۰۷
صابر دہلوی، قادر بخش، مرزا، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۱۶، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۵۱، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۲۲، ۳۷۴، ۳۸۱، ۳۸۴، ۴۱۲، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۶۵، ۴۶۹، ۴۷۸، ۴۹۱، ۶۰۱، ۶۲۵، ۸۴۴، ۱۳۹۵، ۱۴۰۴، ۱۴۳۶
صابر، پنڈت بشمبر ناتھ: ۷۰۹، ۷۴۹
صابر، حافظ علی: ۷۰۲
صادق، سید: ۱۱۶۰، ۱۱۶۱
صادق اختر، قاضی، ۳۹۰
صادق میرزا، ۵۱۲، ۵۲۱، ۶۹۴

صادق، ڈاکٹر محمد، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۵۰، ۹۰۹، ۱۰۳۰،
۱۰۳۱، ۱۰۵۳، ۱۰۴۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۵۸
صادقہ: ۱۱۶۰، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۷، ۱۱۷۰، ۱۱۸۲
صالحہ: ۱۱۴۹، ۱۱۶۷
صائب، ۳۲، ۳۳، ۲۰۶، ۲۱۰، ۱۰۲۷
صبا، لالہ گوبند لال: ۱۳۳۵
صبا لکھنوی: ۱۲۴۴، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳
صبا، محمد مظفر حسین: ۳۶، ۲۱۳، ۳۶۸، ۴۷۸، ۱۳۵۵
صباح الدین عبدالرحمٰن، سید، ۳۴۰
صبر، عباس مرزا: ۶۷۵
صبوحی، ولی اشرف دہلوی: ۳۱۹
صدرالاسلام: ۷۶۴
صدر یار جنگ بہادر، نواب، ۱۰۰
صدیق الرحمٰن قدوائی: ۱۱۸۷
صدیق جاوید، ڈاکٹر: ۱۱۸۸، ۱۳۲۱، ۱۳۳۷
صدیق حسن خان، نواب سید محمد، ۳۸۱، ۳۸۳، ۳۸۴،
۵۰۸، ۹۱۰
صدیقہ ارمان، ڈاکٹر، ۴۳۰، ۴۳۲
صغرا، حضرت: ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۹۲
صفا، عبدالحی محمد، ۴۸۱
صفدر حسین، ڈاکٹر: ۶۱۵، ۶۲۸، ۶۳۱، ۶۴۴، ۶۶۵،
۷۰۱
صفیہ بانو، ڈاکٹر: ۹۸۷، ۱۰۵۳
صفیر بلگرامی، فرزند احمد، سید: ۱۰۷، ۲۰۴، ۲۳۶، ۲۴۱،
۲۵۴، ۲۵۵، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۷۶، ۵۸۸، ۵۹۰، ۵۹۴،
۶۳۸، ۶۶۵، ۱۲۳۲، ۱۲۴۰، ۱۳۲۱
صفیہ النساء بیگم: ۱۱۱۴
صلاح الدین احمد، مولانا، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۱۵
صوفی صدر جہاں، ۲۴۷
صوفیہ: ۱۱۷۴
صہبائی، مولوی امام بخش، ۱۶۴، ۲۰۴، ۲۳۲، ۲۵۵،
۲۹۰، ۲۹۳، ۳۰۹، ۳۷۷، ۳۸۴، ۳۸۵، ۴۰۳،
۴۲۸، ۴۲۹، ۴۷۹، ۴۸۱، ۵۰۷، ۸۱۰، ۸۴۳، ۹۹۱،
۱۱۱۴، ۱۱۲۱، ۱۵۱۱

[ض]

ضاحک، غلام حسین، میر: ۵۹۵، ۷۱۶، ۱۰۱۸، ۱۰۲۰،
۱۰۲۱، ۱۰۲۸
ضامن، اصغر علی: ۱۳۹۹
ضامن کرم، شیخ، ۳۲۳، ۳۳۲، ۳۳۸
ضبط، ۳۹۰
ضمیر احمد: ۱۱۱۲
ضمیرالدین احمد، ۱۳۱۹
ضمیر، میر مظفر حسین، ۳۹۰، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۳۳،
۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۴۷، ۵۵۵، ۵۶۰، ۵۶۱،
۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۷۱،
۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۹،
۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۴، ۵۹۰، ۵۹۷، ۶۰۷،
۶۱۶، ۶۲۳، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۳، ۶۶۷، ۶۷۵، ۶۷۶، ۱۹۰،
۱۲۲۵، ۱۲۳۳
ضیا احمد خاں، پروفیسر ۳۵، ۳۶، ۶۱، ۶۹، ۷۲، ۷۳،
۹۶، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۲
ضیاالدین احمد بدایونی، ۳۱۹، ۳۲۳، ۳۲۹، ۳۳۶،
۳۳۱، ۳۷۶

ضیاالدین برنی: ۳۱۹،۸۳۷
ضیاالدین احمد نیر درخشاں ۱۲۶،۳۸۵،۵۳۲،۱۱۰۵
ضیغم، محمد عبداللہ خاں: ۶۷۶،۶۸۶،۶۸۷،۶۹۳،
۶۹۳،۱۲۶۴،۱۲۹۱

[ط]

طائی شاہ، ۱۳۲۹
طالب حسن، مفتی، ۱۳۲۷،۱۳۳۰
طالب آملی ۳۲،۱۶۴،۱۶۹،۲۰۶
طالب، نواب احمد سعید خاں، ۴۵۷
طالع یار خان، ۱۰۹،۴۱۷
طامس مٹکاف، سر، ۲۹۴
طامسن جانسن: ۱۳۸۵
طاہر مسعود، ڈاکٹر: ۷۲۰،۷۳۹
طفیل، محمد، ۹۶
طوسی، نصیر الدین، خواجہ: ۸۶۱،۱۰۳۴،۱۰۸۴،
۱۲۲۴،۱۲۲۸

[ظ]

ظفر، بہادر شاہ: ۱۵ تا ۱۸، ۲۹،۳۲،۶۰،۶۱،۱۰۴ تا
۱۰۸،۱۱۰،۱۶۵،۱۶۷،۱۶۹،۱۷۱،۱۷۸،۲۰۷،۲۱۴،
۲۳۲،۲۳۳،۲۵۰،۲۷۱،۲۷۳،۲۷۴،۲۷۵،۲۷۷،
۲۷۹،۲۸۰،۲۸۱ تا ۲۸۳،۲۸۵،۲۸۷،۲۸۸،۲۸۹،
۲۹۲،۲۹۳،۲۹۴،۲۹۵،۲۹۶،۲۹۷،۲۹۸،۲۹۹،
۳۰۰ تا ۳۰۸، ۳۱۷ تا ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۷ تا
۳۲۹،۴۰۲، ۴۲۷، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۴۸، ۴۶۶، ۴۸۰،
۵۰۶، ۵۱۰، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۲۲، ۵۲۷، ۵۲۹، ۵۳۰،
۵۴۸،۶۱۶،۶۳۳،۷۶۰،۷۷۸،۸۰۲،۸۰۴،۸۲۰،
۸۲۲، ۸۲۷، ۸۳۲، ۸۳۸، ۸۴۷، ۸۵۰، ۸۶۳،
۸۶۵،۸۹۵، ۹۹۱، ۱۰۰۴،۱۰۰۹، ۱۰۲۲، ۱۲۸۵،
۱۳۰۷،۱۵۰۴،۱۳۰۴،۱۳۸۱،۱۳۸۲،۱۵۱۱،۱۵۳۳
ظفر الدولہ علی اصغر خان بہادر: ۱۱۹۳
ظفر علی خاں، مولانا: ۸۹۱،۱۱۰۴
ظہور الدین علی، مولوی، ۱۰۹
ظہور میرٹھی، امداد حسین، ۳۸۱
ظہوری، ملا، ۳۲،۳۳،۴۲،۱۶۴،۱۶۹،۱۰۳۵،۱۰۳۶
ظہیر، میر محمد رضا: ۶۴۱،۶۶۵
ظہیر احمد صدیقی، ڈاکٹر، ۳۲۷،۳۷۴
ظہیر دہلوی، ظہیر الدین حسین دہلوی، سید: ۲۴۳،
۲۴۳،۲۵۴، ۲۹۱،۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰،۳۱۹، ۳۶۷،
۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳،
۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲
ـ۵۴۷،۶۱۶،۸۰۲،۸۰۴،۱۳۸۴،۱۵۲۴
ظہیر حیدر: ۷۲۰
ظہیر فتح پوری، ڈاکٹر: ۶۴۴
ظہیری، ۵۲۸

[ع]

عابد پشاوری، ڈاکٹر، ۲۴۴،۲۴۵،۲۵۰،۲۸۹،۲۹۰،
۲۹۱،۳۹۳،۳۹۴،۴۱۴
عابد سندھی، شیخ محمد، ۳۸۱
عابد حسین، مرزا: ۸۹۴
عابد، حضرت محمد، ۳۹۴،۵۴۴،۵۴۵،۵۵۷
عابد، مرزا محمد خاں، ۵۶۸

عادل شاہ، ۱۳۲۹
عاد، ۴۰۸
عارف جان، ۳۹۶
عارف، زین العابدین خاں: ۳۳، ۸۴، ۱۰۰، ۱۰۹، ۳۹۷، ۵۰۷
عبداللہ، حکیم: ۱۰۵۹
عتیق الرحمٰن، حکیم: ۱۲۲۸
عتیق صدیقی: ۸۹۷، ۱۱۸۷
عاشق لکھنوی، میرزا مرتضٰی بیگ عرف مچھو بیگ: ۴۴۵، ۴۴۷، ۴۵۴، ۶۷۵، ۷۱۹، ۷۲۲، ۷۲۵، ۷۳۸، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴
عرش گیاوی، ضمیر الدین احمد: ۳۷۴
عرشی رامپوری، امتیاز علی خاں: ۱۱۲، ۱۹۹، ۲۳۷، ۴۴۲، ۱۴۹۸
عاشور بیگ خاں غالب جنگ، نواب، ۴۶۶
عاصی، لالہ گھنشام داس: ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۴۱، ۲۵۲، ۳۹۰
عالم بیگ خان، نواب، ۱۸۹، ۴۶۶
عالم علی نقی خاں بہادر: ۶۴۰، ۶۷۲
عالم مارہروی، ۱۷
عالم، میرزا علی خاں ۵۷۲
عالی، مرزا نعمت خاں، ۵۰۶، ۱۰۳۳، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۳۸۵
عامر، زاہد منیر، ڈاکٹر: ۹۸۶
عبادت بریلوی، ڈاکٹر، ۳۴۵، ۱۴۰۳
عباسؓ، حضرت، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۴۸، ۵۵۶، ۵۸۴، ۵۸۸، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۱۹، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۳، ۶۵۰، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۸، ۶۷۲، ۶۷۵، ۷۱۲
عباس علی خاں، مرزا: ۷۲۷
عبدالاحد شمشاد فرنگی محلی، مولوی: ۱۴۴۲
عبدالباقی: ۱۰۹۴
عبدالجلیل، میر: ۷۲۰
عبدالجمیل بریلوی، قاضی، ۷۳
عبدالحق، مولوی: ۲۳۶، ۳۲۰، ۴۴۲، ۹۷۵، ۹۸۲
عبدالحمید، قاضی، ۱۴۸۶
عبدالخالق، مولوی: ۱۱۱۳، ۱۱۱۴
عبدالرحمٰن بجنوری، ۱۳۸، ۱۵۸، ۹۵۸
عبدالرحمٰن خان، ۱۳۳۸
عبدالرحمٰن، ۲۹۱، ۹۰۵
عبدالرزاق، ڈاکٹر، ۲۳۷
عبدالستار صدیقی، ڈاکٹر، ۱۰۱
عبدالسلام رام پوری: ۱۲۳۰، ۱۲۴۰
عبدالصمد سلہٹی، ۶۸
عبدالصمد، ۴۲، ۴۳، ۱۴۴۱
عبدالعزیز محدث دہلوی، مولوی، ۲۸۴، ۳۲۲، ۳۲۷، ۳۳۳، ۴۳۷
عبدالعلی خاں، مولوی: ۸۴۲، ۸۸۹
عبدالعلیم، ڈاکٹر: ۸۹۱
عبدالغفور اعظم پوری، شیخ: ۱۱۱۲
عبدالقادر بدایونی، ملا: ۱۰۹۴
عبدالقادر جیلانی، شیخ، ۳۰۴، ۳۲۲، ۴۹۲، ۱۰۰۹
عبدالقادر شاہ: ۱۱۳۶
عبدالقادر، مولوی: ۱۱۱۴
عبدالقدوس گنگوہی، شیخ: ۱۱۱۲

عبدالقوی دسنوی: ۶۶۵
عبدالقیوم بدایونی: ۱۳۳۶
عبدالمجید، حکیم: ۱۰۰۱
عبدالوہاب: ۸۴۰
عبداللہ انصاری، خواجہ: ۹۰۴
عبداللہ بیگ خاں، مرزا، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۸۳
عبداللہ، ڈاکٹر سید، ۱۶۹، ۱۷۷، ۱۱۸۵
عبداللہ بگرامی: ۱۲۹۸
عبداللہ شیخ: ۷۹۹
عبداللہ قطب شاہ: ۱۰۳۳
عبدہ، مولانا: ۱۰۶۲
عبدالکریم، میر منشی مولوی، ۵۶، ۶۷، ۹۵، ۳۸۰، ۵۸۸
عبداللہ سراج، شیخ، ۳۸۱
عبدالحامد دہلوی، مولوی: ۹۴۳
عبدالحسین، سید: ۶۸۸
عبدالحیٔ سندیلوی، منشی: ۱۳۴۲
عبدالحیٔ، فرنگی محلی، مولانا ابوالحسنات: ۱۰۷۱
عبدالنبی، ۱۳۸۸
عبدالواحد خاں، ۴۴۶
عبدالواسع ہانسوی، ۵۸، ۷۱، ۱۹۳، ۳۹۰،
عبدالودود، قاضی، ۴۳، ۶۲، ۶۶، ۶۹، ۱۰۲، ۱۱۰، ۲۱۰، ۳۷۸، ۳۸۷، ۳۸۸
عبدالولی عزلت، سید، ۵۴۲
عبید زاکانی: ۷۵۴
عثمان غنی، حضرت، ۳۰۴، ۳۳۸، ۳۴۱
عذرا، ۴۹۶
عرش تیموری، ۳۱۹
عرش گیاوی، معتصم : ۳۳۸، ۷۰۲، ۱۲۴۲، ۱۲۴۳، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۶۰
عرشی رامپوری، ۱۸۱
عرشی، امتیاز علی خاں، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۸۰، ۵۱۰
عرش، میر کلو، ۳۹۰، ۹۹۱
عرفی، شیرازی، ۳۲، ۱۳۰، ۱۵۵، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۶، ۱۸۵
عرفی شیرازی، ۷۳۶، ۱۰۲۷، ۱۰۹۳، ۱۳۵۶۲۰۹۴
عروج، نواب احمد حسن بہادر، ۱۱۹۳، ۱۱۹۸، ۱۲۱۰
عروج فیض آبادی، شیخ محمد جان: ۶۴۱
عزت النساء بیگم، ۴۰
عزلت اللہ عشق، ۳۰۰
عزیز، مرزا یوسف علی خاں: ۴۱، ۳۶، ۵۱، ۵۶، ۷۴، ۱۸۸، ۴۰۸، ۴۳۱، ۴۶۰، ۴۷۵، ۵۱۲
عزیز النساء: ۸۰۷
عزیز احمد ۱۶، ۲۴، ۸۵۵، ۸۹۸، ۸۹۹، ۱۱۰۹، ۱۳۰۴، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۱۲، ۱۳۳۷
عزیز الدین، عالمگیر ثانی: ۸۰۷، ۱۰۲۴
عزیز الدین وکیل، ۷۲
عزیز بیگم، ۱۳۸۲
عزیز، عزیز یار جنگ: ۱۳۹۷
عسکری رئیس، امیر: ۶۷۶، ۷۰۱، ۷۰۷
عشرت، امرت لال: ۶۶۹، ۶۷۴
عشرت لکھنوی، عبدالرؤف، خواجہ: ۷۰۱، ۷۰۶، ۱۲۶۲
عشرت حسین، سید: ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۸
عشقی، ۳۹۰، ۴۴۲

عشق، سید حسن مرزا: ۴۴۲، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷،
۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵
۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹،
۷۱۱، ۱۳۶۴
عشق و مبتلا میرٹھی، غلام محی الدین: ۴۹، ۲۰۵، ۲۱۸،
۳۸۹، ۳۹۱، ۴۳۰، ۴۴۲
عشق، ۳۹۰
عصمت مآب بڑی بیگم، ۱۱۷۱، ۱۳۶۳
عطاالله پالوی، ۳۵۵، ۳۷۶
عطار، خواجہ فرید الدین: ۱۰۷۴، ۱۰۸۱
عطارد، مرزا محمد ہادی حسین: ۶۴۶
عطا کا کوی، ۴۳۵، ۲۵۰، ۲۹۰، ۵۱۰
عطیہ فیضی: ۱۰۹۵، ۱۰۶۵، ۱۰۶۶، ۱۰۷۰، ۱۰۷۶، ۱۰،
۱۰۹۷، ۱۱۰۴، ۱۱۰۶، ۱۱۰۷
عظیم، ۳۹۰
عظیم الدین خاں، جنرل: ۱۱۰۵
عظیم بیگ چغتائی: ۱۱۱۷
عظیم نیشاپوری: ۱۲۲۹
علاء الدین خلجی: ۱۰۱۴
علائی، علاء الدین احمد خاں، ۴۴، ۷۳، ۷۴، ۸۳، ۹۴،
۱۷۹، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۴، ۱۹۵، ۴۷۰، ۱۰۱۱
علمدار حسین، پروفیسر، ۶۲، ۶۹
علمدار حسین، مولوی: ۹۹۴
علی ابراہیم خاں، ۴۴۲
علی احمد: ۱۱۱۲
علی اکبر خاں، نواب سید، ۵۸، ۹۵
علی اکبر، حضرت، ۵۲۴، ۵۲۶، ۵۴۶، ۵۴۸، ۵۵۸،
۵۷۶، ۵۹۰، ۶۱۱، ۶۳۱، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷،
۶۵۸، ۶۷۵، ۷۱۰، ۱۲۰۴، ۱۲۲۲، ۱۲۲۷، ۱۲۳۳
علی اوسط رشک، ۱۴۲۵، ۱۴۴۳
علی بیگ، محمد، ۱۸۴
علی جلال: ۱۴۹۹
علی جواد زیدی: ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۲۵
علی حزیں، شیخ، ۱۶۵، ۱۶۹
علی خاں بہادر، نواب محمد، ۴۰۰
علی سردار جعفری ۵۰۱
علی عباس، شیخ: ۷۲۷
علی عباس چڑیا کوٹی: ۱۰۵۹
علی فدوی، محمد، ۳۸۶
علی فیض آبادی: ۵۹۷
علی محمد خاں علی، ۳۸۸، ۱۲۲۸
علیؓ، حضرت، ۱۰۹، ۱۳۱، ۱۶۷، ۳۰۴، ۳۳۸، ۵۲۴،
۵۴۴، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱
علیم: ۱۱۴۹، ۱۱۵۱، ۱۱۶۵، ۱۱۶۹
عمادالدین: ۹۱۰
عماالله، مولوی: ۱۴۴۱
عمادالملک سید حسین بلگرامی، نواب، ۲۱۰، ۴۶۸
عمادالملک غازی الدین خاں، نواب: ۱۰۲۱
عمدہ بیگم، ۱۴۸۱، ۱۴۸۳، ۱۴۸۴
عمر ابن سعد، سردار، ۵۷۵
عمر فاروق، حضرت، ۳۰۴، ۳۴۸
عمر سعد، ۶۵۴، ۴۴۵
عمرو عیار، ۱۳۰۴_۱۳۰۸، ۱۳۱۲، ۱۳۱۴، ۱۳۱۹، ۱۳۳۰
عنایت الله دہلوی: ۸۹۱

عنایت حسین دہلوی: ۸۴۳
عنبر شاہ معصوم، ۱۳۳۶
عندلیب شادانی، ڈاکٹر، ۳۹۳، ۴۱۴
عون و محمد، حضرت: ۵۲۵، ۵۵۸، ۵۸۴، ۶۰۷، ۶۴۸، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۹۷، ۷۰۹، ۷۱۴، ۸۴۵
عیسیٰ علیہ السلام، حضرت: ۲۲۶، ۲۴۸، ۲۴۵، ۳۲۶، ۸۵۴، ۱۱۵۷، ۱۴۷۷، ۱۴۷۸، ۱۴۹۴
عیش، آغا جان، حکیم ۳۹۰، ۵۰۷، ۸۰۲، ۱۰۱۸، ۱۰۲۹
عیش دہلوی، حکیم: ۸۰۳
عیشی: ۱۲۸۴

[غ]

غازی الدین حیدر، ۴۸، ۲۰۷، ۲۱۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۶۳۸، ۶۳۹، ۱۲۳۱، ۱۲۷۵
غالبؔ، مرزا اسد اللہ خان، ۱۸، ۲۱، ۲۳، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۱، ۹۲، ۹۵، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۸، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۶، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۹، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۲، ۳۰۶، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۷، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۱، ۳۳۷، ۳۴۴، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۷، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۷، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۶، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۰۸، ۴۱۶، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۷، ۴۳۰، ۴۳۲، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۴۳، ۴۴۶، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۲، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۹، ۴۸۲، ۴۹۲، ۵۰۱، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۵، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۳، ۵۲۷، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۵، ۵۶۵، ۵۷۳، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۱۳، ۴۱۶، ۶۲۰، ۶۲۲، ۶۳۵، ۶۳۸، ۶۶۴، ۷۴۲، ۷۵۲، ۷۵۸، ۷۶۳، ۷۸۷، ۷۹۰، ۷۹۳، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۱۱، ۸۳۶، ۸۸۷، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۱۴، ۹۲۷، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۷، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۱۰۰۱، ۱۰۱۱،

۱۰۲۳، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۲۰۰، ۱۲۳۳، ۱۲۵۵،
۱۲۸۲، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۳۰۳،
۱۳۱۳، ۱۳۲۱، ۱۳۲۵، ۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۶، ۱۴۰۵،
۱۴۱۴، ۱۴۵۰، ۱۴۵۵، ۱۴۷۵، ۱۴۸۲، ۱۴۸۷، ۱۵۱۱،
۱۵۱۲، ۱۵۱۳، ۱۵۱۸، ۱۵۲۳، ۱۵۳۰،
غالب لکھنوی، نواب مرزا امان علی خاں بہادر: ۱۲۹۸
غریب سہارن پوری، ۵۰۶
غضنفر بن اسد: ۱۳۰۷
غضنفر بیگ، مرزا: ۳۸۹، ۷۵۵
غفورن: ۷۹۶
غفور خاں، ۳۳۷
غلام احمد قادیانی: ۱۱۲۰
غلام حسین، مرزا: ۶۳۹
غلام حسین، منشی: ۱۱۹۸
غلام حیدر خاں، حکیم، ۳۲۱
غلام ربانی: ۹۹۲
غلام رسول خان، ۱۳۲۲
غلام رضا، منشی: ۱۲۹۹
غلام ضامن، مولوی: ۶۳۹
غلام عباس، ۱۱۹۸، ۱۳۱۹
غلام علی آزاد، ۱۳۳۵
غلام علی خاں، ۵۵۰
غلام علی شاہ، حضرت: ۸۰۸، ۸۲۵
غلام فخر الدین خاں، ۱۰۳
غلام محمد خاں دہلوی، حکیم، ۳۶۹، ۳۲۱
غلام محمد، مرزا: ۶۳۶
غلام مصطفیٰ خان، ڈاکٹر، ۹۰۷، ۹۱۲، ۹۸۶، ۹۸۸،
۱۳۲۳
غلام مہدی لکھنوی، ۵۵۲
غلام نبی خاں، حکیم، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۵
غلام نجف خاں بہادر، حکیم، ۳۹، ۳۹، ۶۹، ۱۰۳،
۳۸۱، ۳۲۳
غلام نقش بند خاں، حکیم، ۳۸۱، ۴۷۹
غلام یزدانی: ۱۱۲۳
غمگین دہلوی، میر سید علی، حضرت جی، ۳۱۶، ۳۱۸ـ
۳۲۳، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۹ تا ۳۳۵، ۳۳۷،
غنی، حکیم محمد مقرب حسین خاں، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸،
۱۳۳۶
غنی کاشمیری: ۶۵۹
غوث علی شاہ قلندر، سید پانی پتی، ۲۸، ۳۸، ۹۳،
۹۳، ۳۸۵
غیاث الدین بلبن، سلطان:
غیاث الدین رام پوری، ۵۸، ۷۱
غیاث الدین، مولوی، ۱۳۸۱
غیرت بیگم: ۱۱۵۲ـ۱۱۵۳، ۱۱۶۵، ۱۱۶۷

[ف]

فارابی، ظہیر: ۲۰۶، ۱۰۳۳، ۱۰۸۳
فاروق چڑیا کوٹی، مولانا: ۱۰۵۹، ۱۰۶۰، ۱۰۷۱، ۱۰۷۳،
۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۱۰۱
فاخر، اصغر حسین: ۱۲۶۳
فاخر مکین، مرزا: ۱۰۳۱
فارغ، ۳۹۰
فاضل لکھنوی، مرتضیٰ حسین: ۶۳۳، ۱۰۱۱، ۱۰۵۳،

۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۷
فاطمہ بیگم، ۱۴۸۲، ۱۴۸۶
فاطمہ سلطان بیگم، ۳۲۴
فاطمہؓ، حضرت، ۳۳۳، ۳۴۸، ۳۹۷، ۵۴۴، ۵۵۹،
۵۶۵، ۶۰۷، ۷۵۹، ۷۶۰، ۱۴۶۱
فانی بدایونی، ۱۶۱
فاوسٹر، ۱۴۱۴
فائق بدایونی، ۲۸۹
فائق، نواب کلب علی خاں، رام پوری، ۷۳، ۹۸،
۱۰۱، ۱۰۹، ۱۶۶، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۳۶، ۳۷۴_
۳۷۶، ۳۸۷، ۴۰۲، ۴۱۳_۴۱۵، ۴۴۲_۴۴۳، ۴۴۵،
۴۴۶، ۴۵۵، ۴۶۵، ۴۶۹، ۴۷۱، ۴۷۸، ۴۸۱، ۴۹۱،
۴۹۳، ۴۹۴، ۵۰۵، ۵۳۰، ۵۸۷، ۱۴۲۶، ۱۴۲۹،
۱۴۳۰، ۱۴۳۱، ۱۴۳۲، ۱۴۴۱، ۱۴۴۴، ۱۴۴۵، ۱۴۴۶،
۱۴۴۷، ۱۴۷۵، ۱۴۸۳، ۱۴۸۴، ۱۴۹۷، ۱۴۹۹، ۱۵۱۱،
۱۵۲۴
فتاحی، صاحقران: ۱۳۰۶
فتح علی رضوی گردیزی، سید، ۴۱۹
فخر جہاں، مولانا فخر الدین، ۲۹۷، ۳۰۴، ۳۱۴
فدا حسین: ۷۲۴
فدا علی، منشی: ۱۳۰۵
فراق گورکھپوری، ۱۶۱، ۱۶۴، ۲۹۰، ۳۰۸، ۳۲۰، ۹۳۱،
۹۳۲، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۸۷، ۹۸۸، ۱۴۳۱، ۱۴۴۰، ۱۵۰۸،
۱۵۱۱، ۱۵۱۵، ۱۵۲۱، ۱۵۲۵
فراق، ثناءاللہ، ۳۰۸
فراق، ناصر نذیر، ۵۱۶، ۱۰۱۰
فرامرز بن نوشیروان: ۱۳۰۶
فرانسس پریچیٹ، پروفیسر: ۱۳۰۴
فرانسس ٹیلر: ۹۹۱
فرانک لسن: ۱۳۸۵
فرحت اللہ بیگ، مرزا، ۳۷۵، ۱۱۱۴، ۱۱۲۰، ۱۱۲۱،
۱۱۲۳، ۱۱۸۴، ۱۳۲۱، ۱۳۲۴، ۱۳۳۰، ۱۳۳۶
فرخی، ۵۴۱
فردوسی، ۶۵، ۱۷۶، ۶۰۸، ۶۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۴۳،
۱۰۹۳، ۱۰۹۴
فریدالدین احمد خاں بہادر، خواجہ: ۸۲۷
فرعون، ۲۶۶، ۲۶۷، ۵۷۵، ۶۳۱، ۶۴۸، ۱۲۶۷
فرہاد، ۱۲۲، ۴۰۸، ۴۳۱، ۴۶۰، ۴۶۷، ۴۷۵
فرید وجدی: ۱۰۷۹، ۱۰۸۴
فریدوں، ۲۱۶
فصیح، مرزا جعفر علی، ۵۴۳، ۵۴۵، ۵۶۰، ۵۷۶،
۵۸۶، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۶۱۶،
۶۶۷، ۶۷۷
فضل امام، ڈاکٹر: ۱۲۳۸
فضل اللہ فاروقی ۱۱۴،
فضل حق خیر آبادی، مولوی، ۱۴۳، ۳۳۲، ۱۱۹۷،
۱۲۰۰، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴
فضل دین: ۱۱۲۶
فضل رسول خاں واسطی: ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۲۹
فضل علی فضلی، ۵۴۳، ۵۴۹، ۶۱۵
فضلی (برف والے)، ۱۳۶۴
فضہ، جناب: ۵۵۸
فضیل، خواجہ: ۹۴۳
فغفور، ۲۱۶

فغانی، ۱۶۹، ۱۰۷۴
فغاں، اشرف علی خاں، ۳۹۲، ۱۰۲۰
فقیر، میر فقیر اللہ، ۴۵۶
فگار، مرزا قطب علی بیگ، ۳۸۸
فگار، میر حسین، ۴۵۶
فلابیر، ۱۳۶۴
فلر، میجر، ۹۹، ۱۱۱۴، ۱۱۱۶، ۱۱۱۸
فلورا اینی اسٹیل، ۱۹
فورٹ ولیم، ۵۱، ۵۳، ۱۸۷
فوق، شیخ عبدالصمد، ۴۸۱
فہمیدہ: ۱۱۴۸، ۱۱۴۹، ۱۱۵۱، ۱۱۶۳، ۱۱۶۷، ۱۱۸۴
فیاض محمود، سید، ۱۶۴، ۱۷۷
فیروز رام پوری، ۴۹۳
فیروز مکرجی، ڈاکٹر، ۱۳۵۰، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰
فیضان شاہ، ۵۶۷
فیض، فیض احمد: ۱۶۱، ۱۶۲، ۵۰۱
فیض الحسن خاں سہارنپوری: ۵۹، ۸۰۹، ۱۰۶۰، ۱۱۰۵
فیض الدین، منشی، ۲۹۳، ۲۹۷، ۳۱۹
فیض اللہ، مولوی: ۱۰۵۹
فیض اللہ خاں بنگش، ۱۸۸
فیض بخش: ۹۹۲
فیض پارسا، منشی، ۲۰۷، ۲۰۸
فیض علی خاں، نواب، ۴۹۳، ۵۰۸
فیض محمد خاں، ۳۲۵
فیضی، ۱۷۶، ۱۰۴۳، ۱۰۹۴
فیلڈنگ: ۱۱۷۱
فیلن، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۹۰، ۳۲۰، ۳۷۵، ۴۱۲، ۴۴۲،
۴۵۶، ۴۶۵، ۴۸۴، ۱۳۹۵، ۱۴۰۴، ۱۴۲۶

[ق]

قادر حسین خاں، ۵۶۴
قادر علی خاں، ۱۴۴۰
قارون، ۲۱۶
قاسم، حضرت: ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۷۴، ۱۳۰۷
قاسم جان، ۳۹۶
قاسم علی خاں، نواب، ۴۹۳
قاسم، میر قدرت اللہ، ۲۸، ۱۸۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳،
۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۳۶، ۲۴۰، ۲۵۴، ۲۹۰، ۳۰۰،
۳۰۱، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۸۹، ۴۴۲، ۵۵۱،
۵۵۲، ۵۵۵، ۵۶۴۔
قاضی عبدالودود، ۷۶، ۷۹، ۸۰، ۱۱۱، ۲۳۷، ۴۱۲،
۴۱۳، ۷۰۰، ۱۰۲۰، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۵۵
قائداعظم محمد علی جناح: ۸۲۳
قائم چاند پوری، ۴۳۱، ۵۴۴، ۵۴۹، ۶۱۶
قآنی: ۱۰۲۷
قباد بیگ، ۱۳۷۱
قتیل، ۵۸، ۶۵، ۶۸، ۷۱، ۱۷۳، ۱۹۴، ۲۰۶، ۳۹۱
قدر بلگرامی، مرزا غلام حسنین: ۴۳، ۶۷، ۱۱۴
قدرت رام پوری، قدرت علی خاں: ۴۹۲، ۴۹۳،
۴۹۴
قدرت، قدرت علی خاں: ۱۴۴۸
قدرت نقوی، سید، ۹۵، ۱۱۱
قدس پھر ساتاری: ۱۲۶۶
قسطاس الحکمت، حکیم، ۱۳۳۰

قطب الدین شیرازی: ۱۰۸۴
قطب الدولہ، ۵۶۵
قلق، حکیم مولا بخش میرٹھی، ۳۴۷، ۴۴۴، ۴۵۳،
۴۵۴، ۴۷۰، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴،
۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۴۔
۵۰۷، ۹۱۵، ۱۰۵۴، ۱۱۹۹، ۱۲۴۴
قلق، آفتاب الدولہ: ۱۴۴۵
قلق، غلام مولیٰ، حکیم: ۴۹۱
قلندر علی، مولوی: ۹۰۵
قلی قطب شاہ، ۱۵۶
قمر الدین احمد بدایونی: ۸۰۰، ۸۰۱
قمر الدین خاں، نواب، ۳۹۱
قمرن، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵
قمر نقشی احمد حسین، ۱۲۳۱، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲،
۱۳۰۳، ۱۳۰۵، ۱۳۰۷، ۱۳۱۵، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۱،
۱۳۲۲
قمقام حسین جعفری، سید، ڈاکٹر: ۶۷۴، ۷۰۴
قیس، ۲۰۸، ۲۳۱، ۴۷۵
قیصر، سید محمد یوسف: ۱۰۷۶، ۱۱۰۸، ۱۱۱۱
قیصر، مصباح الحسن، سید، ڈاکٹر: ۷۲۷، ۷۳۹، ۷۴۲،
۷۴۳، ۷۵۷، ۷۵۸، ۱۳۳۰، ۱۳۶۹
قیصر شاہ، ۴۹۳

[ک]

کارلائل: ۸۱۸، ۸۴۱، ۸۷۷، ۱۰۸۳، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵
کاظم حسین بے قرار، ۳۰۰
کاظم حسین، سید: ۱۴۰۲
کاظم علی، مرزا: ۶۳۹
کالرج ۱۶۹۶
کالون، ۱۶۵
کالی پرشاد، منشی: ۷۴۵
کامدار خان، ۳۲۱
کامل القادری، ۱۳۷۰
کامل، باقر علی خاں، ۴۴، ۴۵، ۱۰۱، ۳۸۷
مائل، علی میاں: ۶۸۸
کامل، مرزا کامل بیگ: ۳۸۶
کبیر احمد جائسی، ۱۷۷
کبیر خاں ببرور، ۱۴۳۶
کرار حسین، پروفیسر، ۴۱۴
کرامت حسین، جسٹس: ۷۴۰
کرامت علی جونپوری، مولوی، ۱۴۳۱
کرشن کنھیا، ۱۵۱۶
کرم چند تند رام داس: ۹۹۴
کرم محمد، مولوی، ۱۴۲۷
کرنیل ہنری، ۸۴
کریم الدین: ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۹۰، ۳۴۰، ۴۷۵، ۴۱۴،
۴۴۴، ۴۶۵، ۹۹۴، ۱۱۴۰، ۱۱۸۷، ۱۳۹۵، ۱۴۰۴،
۱۴۲۴، ۱۴۲۶، ۱۴۲۷، ۱۴۳۹، ۱۴۴۳، ۱۴۶۰،
۱۴۷۷، ۱۴۷۸
کریم اللہ، شیخ محمد: ۱۱۴۱
کریم خاں، نواب، ۱۳۷۱، ۱۳۸۴، ۱۳۸۶
کریم خاں، ۵۴
کریمن: ۷۹۶
کسریٰ منہاس: ۱۲۹۱

کلیم: ۷۳۶، ۱۰۷۴، ۱۱۳۰، ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۶۳، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰

کلیم الدین احمد، ۲۳۶، ۲۸۰، ۳۳۲، ۶۳۱، ۹۵۴، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۲۳، ۱۳۲۹، ۱۳۳۶، ۱۴۰۲

کلیم، میر محمد حسین، ۳۸۹

کمال، محمد مہدی، سید، حکیم: ۱۲۶۴، ۱۲۷۰، ۱۲۷۲، ۱۲۸۴،

کمال الدین حیدر، سید، ۵۹۴

کمال الدین موہانی: ۶۹۴

کمالی، اختر اقبال: ۱۵۶، ۱۶۳

کنعان، ۴۷۵

کوثر حسین، ۵۴۴

کوثر، مرزا مہدی، ۵۵۲

کوکب، تفضل حسین خاں، ۶۰، ۱۰۹، ۳۶۷

کوکب روشن ضمیر، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۳۰

کوکب قدر، سجاد علی میرزا: ۱۲۳۹

کول بروک، ۸۳

کولرج، ۹۷۴، ۹۸۴، ۱۲۷۴

کول، پنڈت کشن پرشاد: ۷۲۵، ۷۳۹، ۷۳۶، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۸، ۷۵۱، ۷۵۸

کیرک گارڈ، ۱۳۵

کیلوگ، ڈاکٹر: ۱۰۴۴

کینیڈی: ۹۶۴

کیفی، دتاتریہ، ۱۳۲۶

کیننگ، ۱۶۵

[گ]

گارساں دتاسی، ۳۰۱، ۴۸۹، ۸۱۰، ۸۱۳، ۸۳۳، ۸۳۵، ۸۳۷، ۱۱۳۰، ۱۲۷۴، ۱۳۹۵، ۱۳۹۷

گاے شاہ: ۱۰۰۱

گاندھی: ۷۶۷

گلمن: ۱۰۶۹، ۱۰۸۳، ۱۰۸۵

گدا: ۵۶۴

گردھاری پرشاد باقی جنسی، راجا، ۱۳۸۵

گرنڈے، کپتان، ۱۳۸۵

گرے ۱۵۷

گریرسن: ۱۰۴۳، ۱۰۵۶

گل حسن، مولوی، ۱۵۲۸

گلیڈ اسٹن: ۷۲۸، ۷۲۹

گنگا پرشاد، ۱۴۲۳

گنگو: ۷۹۶

گورداس: ۷۵۵

گوکل پرشاد، ۱۳۹۴

گوئٹے، ۳۰، ۳۳، ۸۸، ۸۹، ۱۱۸، ۱۳۸، ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۸، ۱۹۴، ۳۶۹، ۸۹۴، ۹۲۹، ۱۰۸۱، ۱۴۱۴

گوہر علی، شیخ: ۶۰۲

گویا، فقیر محمد خاں، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۱۸

گیان چند، ڈاکٹر، ۳۳۵، ۳۷۶، ۵۷۱، ۵۸۱، ۱۲۱۸، ۱۲۲۱، ۱۲۳۹، ۱۲۴۸، ۱۲۴۹، ۱۲۵۰، ۱۲۶۰، ۱۲۹۵، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۳۰۰، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷، ۱۳۲۸، ۱۳۶۹، ۱۳۳۸، ۱۳۶۰، ۱۴۷۸، ۱۴۷۹

[ل]

لابروے: ۸۶۳، ۸۷۵
لاڈلی بیگم، ۱۳۸۵، ۱۳۸۶، ۱۵۲۳
لاڈو جان: ۶۷۵
لارڈ الفنسٹن، ۱۹
لارڈ الگن، ۱۶۵
لارڈ ایلن برا، ۱۷، ۱۶۵، ۲۹۲
لارڈ بیکن: ۸۴۳، ۸۷۴
لارڈ ڈفرن: ۸۲۳، ۸۲۸
لارڈ ڈلہوزی، ۲۹۴
لارڈ لین: ۸۲۲، ۸۲۳
لارڈ لٹن: ۸۲۱، ۸۲۲
لارڈ لارنس، ۱۶۵
لارڈ لیک، ۲۹، ۴۱، ۳۶، ۴۹، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۸۷، ۳۷۷
لارڈ نارتھ بروک: ۹۱۲
لالہ جے نرائن سوداگر، ۵۱۱
لالہ چندو لال بہادر، ۳۲۵
لالہ سری رام، ۵۳۲، ۵۳۷، ۶۶۵، ۱۲۶۲، ۱۲۹۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۶، ۱۴۹۷
لالہ شاہی، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵
لالہ صاحب، ۳۲۶
لالہ کنھیا لال، ۱۱۳
لالہ کوڑی مل، ۱۳۶۴
لالہ مول چند منشی، ۲۰۴
لاکرشا ئین، ڈاکٹر: ۹۹۱
لانگ فیلو، ۱۵۷
لائنٹز، ڈاکٹر: ۹۱۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۰۴
لچھمی نرائن: ۱۲۵۰
لطف، مرزا علی، ۳۸۹، ۳۹۰
لقا، ۱۳۳۰
للو تنبولی، ۱۳۶۴
لتی: ۱۰۳۹
لی ہیسن، ۱۳۸۱
لیلیان سکشن، ۴۱۵
لیلیٰ، ۳۰۸، ۳۳۱، ۳۶۰، ۴۷۵، ۷۸۵، ۱۳۳۳، ۱۳۹۴
لے پوئیرون: ۱۱۱۵، ۱۱۳۳
لیمپ: ۸۷۶
لین، ۱۳۴۲

[م]

مادام بواری، ۱۳۶۴
مادھوجی سیندھیا متھرا، ۱۴۰۱
مارٹین، جنرل، ۸۷۴، ۱۳۹۸
مارسٹن بلاک، ۱۴۸۱
مارگولیتھ: ۱۰۷۵
مالک رام، ۶۸، ۷۶، ۸۰، ۹۵، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۸۰، ۴۱۲، ۴۵۶، ۴۶۵، ۴۷۸، ۵۲۸، ۵۴۹
مالکم، مسٹر: ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۴۰
ماما دیانت: ۱۱۶۵، ۱۱۶۷
ماما عظمت: ۱۱۴۴، ۱۱۴۵، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷

مامون الرشید، خلیفہ: ۱۰۳۴، ۱۰۷۶
مائل، میر محمدی: ۲۰۲
ماہر، میر مہدی حسین: ۱۲۶۴
ماہر القادری: ۱۵۲۴
مبارک حسین خاں: ۱۰۱۵
مبارک علی شیخ: ۷۵۱، ۹۰۰، ۱۰۱۰، ۱۰۵۴، ۱۱۱۰
مبتلا: ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۶۶، ۱۱۷۲، ۱۱۷۳
متین سہارنپوری، عنایت حسین، سید محمد: ۶۱۵
متین، محمد محسن، سید: ۱۰۰۹
مجاز، اسرار الحق: ۱۶۲، ۵۰۱
مجروح، میر مہدی: ۴۳، ۷۵، ۹۴، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۵،
۱۰۶، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۴، ۱۹۵، ۳۸۲،
۴۲۷، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱،
۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۷، ۴۶۹ تا ۴۷۹،
۵۰۷، ۵۱۰، ۸۰۲، ۸۰۳، ۵۳۲، ۱۵۲۳
مجنوں: ۱۲۲، ۲۱۶، ۴۶۰، ۱۳۹۲
مجنوں گورکھپوری: ۹۳۸، ۹۸۷
مجو بیگ، ستم ظریف: ۵۱۴
محب اللہ، مولوی: ۹۰۵
محبوب علی خاں، نظام الملک: ۱۰۶۳، ۱۱۱۶، ۱۲۷۲
محرم علی چشتی: ۱۱۲۰، ۱۱۲۱
محزوں: ۳۸۹
محسن لکھنوی، سید محسن علی، سید: ۴۳۲، ۵۵۰، ۵۵۲،
۵۶۲، ۵۷۴، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۸۸، ۶۶۹، ۶۷۴،
۱۲۲۵
۱۴۰۲
محسن کاکوروی، محمد (منظور الٰہی، تاریخی نام)، ۱۳۰۵،
۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۲،
۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱،
۱۳۲۲، ۱۳۲۳، ۱۳۲۹، ۱۳۳۷، ۱۳۵۷، ۱۳۶۱
محسن الملک، مہدی علی خاں: ۷۶۱، ۸۱۷، ۸۱۹،
۸۲۰، ۸۲۵، ۸۲۸، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۸،
۸۶۱، ۸۶۴، ۸۹۰، ۹۰۹، ۹۳۴، ۹۹۸، ۱۰۵۰، ۱۰۶۹،
۱۱۰۳، ۱۱۱۶، ۱۱۱۹، ۱۱۳۰، ۱۱۳۷
محفوظ علی، بدایونی: ۷۱۹، ۷۲۴
محمد احسن فاروقی، ڈاکٹر، ۵۴۹
محمد احمد باقر، ۱۳۳۵
محمد اسحٰق: ۱۱۰۴، ۱۰۶۴، ۱۰۶۷
محمد اسلم سیفی، ۱۳۹۱، ۱۳۹۴، ۱۴۰۳، ۱۵۲۸، ۱۵۴۴
محمد اسمٰعیل: ۱۱۴۰
محمد اسمٰعیل اللہ، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳
محمد اسمٰعیل پانی پتی، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۹۵، ۸۹۶،
۸۹۷، ۸۹۸، ۹۰۰، ۹۱۱، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۸۶، ۹۸۷،
۹۸۸، ۹۸۹
محمد اکبر: ۹۹۰
محمد اکبر میرٹھی، حافظ، ۲۳۷
محمد اکرم چغتائی، ۱۴۰۲
محمد باقر علی، مولوی، ۸۷۷، ۹۹۰، ۹۹۱، ۱۰۰۰، ۱۰۰۱،
۱۰۰۴، ۱۰۰۵، ۱۰۱۲، ۱۰۳۶
محمد بخش، حافظ: ۱۹۴
محمد بخش، ۱۳۹۹
محمد بشیر پکاکوٹی، ۱۲۶۶
محمد تقی خاں، نواب: ۱۲۴۳، ۱۲۴۶
محمد تقی، مجتہد: ۶۹۴

محمد جعفر شمس آبادی، سید: ۷۰۱، ۷۰۲
محمد حسین جاہ، ۱۳۳۰
محمد حسین، مولوی: ۹۹۸
محمد حسنین، سید: ۱۰۷۶
محمد حمید اللہ، ڈاکٹر، ۱۴۰۲، ۱۴۰۳
محمد حنیف، ۵۴۵
محمد خان، سید: ۸۰۸، ۸۳۳، ۱۰۲۳، ۱۲۲۵
محمد رضا خاں، ۵۳۰، ۷۲۷، ۱۴۸۳
محمد زکریا، خواجہ، ڈاکٹر: ۷۵۷، ۷۵۸
محمد روشن (جوشش): ۳۹۲
محمد سعید خاں: ۱۲۲۳
محمد سلطان، مولوی، ۱۳۸۷
محمد سلیم الرحمٰن: ۱۲۲۰
محمد سلیم الزماں، ۱۴۳۸
محمد شاہ خان: ۱۲۳۶، ۱۲۶۵
محمد شاہ رنگیلا: ۱۰۳۳
محمد شاہ صاحب محدث، سید، ۱۴۳۳، ۱۴۴۱
محمد شاہ، بادشاہ، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۳۲
محمد صادق، ڈاکٹر، ۲۸۹
محمد صدیق حسن خاں، نواب، ۴۱۲
محمد صلی اللہ علیہ وسلم، ۹۰، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۶۷، ۱۷۵، ۳۰۴، ۴۵۸، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۷، ۵۴۵، ۵۵۸، ۵۶۴، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۸۴، ۶۰۳، ۶۰۷، ۶۱۵، ۶۴۴، ۷۸۷، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۴۰، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۲، ۸۶۰، ۸۷۳، ۹۲۲، ۹۲۷، ۱۰۷۰، ۱۰۷۵، ۱۰۷۹، ۱۰۸۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۵، ۱۱۵۶، ۱۱۷۵، ۱۱۹۷، ۱۲۰۲، ۱۳۸۹، ۱۴۰۵، ۱۴۰۶، ۱۴۰۷، ۱۴۰۸، ۱۴۰۹، ۱۴۱۰، ۱۴۲۲، ۱۴۲۳، ۱۴۲۴، ۱۴۳۹، ۱۴۴۰، ۱۴۵۲، ۱۴۵۳، ۱۴۶۱، ۱۴۹۴
محمد عباس، سید: ۶۱۹، ۶۲۵، ۹۴۳
محمد عبدالرحمٰن، ۱۴۴۱
محمد علی شاہ، ۵۸۲، ۵۸۳، ۶۳۸، ۱۲۴۱، ۱۲۴۲
محمد علی، مرزا: ۱۰۰۰
محمد عزیز، ڈاکٹر: ۱۱۸۶
محمد لطیف، منشی: ۹۹۳
محمد معتصم عباسی، ڈاکٹر، ۲۴
محمد نور، مولانا، ۳۸۱
محمد ہاشم: ۷۵۹، ۷۶۰
محمد یعقوب عامر، ڈاکٹر، ۲۳۷
محمد یوسف کشمیری، ۱۴۸۰
محمد یونس خالدی، ۴۲۶
محمد مسعود احمد، پروفیسر، ۴۲۶
محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری: ۱۰۳۳
محمدی بیگم، ۳۲۴
محمود، ۱۵۲۸
محمود الٰہی، ڈاکٹر، ۲۹۱، ۳۳۱، ۳۷۶
محمود خاں، حکیم، ۵۴۱، ۱۴۸۶
محمود شیرانی، پروفیسر، حافظ، ۶۳، ۹۷، ۱۰۱، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۸۲، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۸، ۳۰۱، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۹، ۳۲۰، ۴۴۲، ۵۶۲، ۱۰۱۳، ۱۰۲۰، ۱۰۲۸، ۱۰۳۵، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۰۹۲، ۱۱۱
محمود الٰہی، ڈاکٹر، ۲۹۱، ۳۳۱، ۳۷۶، ۱۱۳۰، ۱۱۸۷
محمود حسین، ڈاکٹر: ۸۹۸

محمود خان، نواب: ۸۱۱

محمود خان دہلوی، حکیم، ۵۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۱۰۰۱، ۱۴۸۶

محمود سید: ۸۰۸، ۸۱۳، ۸۱۸، ۸۲۰، ۸۲۳، ۸۲۵،
۸۲۹، ۸۳۶، ۱۰۶۳

محمود غزنوی: ۱۰۳۴، ۱۲۳۹

محمود نقوی، سید: ۱۲۳۹

محمودہ: ۱۱۳۴، ۱۱۳۶، ۱۱۶۷

محوی، شیخ ابو سلیمان مظفر احمد، ۴۸۱

مختار الملک، بہادر: ۱۶۶، ۵۹۹

مخصوص اللہ، مولانا: ۸۰۹

مختار الدین احمد، ڈاکٹر، ۷۶، ۷۹، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۷۴،
۴۱۳، ۵۴۹

مختار الملک سالار، ۱۶۶

مختار شمیم، ۵۲۸، ۵۲۹

مخدوم قاضی موسیٰ قادری، ۲۰۹

مخلوق، میر احسان، ۵۵۰

مدہوش: ۳۹۰

مدد الدولہ، بہادر: ۱۲۲۵

مدد علی سید: ۱۲۲۲

مدی (داشتہ)، ۱۳۸۱

مذاق بدایونی، ۲۲۵

مرتضیٰ خان بہادر مظفر جنگ، نواب محمد، ۳۷۷

مرزا جعفر اوج

مرزا جہانگیر، ۲۹۳

مرزا جیون بیگ بدخشی، ۴۰

مرزا حسن رضا خان، ۱۳۹۸

مرزا احمد عباس: ۶۱۵

مرزا خورشید عالم، ۱۳۸۱

مرزا دارا بخت، ۲۳۲، ۲۹۴

مرزا سراج الدین احمد خاں، ۱۴۸۶، ۱۴۸۷

مرزا سلمان شاہ بہادر، ۳۹۰

مرزا سلیم شہزادہ، ۲۹۳، ۳۳۷

مرزا شاہ رخ، ۲۳۲

مرزا ظاہر دار بیگ، ۷۱۹، ۷۳۶، ۱۱۴۰، ۱۱۴۹، ۱۱۵۱،
۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۷۷، ۱۱۷۹، ۱۱۸۰،
۱۱۸۲، ۱۳۵۷

مرزا عباس بیگ، ۱۰۹

مرزا علی خاں، ۱۳۲۸

مرزا فخرو، ۱۷، ۱۰۴، ۱۶۵، ۲۹۴، ۲۹۵

مرزا فرحت اللہ بیگ، ۳۲۹

مرزا قمر الدین احمد خاں بہادر، ۲۰۶

مرزا قوقان بیگ خاں، ۳۹، ۴۹، ۸۷

مرزا قویش، ۱۷، ۲۹۴، ۲۹۵

مرزا کاظم بیگ، ۳۹۱

مرزا محسن علی خاں عرف آغا جو ہندی، ۱۳۲۸، ۱۳۳۴

مرزا محمد عسکری عرف چھوٹے آغا، ۱۸۰، ۱۹۹، ۲۹۰،
۱۳۲۶، ۱۳۲۸، ۱۳۳۶

مرزا محمد ہادی: ۸۰۷، ۸۳۷

مرزا مظہر جانجاں، ۱۳۷۶، ۱۵۱۴

مرزا ناصر الدین احمد خاں، ۱۴۸۵، ۱۴۸۶، ۱۵۲۴

مرزا یوسف: ۱۰۱۵

مرطوب شاہ، ۱۳۲۹

کریم الدین، منشی، ۶۲، ۲۰۲، ۲۵۵، ۳۱۷، ۳۳۵، ۴۵۶،
۳۸۴، ۳۸۵، ۵۵۲، ۵۸۸

مریم بیگم، ۴۳۷
مسرور، شرف الدین احمد، ۳۸۹، ۳۹۰
مسعود احمد، پروفیسر، ۳۱۶
مسعود الحق، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰
مسعود، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳
مسلم بن عقیل، ۱۹۰
مسیح الزماں، ۵۳۶، ۵۳۹، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۶۲، ۵۶۴،
۵۸۱، ۵۸۹، ۵۹۴
مسیح الملک: ۱۱۳۶
مشتاق، منشی بہاری لال، ۱۱۳۰
مشتاق حسین: ۱۰۷۶
مشتاق علی خاں، نواب: ۱۲۳۸
مشتاق، گلاب سنگھ، منشی: ۴۸۱، ۱۳۰۵
مشفق خواجہ: ۲۳۸، ۳۷۴، ۴۵۵، ۵۴۹،
۵۶۲، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۹۴، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۶۵، ۶۷۴،
۶۸۶، ۱۳۰۳
مشیر، حافظ قطب الدین، ۵۱۷
مشیر، گوہر علی، شیخ: ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۴۲
مصحفی، ۳۵، ۳۸، ۱۹۹، ۲۰۱ تا ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۹، ۲۳۱،
۲۳۶، ۲۳۷، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۳۱، ۳۵۴، ۳۸۹ـ
۳۹۲، ۴۰۳، ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۴۲، ۵۱۲، ۵۳۲،
۵۵۰، ۵۵۲، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳ ـ ۵۶۵، ۵۷۳ ـ
۵۷۵، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۹۴، ۶۰۱، ۶۱۶،
۶۳۸، ۷۲۲، ۹۳۱، ۱۰۲۹، ۱۲۲۲، ۱۲۲۴، ۱۲۳۰،
۱۲۳۱، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶، ۱۳۰۵، ۱۳۲۲، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵،
۱۳۵۶، ۱۳۶۲، ۱۳۶۴، ۱۵۲۲، ۱۵۲۵
مصطفائی، ۶۷

مصطفیٰ بیگ: ۱۱۹۴
مصطفیٰ خاں: ۴۳۶، ۵۹۸
مصطفیٰ عابدی، ۱۰۸
مضطر، امداد علی: ۶۸
مضمون، ۲۲۹، ۶۱۵، ۱۰۲۰
مظفر علی خاں بہادر جنگ، منشی: ۱۲۲۳
مظہر علی سندیلوی، سید: ۱۲۲۲، ۱۲۲۴، ۱۲۳۹
مظہر محمود شیرانی، ۱۱۱، ۲۳۶، ۲۸۹، ۳۱۹
مظہری، ۳۸۷
معروف، نواب الٰہی بخش: ۴۴، ۴۶، ۶۱، ۱۰۲، ۲۰۴،
۲۰۸، ۳۹۶
معز الدین، شہزادہ، ۱۳۲۴، ۱۳۲۶، ۱۳۳۰
معظم، مولوی محمد، ۴۲، ۴۳
معین الحق، ڈاکٹر: ۸۹۵، ۸۹۸
معین احسن جزوی، ۱۶۲
معین الدین اجمیری، خواجہ، ۱۴۸۹
معین الدین چشتی، شیخ، ۳۰۴
معین الدین حسن، ۲۹۵، ۳۱۹
معین الرحمٰن، ڈاکٹر، سید: ۱۰۵۶
مقبول، مقبول الدولہ: ۱۲۳۲
مقبول عالم، سید، ۴۷
مقصود: ۳۹۰
ملا واحدی، ۵۱۶
ملا طغرا، ۵۰۶
ملٹن، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۵۱، ۶۵۲، ۱۴۳۳،
۱۳۱۰، ۱۳۱۴
ملک علی، خواجہ: ۹۰۴

ملکہ زہرہ جبیں، ۱۳۶۰
ممتاز الدولہ، نواب: ۶۰۲، ۶۳۸
ممتاز حسن، ۱۳۹۲
ممتاز خان: ۱۳۷۳، ۱۳۸۲
ممتاز علی، مولوی: ۱۰۳۱
ممتاز علی خاں منشی، ۹۸، ۱۷۹
ممتاز منگوری: ۷۵۶، ۷۵۸
ممدوح، ۱۳۱۳، ۱۳۱۴، ۱۳۱۵
ممنون، میر نظام الدین دہلوی، ۳۰۹، ۳۸۴ ۴۲۷،
۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴،
۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸ تا ۴۵۰، ۴۵۲، ۴۵۴،
۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۹، ۴۶۱، ۴۷۹، ۹۰۴، ۹۷۳
مناظر حسین: ۷۳۲
منگلری، ۱۶۵
منذر احمد: ۱۱۸۸
منشاء الرحمٰن خاں، ڈاکٹر، ۴۳۰
منشی رسوا رام، ۵۸۲
منشی سجاد حسین
منشی فیروز شاہ خان فیروز رام پوری، ۱۳۹۸
منصور حلاج: ۱۲۲، ۱۲۳، ۴۳۱، ۴۷۵
منصور علی، سید: ۷۲۳
منعم، ۳۸۸
منہارن، ۱۳۶۲
منیر شکوہ آبادی، ۳۹۲، ۳۹۵، ۶۳۶، ۶۶۵، ۶۷۰،
۶۷۴، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۱۹۵، ۱۱۹۶، ۱۱۹۷،
۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۰، ۱۲۰۱، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵،
۱۲۰۷، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰، ۱۲۱۲، ۱۲۱۳، ۱۲۱۴، ۱۲۱۵،
۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۱۸، ۱۲۱۹، ۱۲۲۰، ۱۲۴۱، ۱۲۴۴، ۱۲۵۶،
۱۴۰۸، ۱۴۵۵، ۱۴۹۱، ۱۴۹۶، ۱۵۱۱
منیر، وجیہ الدین، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۴۰، ۲۵۲
مملوک علی، مولوی: ۱۱۱۳، ۱۱۲۱
مودب لکھنوی: ۶۸۸
موتی لال بناری داس: ۱۰۵۶
موڈڈائیور، ۱۹
موسیٰؑ، حضرت، ۱۲۳، ۲۲۷، ۴۸۶
مولانا حافظ میاں ہدایت النبی قادری گوالیاری، ۴۱۶
مولانا شاہ گل حسن، سید، ۱۳۹۰، ۳۱۹۱، ۱۳۹۲، ۱۴۰۳
مولوی حسین بخش شہید، ۱۴۰۵
مولوی عبدالحق کانپوری، ۱۴۰۲، ۱۴۲۲، ۱۵۲۵
مولوی عبدالرحیم، ۱۴۰۵
مومن، حکیم محمد مومن خاں، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۳۲، ۳۵،
۳۶، ۳۷، ۱۶۴، ۲۰۴، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۶۴، ۲۶۸،
۲۸۴، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵،
۳۲۵، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰ تا ۳۸۶، ۳۸۷،
۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۴، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵،
۴۰۶، ۴۰۸، ۴۲۱، ۴۲۷، ۴۳۲، ۴۳۴، ۴۴۴، ۴۴۹،
۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۶۱، ۴۶۶، ۴۷۰،
۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۶، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۴، ۴۸۵،
۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۷، ۵۱۸،
۵۱۹، ۵۲۳، ۵۲۷، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۸۲۶،
۶۳۸، ۸۶۶، ۹۰۵، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۷۳، ۱۰۱۸، ۱۰۲۸،
۱۲۲۴، ۱۲۴۱، ۱۲۴۳، ۱۲۴۷، ۱۲۵۵، ۱۲۵۸، ۱۲۸۴،
۱۲۸۵، ۱۳۲۵، ۱۴۰۵، ۱۴۸۹، ۱۵۰۳، ۱۵۰۶، ۱۵۰۸،
۱۵۱۱، ۱۵۱۲، ۱۵۱۳

موج، خدا بخش: ۳۹۱
مون، ۳۳۲
مونس، میر نواب: ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۲،
۶۱۶، ۶۴۲، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳،
۶۹۱، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۱
مہ رخ، ملکہ: ۱۳۰۶
مہ جبیں: ۱۳۰۶
مہاتما گاندھی: ۷۶۱، ۷۶۶، ۷۸۹
مہاجر، محمد عامر: ۴۶۵
مہاراج ستارا، ۱۳۸۵
مہاراجا رام سنگھ، ۵۰۸، ۵۳۰
مہاراجا رنجیت سنگھ: ۸۰۸
مہدی افادی: ۸۹۱، ۹۰۰، ۱۰۴۹، ۱۰۵۳، ۱۰۵۸،
۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۶، ۱۰۸۲، ۱۰۹۵، ۱۰۹۸، ۱۱۰۶،
۱۱۱۱
مہدی بیگم: ۱۰۵۸، ۱۱۱۰
مہدی حسن، محمد: ۱۰۶۰، ۱۰۶۱، ۱۰۶۳، ۱۱۱۰
مہذب لکھنوی: ۶۴۳، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۶، ۶۸۸،
۶۹۳، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۶، ۷۱۴
مہاراجہ پٹیالہ ۱۶۵
مہراج بلی، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵
مہر، حاتم علی، ۳۶، ۱۱۸، ۱۴۴، ۱۸۳، ۲۰۱، ۲۱۳، ۲۱۷،
۲۲۸، ۲۳۲، ۲۸۶، ۳۷۲، ۳۳۱، ۳۵۳، ۳۶۴، ۳۷۵،
۳۶۶، ۵۹۶، ۱۰۲۹
مہر، غلام رسول: ۳۸، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۹۳،
۹۹، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۴۱، ۱۶۳، ۱۷۲، ۱۷۷،
۱۸۰، ۱۸۱، ۱۹۹، ۲۰۰، ۳۱۲، ۳۳۲، ۳۶۵، ۳۷۸،

۶۶۵، ۱۳۲۱
مہیش پرشاد، منشی، ۹۹، ۱۰۲، ۱۸۰
میاں الماس علی خاں خواجہ سرا، ۵۶۳
میاں جی مالا مال، ۳۸۰
میاں روشن شاہ، ۲۱۸
میاں نورا، ۱۳۳۱
میاں وسیم، ۱۴۶۸
میتھیو آرنلڈ، ۳۴، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۶۹، ۹۷۰، ۱۳۶۵
میجر جان جاکوب، ۴۱۷
میر اثر، ۳۹۶
میر احمد علی لکھنوی: ۱۲۹۹
میر اصغر علی: ۱۲۶۲، ۱۲۶۳
میر امام شاہ، ۲۹۸
میر امّن: ۸۸۳، ۹۷۷، ۹۷۸، ۱۰۲۵، ۱۲۹۷،
۱۳۰۴
میر امیر علی: ۵۹۷
میر باقر: ۶۹۳
میر تعشق: ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۰، ۶۸۵، ۶۸۷،
۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۱۱
میر جان، ۱۹۳
میر جیون علی، ۵۰۹
میر حامد علی خاں: ۶۹۵
میر حسن، ۲۱۷، ۲۳۱، ۲۳۵، ۳۵۳، ۳۸۳، ۳۸۶،
۳۸۸، ۳۹۱، ۳۹۶، ۵۴۳، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۹، ۵۶۰،
۵۹۵، ۶۰۵، ۶۱۳، ۶۴۷، ۱۰۱۸، ۱۰۲۰، ۱۳۵۵، ۱۳۶۰
میر خلیق، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۷، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲،
۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰،

۵۷۱، ۵۷۶، ۵۷۸، ۵۸۰، ۵۸۲، ۵۸۴، ۷۰۹
میر دلدار علی، ۵۸۸
میر رستم، ۳۹۱
میر سرفراز حسین، ۷۳، ۱۸۷، ۴۵۶
میر سید محمد، ۴۱۶
میر شمس الدین، ۴۲۸
میر صدر جہاں، ۲۰۱
میر ضمیر لکھنوی، ۵۸۱
میر عشق: ۶۷۵ تا ۶۸۹، ۶۹۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۱۱
میر علی احمد، ۵۸۳
میر غلام علی فیض آبادی، ۵۵۴
میر کرامت اللہ: ۱۱۲۶
میر قمر الدین، ۳۰۹، ۳۹۲، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۳۷
میر کاظم حسین شہزادہ، ۲۰۸
میر کاظم علی: ۵۹۷
میر متقی: ۸۰۷، ۸۰۹، ۸۴۷، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۶۹
میر محبوب علی خاں، ۱۵۰۰
میر محمد حسین خان، ۴۱۹
میر محمد حسین لندنی، ۱۳۷۱
میر محمد سلیس: ۷۰۱
میر منو، ۳۹
میر ممتاز عثمانی، حکیم: ۷۲۰
میر منشی سید دہلوی: ۶۱۶
میر مونس، ۵۵۴
میر نادر علی: ۵۱۶، ۶۶۹
میر نجف: ۵۹۶
میر نفیس، ۵۵۴
میر یاور علی خاں بہادر شہاب جنگ، نواب، ۴۶۶،
۴۷۱ ۔
میر اعظم علی، ۴۵، ۷۶
میر امن، ۱۳۳۱
میر انجی شمس، ۱۴۱۹
میر شمی، ۴۳۲
میرزا افضل بیگ، ۵۵، ۵۶
میرزا حسین، ۵۰
میرزا رحیم اللہ بیگ میرٹھی، ۶۷، ۱۰۲، ۱۷۸، ۱۷۹
میرزا ظفر علی، ۲۳، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۳۰، ۲۳۱، ۳۰۱، ۳۰۲،
۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰،
۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸،
۴۰۳، ۴۷۹، ۵۶۴
میر مہدی حسین، ۴۶۵
میرن، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۵، ۴۵۷
میر تقی میر، ۲۳، ۲۷، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۱۹،
۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۹،
۲۰۱، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۹، ۲۳۱، ۲۳۳،
۲۸۰، ۳۰۳، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۵۰، ۳۵۴،
۳۵۶، ۳۵۸، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۸۹، ۳۹۳، ۳۹۴،
۴۰۳، ۴۰۶، ۴۲۱، ۴۵۹، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۲، ۴۹۵،
۴۹۷، ۵۰۱، ۵۳۲، ۵۳۴، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۶۷،
۶۰۱، ۶۱۲، ۶۴۹، ۷۰۴، ۷۰۵، ۹۲۸، ۹۳۰، ۹۳۲،
۹۳۹، ۹۴۰، ۹۷۷، ۱۰۲۰، ۱۰۲۲، ۱۰۲۳، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۴۷، ۱۲۱۸،
۱۲۲۲، ۱۲۳۰، ۱۲۶۸، ۱۲۷۷، ۱۲۸۲، ۱۲۸۵، ۱۲۸۶،
۱۲۸۷، ۱۲۸۸، ۱۳۸۳، ۱۳۹۳، ۱۴۳۲، ۱۴۳۹، ۱۴۵۶،
۱۴۶۴، ۱۴۸۲، ۱۵۰۴، ۱۵۰۵، ۱۵۱۱، ۱۵۱۳، ۱۵۱۷

میفسٹوفلیس، ۱۹۳
میکالے، لارڈ: ۸۷۴، ۸۷۶، ۸۷۷، ۹۵۰، ۱۰۴۴،
۱۰۵۰
میکائیل، حضرت: ۵۶۹، ۱۱۶۸
میکس ملر: ۱۰۳۷
میکنس: ۱۳۷۳
میکلوڈ صاحب، ۱۰۰، ۱۰۱
میلکم، لیفٹیننٹ کرنل، ۵۲
مینا زبیری، ۴۸۲
میواتی، ۴۵

[ن]

نانک، بابا گرو: ۱۰۱۴
ناجی، ۲۰۱، ۲۲۹، ۲۳۶، ۶۱۵
نادر آغا، نواب: ۶۸۷
نادر شاہ، ۲۷، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴
نادر مرزا، ۱۴۲۸
نادر، درگاہ پرشاد: ۲۳۸، ۱۳۹۴
نادر، کلب حسین خاں، ۳۵، ۲۰۰، ۲۱۳، ۴۴۴، ۴۵۵،
۵۵۲، ۱۳۹۴
نازو، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵
ناسخ، امام بخش، ۲۹، ۳۵، ۱۱۵، ۱۵۷، ۱۶۵، ۱۶۹،
۲۰۳، ۲۰۶، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷،
۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۳۲، ۲۴۱، ۲۶۴،
۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۸۰، ۲۸۴، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۴۲،
۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۵، ۳۶۸، ۳۷۱، ۳۷۳،
۳۸۷، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۶، ۴۱۱،
۴۲۷، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱،
۴۵۳، ۴۶۴، ۴۸۹، ۴۹۷، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۴۲، ۵۵۲،
۵۷۳، ۵۷۷، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۸، ۵۹۶، ۶۰۱_
۶۰۲، ۶۱۰، ۶۲۱، ۶۳۸_۶۴۰، ۶۴۵، ۶۴۷، ۶۵۰،
۶۵۹، ۶۶۱، ۶۶۴، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۸۰_۶۸۱، ۶۸۴،
۶۸۷، ۶۹۱، ۷۰۹، ۷۹۶، ۹۳۳، ۹۵۲، ۱۰۲۹، ۱۰۴۷،
۱۰۹۲، ۱۱۹۰، ۱۱۹۱، ۱۱۹۲، ۱۱۹۷، ۱۱۹۹، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳، ۱۲۰۴، ۱۲۰۵، ۰۸
۱۲۳۱_۱۲۳۶، ۱۲۴۱، ۱۲۵۵_۱۲۵۷، ۱۲۶۴، ۱۲۶۸،
۱۲۶۷، ۱۲۷۷، ۱۲۷۸، ۱۲۸۱_۱۲۸۷، ۱۲۸۹، ۱۳۰۵،
۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۸، ۱۳۲۳،
۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۵۵، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۶،
۱۳۶۷، ۱۳۷۵، ۱۳۸۰، ۱۵۱۳، ۱۵۱۸، ۱۵۲۱
ناصرالدین، سید، ۴۲۸
ناصر خسرو: ۹۱۲، ۱۱۰۱
ناصر دہلوی، ۱۳۹۵
ناصر علی، ۱۶۹
ناصر، سعادت خاں، سید محمد منشی، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۱۰۲،
۱۸۹، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۳۲۲، ۳۷۴، ۴۴۵، ۴۵۵،
۵۴۴، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۶۲، ۵۶۵، ۵۷۵، ۵۸۱،
۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۹۴، ۵۹۷، ۶۰۱،
۶۲۴، ۶۲۵، ۶۳۸، ۶۴۰، ۶۶۵، ۶۷۴، ۶۷۵،
۶۸۶، ۱۰۲۱، ۱۱۱۲، ۱۱۱۳، ۱۱۱۹، ۱۳۰۴، ۱۴۴۶
ناطق مکرانی، ۶۸
ناظر، سید: ۱۱۵۳، ۱۲۴۵
ناظر حسین، منشی: ۷۳۳
ناظم انصاری، ۴۸۲، ۴۹۷
ناظم، نواب یوسف علی خاں، ۱۳۲۹، ۱۳۳۲، ۱۳۳۵،

۱۴۷۵، ۱۴۸۱، ۱۴۸۲، ۱۴۸۳، ۱۴۸۴، ۱۴۹۹، ۱۵۱۱،
۱۵۲۴
ناگر، جسونت رائے: ۳۹۲
نامدار خان، ۳۲۱
نائب حسین نقوی امروہوی: ۶۱۵، ۶۳۷
نبی، ۲۳۴، ۲۳۸
نثار احمد فاروقی، ڈاکٹر ۹۶، ۱۱۱
نثار، نثار علی، ۲۹۹
نجات حسین خان عظیم آبادی: ۵۷۴، ۵۹۸
نجمی، محمد نجم الغنی خاں، حکیم: ۲۹۱، ۳۹۱، ۱۳۷۰
نجیب خاں، ۳۲۳
نخل ماتم، ۵۸۹
ندیم، مرزا علی قلی، ۵۴۲، ۵۴۳
نذیر احمد، ڈاکٹر، ۶۳-۶۶، ۷۹، ۱۶۸، ۱۷۷
نذیر احمد، ۷۱۹، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۴، ۷۶۸، ۷۶۹،
۷۸۹، ۸۳۰، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۲، ۹۰۵، ۹۴۲، ۹۹۰،
۹۹۸، ۱۰۰۵، ۱۰۰۷، ۱۰۱۵، ۱۰۳۳، ۱۰۴۹، ۱۰۵۰،
۱۱۱۴-۱۱۶۶، ۱۱۶۸-۱۱۸۹، ۱۲۱۵، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹،
۱۳۴۹، ۱۳۵۹، ۱۳۶۵
نساخ، عبدالغفور خاں، ۲۱۷، ۲۳۸، ۲۵۵، ۲۹۰، ۳۲۲،
۳۷۴، ۳۸۵، ۳۹۶، ۴۱۴، ۴۴۵، ۴۵۵، ۴۷۸، ۵۱۴،
۵۵۲، ۵۶۲، ۵۷۴، ۵۸۱، ۶۲۲، ۶۶۹، ۶۷۴، ۱۲۰۲،
۱۳۹۵، ۱۴۳۵، ۱۴۳۶، ۱۴۸۱، ۱۴۹۶، ۱۵۲۴
نسیم بھرت پوری، ۱۴۹۷
نسیم حضرت جی، ۴۲۶
نسیم لکھنوی، ۳۶، ۳۵۴
نسیم ہلسوی، ۱۴۸۶، ۱۴۹۷
نسیم دہلوی، نواب محمد اصغر علی خاں، ۲۱۳، ۳۲۷،
۳۹۰، ۳۹۱، ۴۴۱، ۴۴۴، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹،
۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۵، ۴۶۴، ۴۶۵ تا
۴۶۶، ۴۶۸، ۴۷۰، ۴۷۹، ۴۸۸، ۵۱۹، ۵۳۵،
۷۴۰، ۱۲۲۱، ۱۲۳۲، ۱۲۳۴، ۱۲۳۵، ۱۲۳۶، ۱۲۳۹،
۱۲۵۴، ۱۲۵۵، ۱۲۵۶، ۱۲۵۸، ۱۲۶۲، ۱۲۸۴، ۱۲۸۵
نسیم، پنڈت دیا شنکر، ۳۵۵، ۱۳۰۸
نشتر، جعفر علی: ۷۰۶
نصر اللہ بیگ خاں، مرزا، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۴، ۳۶، ۳۹،
۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۵، ۵۶، ۶۱، ۸۳، ۸۷
نصر اللہ خاں خورجوی، ڈپٹی: ۱۱۱۴، ۱۱۲۱
خویشگی، نصر اللہ خاں: ۲۸۹، ۳۹۴، ۴۱۲، ۴۱۴
نصرت جنگ، ۳۳۸
نصوح: ۷۳۶، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۵۰، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵،
۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۷۹
نصیر الدین حیدر، ۲۹، ۸۳، ۱۶۵، ۵۶۵، ۵۶۶،
۵۶۷، ۵۶۸، ۵۷۱، ۵۷۴، ۶۳۸، ۱۲۲۴
نصیر الدین طوسی، ۱۳۳۸
نصیر الدین (کالے خاں)، ۸۴، ۳۰۴
نصیر، نصیر الدین، محمد، ۲۰۲، ۲۵۴
نطشے، ۱۳۵
نظام، عماد الملک غازی الدین خاں بہادر، نواب
،۳۹۵
نظام الدین: ۹۱۰
نظام الدین اولیاء، حضرت، ۷۴، ۱۹۰، ۳۸۲
نظام الدولہ، نواب: ۱۱۹۱، ۱۱۹۲
نظام دکن، ۱۳۴۰

نظام رامپوری، سید نظام شاہ، ۴۹۲_۴۹۶، ۴۹۸_
۵۰۲، ۵۰۸_۵۲۱،
نظام علی خاں، نواب، ۴۰
نظامی بدایونی، ۱۸۱، ۳۸۴، ۴۰۰، ۴۱۲
نظامی گنجوی، ۱۰۲۷، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۴۸۹
نظمیہ، ۸۹
نظیر اکبر آبادی، ۳۸۴، ۳۹۵، ۴۸۳، ۶۰۵، ۶۱۰،
۶۱۴، ۶۶۱
نظیری، ۱۶۴، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۰۲۷، ۱۰۹۴
نعیم احمد: ۸۹۵
نعیمہ: ۱۱۴۹، ۱۱۵۰، ۱۱۵۱، ۱۱۶۳، ۱۱۶۷، ۱۱۷۴، ۱۱۸۴
نفیس، میر خورشید علی: ۶۷۷، ۶۶۸، ۶۹۹، ۷۰۱،
۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۸، ۷۱۱
نقاد لکھنوی: ۱۲۹۱
نل و دمن، ۲۱۶
نمرود، ۲۱۶، ۵۷۵
نند کشور، منشی، ۱۴۰۰، ۱۴۰۴
نواب احمد علی خاں بہادر، ۵۷۴
نواب اسحاق خاں، ۱۳۲۴
نواب اغن: ۷۲۷
نواب ٹونک، محمد وزیر خاں، ۱۶۵، ۳۳۰، ۳۳۲
نواب جان (طوائف) ۱۱۹۴
نواب حیدر علی خاں، ۱۴۸۴، ۱۵۰۳
نواب خلد آشیاں، ۱۴۵۳
نواب رامپور حامد علی خان، ، ۴۵۷، ۱۳۸۴، ۱۴۳۰،
۱۴۳۰، ۱۴۵۷، ۱۵۰۲
نواب رشید الدین خاں، ۱۳۲۴

نواب سید ذوالفقار علی خاں، ۱۳۵۲، ۱۳۵۹، ۱۳۹۹،
۱۴۳۸
نواب سید محمد علی خاں عرف نو دولہا شمس آبادی، ۵۷۵
نواب شجاع الدولہ: ۱۰۲۱
نواب عبداللطیف خاں: ۹۹۲، ۱۲۴۲
نواب علی حسن خان بہادر: ۱۰۶۸، ۱۱۹۳، ۱۲۰۱
نواب شمس الدین احمد خاں، ۱۴۸۰
نواب کلب علی خاں: ۱۱۹۸، ۱۱۹۹، ۱۲۰۲، ۱۲۰۳،
۱۲۱۰، ۱۲۱۴، ۱۲۲۳، ۱۲۲۵، ۱۲۳۱، ۱۲۳۳، ۱۲۳۴،
۱۲۴۸، ۱۲۵۴، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۲۷۰، ۱۲۷۴، ۱۲۷۶
نواب محبوب یار جنگ بہادر، ۱۳۴۰
نواب محمد سعید خان، ۱۴۲۹، ۱۴۸۱
نواب محمد علی خاں عرف میرزا حیدر، ۵۶۵
نواب معتمد الدولہ: ۱۱۹۱
نواب مرزا حیدر بہادر: ۶۷۵
نواب مرزا محمد تقی خاں، ۵۵۱
نواب مشتاق علی خاں، ۱۴۴۰
نواب مہدی علی خاں، ۵۸۳
نواب میر محبوب علی خاں، ۱۴۸۵، ۱۴۹۹
نواب نیا محل: ۶۷۵
نواب نیاز احمد خان، ۱۳۹۹، ۱۴۰۴
نواب وزیر: ۶۰۳، ۶۳۸
نوازش علی، مولوی: ۸۰۹، ۹۰۴
نوازش، نوازش حسین ۵۸۴،
نوبل، مسٹر: ۱۱۵۵، ۱۱۵۶، ۱۱۷۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۴
نوح ناروی، ۲۱۶، ۱۴۹۷
نور، ملکہ: ۱۰۰۹

نوراحمد، ۱۳۹۶
نورافشاں، ۱۳۰۷، ۱۳۳۰
نورالحسن حسن خاں، سید، ۴۲۹، ۴۴۲، ۴۵۵
نورالحسن نقوی: ۱۲۹۲
نورالحسن ہاشمی، ڈاکٹر، ۱۴۰۳، ۱۲۳۹
نورالدہر: ۱۳۰۷
نورالدین، منشی، ۱۳۹۶
نوراللہ محمد نوری، ۱۵۲۵
نورجہاں: ۱۰۱۰، ۱۰۳۴
نوروزی (طوائف): ۷۵۵
نوسرہار، ۵۴۵
نوشیرواں: ۱۳۰۶
نول کشور، منشی، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۹، ۲۳۶، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۹، ۳۲۸، ۳۳۶، ۳۸۷، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۹، ۴۵۵، ۵۴۹، ۵۶۵، ۵۸۴، ۶۷۰، ۶۷۴، ۶۷۶، ۷۲۱، ۷۲۶، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۲۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۵۲، ۱۳۶۴، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰، ۱۳۷۲، ۱۳۷۴، ۱۴۳۷، ۱۴۳۸، ۱۴۶۱، ۱۵۲۴
نہال الدین، منشی: ۱۲۴۳
نیاز بریلوی، ۱۴۰۸
نیاز حیدر بیگ، نواب، ۴۶۶
نیاز فتح پوری، ۱۷۵، ۱۷۷، ۶۳۷، ۱۰۴۹، ۱۵۰۸
نیر مسعود، ڈاکٹر، ۵۶۲، ۶۰۱، ۶۲۵
نیر، نورالحسن، محمد، ۱۴۰۶، ۱۴۱۰، ۱۴۲۱، ۱۴۲۴، ۱۴۲۶، ۱۴۳۷، ۱۴۷۵، ۱۴۷۷
نیر و رخشاں، نواب ضیاالدین احمد خاں: ۱۴۸۱
نیلسن ڈیوس، کپتان، ۲۹۷

[و]

واجد، شیخ محمد بخش: ۵۶۳
واجد علی شاہ، ۱۵، ۸۳، ۸۵_۸۶، ۱۶۵، ۱۶۹، ۲۴۳، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۲، ۳۰۴، ۳۴۸، ۳۵۱، ۴۴۴، ۴۴۷، ۵۵۵، ۴۵۷، ۴۵۹، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۷۲، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۹۸، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۱۵، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۳۵، ۶۳۸، ۶۴۰، ۶۵۷، ۶۵۹، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۹۶، ۷۰۰، ۷۱۳، ۷۱۷، ۱۱۹۳، ۱۲۰۱، ۱۲۱۰، ۱۲۱۱، ۱۲۱۴، ۱۲۲۱، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴_۱۲۲۷، ۱۲۳۰، ۱۲۳۵، ۱۲۳۹، ۱۲۴۲، ۱۲۴۴، ۱۲۴۵، ۱۲۴۶، ۱۲۴۷، ۱۲۴۸، ۱۲۵۴، ۱۲۶۱، ۱۲۶۳، ۱۲۶۴، ۱۳۹۸، ۱۴۰۶، ۱۴۲۸، ۱۴۳۲، ۱۴۳۳، ۱۴۳۴، ۱۴۳۷، ۱۴۴۲، ۱۴۴۳، ۱۵۱۱
واحدی، ملا محمد: ۸۰۱
وارث علوی: ۹۵۶، ۹۸۸
وارڈ، مسٹر: ۹۸۲
واصف، ۳۸۸
واعظ کاشفی، ۵۴۳
واقف، ۵۸
واقف بٹالوی، نورالعین: ۱۰۱۰
وائسرائے لارڈ فرن، ۱۳۴۱
وائسرے الگن، ۱۹۰
والٹیر: ۷۷۰، ۸۵۵، ۸۶۰، ۸۶۸، ۸۹۳
والمک: ۱۰۳۳
وجاہت جھنجھانوی، ۱۳۹۷
وجہی: ۱۲۵۱، ۱۲۹۷

وحشت، غلام علی خاں، ۳۸۵، ۳۹۴، ۳۹۵، ۵۰۷، ۵۳۲، ۵۶۴:
وحیدالدین سلیم، ۱۳۹۱
وحید، بہادر حسین، شیخ: ۶۹۴
وحید قریشی: ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۰۹
ورجل: ۶۲۶، ۶۳۱
وزیر الحسن عابدی، سید، ۳۸، ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۳۱، ۱۷۷، ۱۹۹
وزیر بیگم عرف چھوٹی بیگم، ۱۴۸۰، ۱۴۸۱، ۱۴۸۳، ۱۴۸۷، ۱۵۲۴
وزیر علی گورکھپوری، مولوی: ۱۱۴۱
وزیر لکھنوی: ۱۲۷۷، ۱۲۸۲، ۱۳۲۵، ۱۳۵۵، ۱۳۶۲
وزیر محمد خاں، نواب، ۱۰۹، ۳۳۸، ۳۹۶
وصی احمد بلگرامی، سید، ۹۵
وقار الملک: ۹۹۸، ۱۱۰۳، ۱۱۱۶، ۱۱۳۰
وقار، بخشی نوندھ رائے، ۱۲۶۳
وقار عظیم، پروفیسر: ۱۳۱۵، ۱۳۶۹
وکٹر ہیوگو، ۱۵۷
وکٹوریہ، ملکہ، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۳۴، ۱۶۵، ۲۸۱، ۳۳۱، ۳۴۱، ۳۶۷، ۸۱۴، ۸۱۸، ۸۲۱، ۸۲۶، ۸۳۶، ۸۴۱، ۹۴۲، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۷، ۱۳۵۸، ۱۳۷۲، ۱۳۸۰، ۱۵۳۵
ولی دکنی: ۱۵۶، ۲۰۱، ۳۹۳، ۶۰۴، ۶۱۳، ۱۰۲۷، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶، ۱۳۶۱، ۱۴۸۰، ۱۵۱۱، ۱۵۱۳، ۱۵۲۲
ولیم ایڈورڈس: ۱۱۱۵، ۱۱۲۳
ولیم ورڈز ورتھ، ۳۱، ۸۸۰، ۹۷۲، ۱۲۷۴، ۱۵۲۷
ولا حیدر آبادی: ۱۲۶۹، ۱۲۷۰
ولایت حسین، منشی: ۱۱۹۴، ۱۱۹۶
ولیم ہائم مارٹن، ۵۴
ولیم فریزر، ریزیڈنٹ، ۵۴، ۱۶۵، ۳۲۵، ۳۳۱، ۳۳۷، ۱۴۸۱
ولیم مور، مسٹر، ۸۳۸، ۸۴۶، ۸۴۸، ۱۱۴۲، ۱۱۴۳، ۱۱۵۲، ۱۴۰۰
ولیمس، مسٹر: ۸۱۴
وبسٹر، ۱۳۵۴
ویران، نابینا حافظ غلام رسول، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۴، ۵۱۷، ۵۳۱، ۱۰۱۱، ۱۴۹۶
ویگز، ۸۹
ویلز، ایچ جی: ۱۳۱۱

[ہ]

ہادی بیگم: ۱۱۵۸
ہارڈنگ، ۱۶۵
ہارون الرشید: ۱۰۳۴
ہاشمی، ۶۷
ہاکنس، ۸۳
ہالرائڈ ڈی پی آئی: ۹۰۷، ۹۱۲، ۹۱۵، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۱۰۰۵، ۱۰۱۳، ۱۰۵۱
ہجر، پنڈت تربھون ناتھ: ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۲، ۷۲۵، ۷۴۷، ۷۴۹، ۱۳۳۴، ۱۳۵۱
ہربرٹ ماڈک، ۱۶۵
ہرمزی خانم: ۱۲۱۵
ہریالی: ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷،

۱۱۷۲، ۱۱۸۱
ہلال لکھنوی، امیر علی خاں: ۱۲۶۲
ہلال نقوی، ڈاکٹر: ۶۴۴
ہلالی، ۲۰۶
ہلاکو خاں: ۱۰۳۴
ہمایوں بادشاہ، ۱۰۴، ۲۹۶، ۱۰۳۲
ہمایوں فرادر، ۱۳۵۲، ۱۳۵۶، ۱۳۶۰
ہملٹ: ۶۳۵
ہملٹن: ۸۰۹
ہنری لوئیس: ۱۰۹۵، ۱۲۷۰
ہنٹر، ڈاکٹر، ۱۳۴۲
ہندلارڈ جی آکلینڈ، گورنر جنرل، ۵۴، ۱۶۵
ہوا: حضرت ۷۸۰
ہوش، عباس حسین، مرزا: ۹۴۳
ہوکر: ۸۴۳، ۸۴۴
ہیڈگر: ۱۳۵
ہیروڈوٹس: ۱۰۸۳
ہیگل: ۷۶۱
ہومر: ۶۲۶، ۶۲۷
ہیزلٹ: ۸۷۶، ۸۸۰
ہیوبرٹ: ۶۳۰، ۶۳۱
ہیوم: ۸۱۲، ۸۵۷

[ی]

یار احمد خاں: ۱۳۵۲
یاس لکھنوی، ذاکر حسین، سید: ۱۲۸۲
یہذی، ۹۰۵
یزید، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۴۴، ۵۴۵، ۶۳۱، ۶۳۲،
۱۰۶۹
یسنگ: ۹۸۵
یعقوب، ۱۸۷، ۱۹۰، ۴۷۵
یقین، ۴۳۱، ۱۵۱۴
یک رنگ، ۴۳۶، ۱۰۲۰
یکتا، سید احمد علی خاں ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۳۷
یگانہ چنگیزی، ۱۶۱
یلدرم، سجاد حیدر: ۱۰۴۹
یوسف بخاری، ۵۲۶
یوسف بیگ خاں، ۴۰
یوسف خان کمل پوش، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴،
۱۳۷۵، ۱۳۷۶، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹، ۱۳۸۰،
۱۳۸۱، ۱۳۸۲، ۱۳۸۴، ۱۴۰۲
یوسف زلیخا، ۵۰۶
یوسف علی خاں، نواب، والیِ رامپور: ۳۹، ۴۳، ۷۳، ۱۰۹،
۱۴۴، ۱۶۵، ۱۸۸، ۱۹۸، ۴۹۴، ۵۳۰، ۱۱۹۷، ۱۱۹۸،
۱۱۹۹، ۱۲۰۱، ۱۲۲۳، ۱۲۲۴، ۱۲۲۴، ۱۲۶۳،
یوسفؑ، حضرت، ۲۴۴، ۳۲۶، ۶۲۴، ۶۲۸، ۶۳۹،
۶۶۰، ، ۱۳۳۱، ۱۳۸۷
یولی سیزر: ۱۳۱۴
یونس، حضرت: ۸۵۱
یونس خالدی، مولانا، ۴۲۱، ۴۲۲

A Guillemin, 1115
Romandela Rose 1033

اشاریہ

کتب و رسائل، مطبوعات و مخطوطات

[الف مقصودہ]

ابر گہر بار، ۳۲، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۶
ابن الوقت، ۶۲، ۷۸۹، ۷۹۴، ۸۹۰، ۸۹۲، ۱۰۳۳، ۱۱۱۶، ۱۱۲۵، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۷، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۷۰، ۱۱۷۴، ۱۱۷۶، ۱۱۸۰، ۱۱۸۱، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸
ابواب المصائب، ۶۶۴، ۶۶۵
ابیاتِ نعت، ۱۳۲۹، ۱۳۶۱
اجتہاد، ۱۱۲۵
احسن القصص، ۶۴۳
احکام طعام اہل کتاب، ۸۱۸، ۸۳۸
احمد اللہ، ۱۰۵۹
احوال غالب: ۷۶
احوال و آثار، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴
اخبار الظفر، ۹۹۱
اخبار سائنٹیفک سوسائٹی علی گڑھ، ۸۱۳، ۸۳۷، ۸۳۸
اخبار سررشتۂ تعلیم اودھ، ۱۳۳۹
اخبار الاخبار، ۷۵۲
اخلاق ناصری، ۸۶۱
ادات الفضلا، ۶۳
ادب اور تنقید، ۱۰۸۹
ادبی تحقیق ۳۱۴
ادبی جائزے، ۱۳۲۶
ادبی خطوط غالب، ۱۸۰، ۱۹۹
ادب، کلچر اور مسائل، ۶۶۶
ادعیۃ القرآن مطبوعہ، ۱۱۲۴
اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ: ۲۹۱، ۳۷۶
اردو اخبار، ۸۷۷، ۱۰۰۴، ۱۳۸۴
اردو داستانیں، ۱۳۳۰، ۱۳۳۷
اردو داستان، ۱۳۲۱
اردو صحافت انیسویں صدی میں، ۷۳۹
اردو قاعدہ، ۱۵۲۸
اردو کی پہلی کتاب (سلسلہ قدیم)، ۱۰۱۲
اردو کی پہلی کتاب، ۱۰۱۳
اردو کی دوسری کتاب (سلسلہ قدیم)، ۱۰۱۲
اردو کی نثری داستانیں، ۱۲۹۵، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۳۶، ۱۳۶۹
اردو کے اخبار نویس، ۱۳۶۹
اردو کے ادبی معرکے: ۲۳۷
اردو لغت، ۸۳۳
اردو مثنوی شمالی ہند میں، ۳۷۶، ۵۸۱، ۱۲۲۱، ۱۲۳۹، ۱۲۶۰، ۱۲۶۱، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹
اردو مرثیے کا ارتقا: ۵۴۹، ۵۶۲، ۵۸۱، ۵۹۴
اردو میں تنقید، ۹۸۸، ۱۰۵۶
اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، ۱۱۸۸، ۱۳۷۰
اردو نثر کے ارتقاء میں علماء کا حصہ، ۱۴۰۳
اردو، ۸۳۲، ۱۰۹۲
اردوئے معلیٰ حصہ اوّل کے نام سے، ۹۹
اردوئے معلیٰ حصہ دوم، ۱۸۰

اردوئے معلی، ۹۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۴۴۵، ۵۱۵، ۵۱۶، ۷۴۴
ارشاد السلاطین، ۱۴۲۸
امتحان رنگین، ۵۵۱
ارمغان گوکل پرشاد، ۱۳۹۴
ارمغان، ۶۹۵
ازاحۃ الاغلاط، ۱۲۶۶، ۱۲۷۲
اسباب بغاوت ہند، ۸۱۲، ۸۲۲، ۸۲۸، ۸۳۲، ۸۳۷، ۸۵۵، ۸۵۷، ۸۷۷، ۸۹۸
اسٹیج (اخبار)، ۷۲۱
اسپکٹیٹر (اخبار)، ۷۱۷، ۷۲۳، ۸۶۱، ۸۶۳، ۸۷۵، ۸۷۷
اسکات المعتدی علی انصات المقتدی بنی، ۱۰۷۱، ۱۰۷۷، ۱۲۲۷، ۱۳۳۹
اسلاف میر انیس، ۵۶۲، ۶۶۸، ۶۷۴
اسمٰعیل نامہ، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶
اشاعت کلیات، ۴۸۱
اصلاح النساء، ۱۱۳۵، ۱۱۸۷
اصلیت زبان اردو کی، ۹۹۳، ۱۰۱۷
اصول فارسی، ۹۱۱، ۹۸۶
اعلان الحق، ۱۲۰۳
اعمال نامہ روس، ۱۳۴۱
اعمال نامہ، ۶۶۵
افادات مہدی، ۹۰۰، ۱۰۵۳، ۱۰۵۸، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
افادۂ تاریخ، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰، ۱۲۷۲
افادیت ملک الشعراء خاقانی ہند شیخ محمد ابراہیم ذوق، ۹۹۳
افسانہ لکھنؤ، ۱۳۳۹
افکار تعشق، ۶۸۸
اکمل اخبار دہلی، ۷۵۲
الاجتہاد، ۱۱۳۴
الحقوق و الفرائض، ۱۱۱۹، ۱۱۲۰، ۱۱۲۴، ۱۱۳۴، ۱۱۶۳، ۱۱۸۴، ۱۱۸۶
الخطبات الاحمدیہ فی العرب والسیرۃ المحمدیہ، ۸۳۸
الغزالی، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۴، ۱۱۱۰
الف لیلہ و لیلہ، ۱۳۴۳
الف لیلیٰ نو منظوم، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۵۵
الف لیلیٰ (ہزار داستان)، ۴۴۵، ۴۴۶، ۱۳۴۲، ۱۳۴۳، ۱۳۶۹
الفاروق، ۱۰۶۳، ۱۰۶۴، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۷۷، ۱۰۸۲، ۱۰۸۴، ۱۰۸۵، ۱۰۸۸، ۱۱۰۱، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
الکلام، ۱۰۷۰، ۱۰۷۳، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۱۱۰
المامون، ۱۰۰۸، ۱۰۶۹، ۱۰۷۲، ۱۰۷۳، ۱۰۸۲، ۱۰۸۴، ۱۰۸۸، ۱۰۸۹، ۱۱۱۰
المیزان، ۶۳۱
امراؤ جان ادا، ۶۳۳، ۷۳۷
امہات الامہ، ۱۱۱۷، ۱۱۳۰، ۱۱۳۵، ۱۱۶۳، ۱۱۷۵، ۱۱۸۰، ۱۱۸۸
امہات المومنین، ۱۱۱۷، ۱۱۳۵
امید جود، ۲۶
امیر اللغات، ۱۳۳۰، ۱۳۳۲، ۱۳۳۵، ۱۳۴۳، ۱۳۴۴، ۱۳۴۷، ۱۳۵۳، ۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۶۲، ۱۳۷۹
امیر اللغات حصہ اول پر ریویو، ۱۳۷۹

امیر حمزہ کی داستان، ۱۸۹
امین الاخبار الہ آباد، ۱۱۴۰
انتخاب الاخوین (اردو)، ۸۳۳
انتخاب پنچ، ۷۵۱
انتخاب ذوق وظفر: ۳۲۰
انتخاب سخن ۳۲۰
انتخاب طلسم ہوشربا، ۱۳۰۸، ۱۳۲۱
انتخاب غالب، ۱۰۱
انتخاب مراثی دبیر، ۶۴۴
انتخاب مراثی، ۶۶۶
انتخاب نفیس، ۶۲۴، ۶۶۳، ۶۶۶، ۱۲۰۴
انتخاب یادگار، ۴۹۴، ۵۰۵، ۱۲۲۰، ۱۲۲۴، ۱۲۲۹،
۱۲۳۹، ۱۲۴۰، ۱۲۶۳، ۱۲۸۶، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲، ۱۳۹۵،
۱۳۹۶، ۱۴۰۴، ۱۴۴۱، ۱۴۴۴، ۱۴۴۵، ۱۴۴۶، ۱۴۵۱،
۱۴۷۸
انتخاب دواوین، ۲۰۴، ۲۳۷، ۲۵۵، ۲۹۰، ۴۲۹،
۴۴۲، ۱۳۹۴
انتخاب کلیات شاہ نصیر، ۲۱۰، ۲۳۷
انجمن پنجاب کے مشاعرے، ۱۰۵۳
انجمن پنجاب، تاریخ و خدمات، ۱۰۵۳
انجیل، ۸۳۷، ۱۱۳۶
اندازے، ۲۹۰، ۳۲۰، ۹۸۷، ۹۸۸، ۱۲۴۰، ۱۵۲۵،
انشائے اردو، ۱۰۱
انشائے داغ، ۱۲۷۹، ۱۴۸۲، ۱۴۸۳، ۱۴۹۸، ۱۵۲۴،
۱۵۲۵
انشائے غالب، ۱۰۱، ۱۱۱
انشائے مومن، ۳۲۳، ۳۳۷، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶
انشائے نادری، ۱۴۲۸
انکم ٹیکس ایکٹ مطبوعہ، ۱۱۲۳
انگریزی شاعری کے منظوم اردو ترجموں کا تحقیقی و
تنقیدی مطالعہ: ۴۹۱
انوار الاخبار لکھنو، ۱۴۹۶
انوار الاعجاز، ۴۵۸
انوار الانوار، ۸۰۹
انیس کی مرثیہ نگاری، ۶۲۸، ۶۳۷
انیسیات، ۵۸۱، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۶۵، ۷۰۶
انیس کے سلام، ۶۱۵، ۶۲۵
اودھ پنچ اور پنچ نگار، ۷۳۹
اودھ پنچ، ۵۹۶، ۶۴۳، ۶۴۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹،
۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷،
۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۸، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۹،
۷۵۰، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۶۳،
۷۹۴، ۷۹۵، ۸۸۶، ۸۹۲، ۹۰۹، ۹۳۴، ۱۲۹۶، ۱۳۳۸،
۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۲، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷،
۱۳۶۸، ۱۳۵۰، ۱۳۵۲، ۱۳۶۲، ۱۳۶۸، ۱۳۸۴
اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا: ۵۴۹، ۵۶۲، ۵۸۷،
۵۹۴، ۶۲۴
اوراق کربلا، ۵۱۲، ۵۲۱، ۵۲۹، ۶۱۶
اورنگ زیب عالمگیر پر ایک نظر، ۱۰۷۴
ایامیٰ، ۱۱۱۶، ۱۱۲۵، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۶۰، ۱۱۶۲، ۱۱۶۵،
۱۱۸۸
ایرج نامہ، ۱۲۹۸، ۱۳۰۰، ۱۳۰۲
ایک نادر روزنامچہ، ۱۲۲۴، ۱۴۰۳
ایلیٹ کے مضامین: ۵۴۹

اے لٹریری ہسٹری آف پرشیا، ۱۰۹۳

[الف ممدودہ]

آبِ حیات کی حمایت میں، ۱۰۵۶
آبِ حیات، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۷۰، ۲۸۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۵، ۳۱۹، ۳۳۳، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۹۱، ۵۶۲، ۶۰۳، ۶۲۰، ۶۲۵، ۶۴۱، ۹۷۳، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۸، ۱۰۰۶، ۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۲، ۱۰۱۷، ۱۰۱۸، ۱۰۱۹، ۱۰۲۰، ۱۰۲۱، ۱۰۲۳، ۱۰۲۶، ۱۰۲۷، ۱۰۲۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۳، ۱۰۳۵، ۱۰۴۱، ۱۰۴۳، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶، ۱۰۴۷، ۱۰۴۸، ۱۰۴۹، ۱۰۵۳، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۸
آثار الصنادید، ۱۸۶، ۲۰۳، ۲۰۹، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۹۰، ۲۹۹، ۳۸۳، ۴۳۶، ۸۱۰، ۸۲۷، ۸۳۳، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۵۶، ۸۸۵، ۸۹۷، ۱۰۴۵، ۱۰۴۶
آثارِ عشق، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۸۶
آج کل، ۹۶
آزاد بہ حیثیت محقق، ۱۰۵۵
آزاد (اخبار)، ۹۰۹
آغاز کیمیائے سعادت، ۸۳۶
آفتابِ شجاعت، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲
آفتابِ داغ، ۱۳۹۶، ۱۳۹۷
آفتابِ قیامت، ۷۴۱
آگرہ اخبار آگرہ، ۴۱۲، ۴۱۵، ۷۵۲
آمد نامہ، ۱۰۱
آموزگار پارسی، ۱۰۱۶
آئینِ اکبری، ۳۱، ۱۷۴، ۸۱۰، ۸۳۶
آئینِ غزل خوانی، ۱۵۸
آیاتِ جلی فی شانِ مولیٰ علی، ۴۵۸

[ب]

بادِ مخالف، ۱۱۰، ۱۷۲، ۱۷۳
بازارِ سخن، ۶۷۶
بازگشت: ۱۷۷
باغ دودر میں شامل غالب کے فارسی خطوط کا اردو ترجمہ: ۷۹
باغ دودر، ۶۰، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۶۵
باغ و بہار، ۸۸۳، ۸۷۷، ۹۷۸، ۱۳۰۲، ۱۳۳۱
باقیاتِ دبیر، ۶۳۳
باقیاتِ شبلی، ۱۰۷۶
بالا باختر، ۱۳۰۰، ۱۳۰۲
بانگِ درا، ۵۰۱، ۶۱۲، ۱۲۷۱، ۱۵۰۹۱۴۸۷، ۱۵۱۸
بائبل، ۸۰۶، ۸۱۳، ۸۷۱
بچوں کی پہلی کتاب، ۱۰۰۶
بچھڑی دلہن، ۱۳۴۱
بحث قواعد تاریخ گوئی میں، ۱۲۷۲
بحر الفصاحت، ۵۶، ۲۹۱، ۴۸۳، ۴۹۱
بحر البیان، ۱۲۷۵، ۱۲۸۱، ۱۲۸۳
بحر الفضائل، ۶۳
بدر الآثار، ۱۳۲۶
براہینِ غم، ۶۸۸
برصغیر میں اسلامی جدیدیت، ۴۳، ۸۹۸، ۸۹۹، ۱۱۰۹
برگِ گل، ۹۰۰، ۱۰۷۶
برہانِ غم، ۶۷۶
برہانِ قاطع، ۳۳، ۵۸، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶،

۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۹۳، ۳۸۳،
۷۴۴، ۷۵۲، ۷۵۸، ۱۲۸۳
بزم اکبر، ۸۰۱
بزم آخر، ۲۹۳، ۳۱۹
بزم آفندی، ۱۹۹
بزم داغ، ۱۴۸۹، ۱۵۱۷، ۱۵۲۵
بزم سخن، ۱۲۸۵، ۱۲۹۲
بزم نفیس، ۷۰۲
بقیہ طلسم ہوشربا، ۱۳۰۱
بنات النعش، ۹۴۲، ۱۱۱۵، ۱۱۱۸، ۱۱۲۵، ۱۱۲۹، ۱۱۳۵،
۱۱۳۶، ۱۱۴۷، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۳۳۸
بنگالی دلہن، ۷۳۶
بوستانِ خیال (اردو) "حدائق انظار" ۳۶۸، ۱۰۴۸،
۱۲۹۷، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۸،
۱۳۲۹، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۶، ۱۳۳۷
بوستانِ خیال (فارسی)، ۱۳۲۳، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵،
۱۳۲۸، ۱۳۲۹، ۱۳۳۰
بوستان ۱۸۹، ۹۳۶
بوطیقا، ۱۴۱، ۱۰۲۶، ۱۰۹۰
بوئے گل، ۱۰۷۶، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶
بہار پنج (اخبار)، ۷۲۱
بہارستان ناز، ۳۱۲، ۱۳۹۵
بہار ہند (فارسی)، ۱۳۳۳
بہاری لال کے سات سودوہوں کا اردو ترجمہ، ۱۳۳۲
بہاریہ رنگ، ۶۹۹
بہاریہ مضامین، ۷۰۷، ۷۱۱
بہار دانش، ۵۰۶
بہار نفیس، ۷۰۲
بہار ہند، ۷۳۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۱۴۳۰
بیاض غالب، ۱۱۴۲
بے سر آہ، ۶۳۷

[پ]

پامیلا، ۱۱۷۱
پرتاب، ۷۴۶
پک وک، ۱۳۷۰
پل گرس پروگریس، ۱۰۳۳، ۱۱۴۰، ۱۱۴۲، ۱۱۶۴،
۱۱۷۲، ۱۱۸۳
پنج آہنگ، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۷۸،
۱۹۹، ۴۵۸، ۴۶۵
پنج رقعہ، ۵۰۶
پنجاب یونی ورسٹی لائبریری میں ذاتی ذخائر کتب،
۱۰۵۴
پنچ (انگریزی اخبار)، ۷۱۷، ۷۶۳
پی کہاں، ۱۳۴۱
پیاری دنیا یعنی افسانہ گیتی بیگم و طالب، ۷۲۶
پیاری دنیا، ۷۱۹

[ت]

تاریخ ادب اردو، ۱۵، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۳۶، ۴۱۳، ۴۱۴،
۵۴۹، ۱۰۵۷
تاریخ ادبیات ہندوستانی، ۱۳۷۴، ۱۳۹۵
تاریخ انڈمان، ۱۱۹۷
تاریخ اودھ، ۱۳۷۰، ۱۳۷۷

تاریخ بجنور، ۸۱۰
تاریخ بندیل کھنڈ، ۱۴۰۰، ۱۴۰۴
تاریخ دیوانِ تسیم، ۳۲۴
تاریخ روہیل کھنڈ، ۱۳۹۹، ۱۴۰۳
تاریخ سرکشی بجنور، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۳۶، ۸۵۵، ۸۷۷،
۸۹۵، ۸۹۸
تاریخ سہارن پور، ۱۴۰۰، ۱۴۰۲
تاریخ ضلع بجنور، ۸۳۶
تاریخ گنج غرائب، ۴۵۸
تاریخ لوہارو، ۱۲۳۸
تاریخ مرثیہ گوئی، ۶۲۵
تاریخ مصر قدیم، ۸۱۴
تاریخ وخدمات، ۹۸۷
تاریخ یونان قدیم، ۸۱۴
تاریخ صحافت اردو: ۴۱۲
تاریخ ادب، ۶۵۷
تاریخ ایران، ۸۱۴، ۱۰۴۰
تاریخ بدیع، ۱۲۳۵
تاریخ چین، ۸۱۴
تاریخ دریار تاج پوشی، ۱۱۲۳
تاریخ دیوانِ غالب، ۴۵۷
تاریخ فیروز شاہی، ۸۱۳، ۸۳۷
تاریخ ہندوستان، ۸۱۴
تالیفات ابوظفری، ۲۹۹
تبدین الکلام، ۸۳۶
تبصرہ اکبرالہ آبادی مشمولہ امیر اللغات، ۱۴۷۹
تبیین الکلام، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۲۸، ۸۹۰
تبیین الکلام فی تفسیر التوراۃ والانجیل علیٰ ملۃ الاسلام،
۸۳۷
تترہ الف لیلیٰ مع تصاویر، ۱۳۶۹
تجلیاتِ انیس، ۶۱۵
تحریک جدوجہد بطور موضوع سخن ۲۹۱
تحریک ریشمی رومال: ۲۹۱
تحفہ حسن، ۸۰۹، ۸۳۳
تحفۂ اثنا عشریہ، ۸۳۳
تحفۂ سخن گویاں، ۱۲۷۶
تحقیق کی روشنی میں: ۴۱۴
تحقیق لفظ نصاریٰ، ۸۳۷
تحقیق نامہ: ۱۱۴
تحقیقی مطالعے: ۲۹۰
تذکرۂ ادبیات ہندوستانی: ۴۱۵
تذکرۂ اہل دہلی: ۴۴۲، ۴۴۳
تذکرۂ بے جگر (قلمی): ۲۳۶
تذکرۂ بے جگر: ۲۳۷، ۲۸۹
تذکرۂ سہارن پور: ۱۴۰۰
تذکرۂ شعرائے اردو: ۵۴۹
تذکرۂ شعرائے جے پور: ۵۴۷
تذکرۂ شوق: ۳۷۶
تذکرۂ طبقات الشعرائے ہند: ۴۱۴
تذکرۂ عیار الشعرا: ۴۴۳
تذکرۂ گلزار ابراہیم: ۴۴۴
تذکرۂ گلستان سخن: ۲۳۷، ۴۴۴
تذکرۂ گلشن ہمیشہ بہار: ۴۱۴
تذکرۂ مسرت افزا: ۴۱۴

تذکرہ معرکہ سخن: ۲۳۶
تذکرہ آزردہ، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۵۳، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۹۰،
۴۱۳
تذکرہ بہارستان ناز، ۳۸۰
تذکرہ طبقات الشعرائے ہند، ۱۳۹۵، ۱۳۹۶، ۱۴۰۳،
۱۴۲۶
تذکرہ طلسم راز، ۴۵۸
تذکرہ طور کلیم، ۴۲۹، ۴۳۵، ۱۴۲۳، ۱۴۲۶
تذکرہ عشق، ۴۲۹
تذکرہ گلدستۂ نازنیناں، ۳۸۰
تذکرہ گلستان بے خزاں، ۳۸۰، ۳۹۵
تذکرہ گلشن ہند، ۳۹۰، ۱۳۹۴، ۱۳۹۵، ۱۴۰۳
تذکرہ مسرور، ۳۹۰
تذکرۂ مصحفی: ۱۴۳۵
تذکرہ مظہر العجائب، ۳۹۰
تذکرہ نادری، ۱۳۹۴
تذکرہ نادر، ۴۵۵، ۵۵۴
تذکرہ یادگار ضیغم، ۶۸۶، ۱۳۹۱
تذکرہ "سراپا سخن"، ۵۸۸، ۱۴۰۲
تذکرۂ المعاصرین، ۳۹۷، ۴۱۴
تذکرۂ آب بقا، ۷۰۲، ۷۰۶
تذکرۂ علما، ۱۰۱۶
تذکرۂ غوثیہ، ۳۸، ۹۴، ۲۸۵، ۱۲۷۴، ۱۳۸۶، ۱۳۹۰،
۱۳۹۱، ۱۳۹۲، ۱۳۹۴، ۱۳۹۹، ۱۴۰۳، ۱۵۲۸
تذکرۂ ہندی، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۱۱، ۲۳۶، ۳۹۰، ۳۹۱،
۴۲۷، ۴۳۲، ۴۶۲، ۵۵۰، ۵۵۲، ۵۶۴، ۱۵۲۵
تذکرے "مجمع الانتخاب"، ۵۵۲
تذکرے "نشترِ عشق" ۳۸۹
تذکرۃ الشوق، ۱۲۶۶
تذکرۃ المعاصری، ۱۴۳۵
تذکرۃ النساء، ۳۸۰ ترجمہ غالب، ۳۹۶
تذکرۃ الشعرا، ۲۳۶، ۴۲۷، ۴۵۵، ۵۲۹، ۵۳۷،
۷۴۳، ۱۴۲۶
تذکرۂ ہندی: ۱۵۲۵
تذکیر الاخوان، ۱۳۸۷
ترجمہ حالی مشمولہ مقالاتِ حالی، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸
ترجمہ لعل نامہ، ۱۲۳۰
ترجمہ مکتوب غالب: ۴۲۶
ترجمۂ حالی، ۹۱۴
ترجمۂ ظفر، ۳۰۱
ترجمۃ القرآن مجید، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶
ترجیع بند کی ہیئت میں، ۴۶۳
تردید موازنہ، ۶۴۱
تردید، ۱۲۶۶
ترغیب السالک الی احسن المسالک، ۳۹۷، ۴۱۴
تریاقِ مسموم، ۹۱۰
تزکِ اردو، ۱۵۲۸
تسہیل فی جر الثقیل، ۸۰۹، ۸۳۳
تشریح الحروف، ۱۲۳۰
تصانیف شبلی، ۱۰۹۳
تصانیفِ آزاد، ۱۰۵۱
تصریح الاحرار، ۱۳۲۸
تصنیفِ حالی، ۹۸۶
تعزیراتِ ہند، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳

تعلیم المبتدی، ۱۰۱۳
تفسیر القرآن، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۳۱، ۸۳۸، ۸۴۱،
۸۹۰، ۸۹۸، ۹۶۲
تفسیر کبیر، ۱۰۷۸
تقریظ آئین اکبری، ۱۷۲، ۱۷۴
تقریظ (فارسی) ۳۹۱
تقریظ، ۴۰۰، ۳۹۳، ۳۹۶، ۵۳۱
تقویۃ الایمان، ۱۳۳، ۱۳۸۶، ۱۳۸۷، ۱۳۹۹، ۱۴۰۳
تلامذۂ غالب: ۳۱۴، ۳۶۵، ۴۷۸، ۵۳۸
تلامذۂ مصحفی، ۱۳۲۶
تلامذۂ مصحفی، ۳۹۰، ۱۳۳۹
تمدن، ۱۱۱۷
تمہید مطالب بیان، ۹۸۶
تنقیح اللغات، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۷۲
تنقید اور تجربہ: ۱۴۱، ۳۴۰
تنقید شعر العجم، ۱۰۹۲، ۱۱۱۱
تنقید غالب کے سو سال: ۱۶۳، ۱۷۷
تنقید آب حیات، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۶۵
تنقیدات: ۱۷۷
تنقیدی ایڈیشن، ۹۹
تنقیدی حاشیے، ۹۸۷
تنقید حیات، ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۵۹
تنویر الاشعار، ۱۲۰۱، ۱۲۰۵، ۱۲۱۰، ۱۱۹۳
تواریخ بدیع، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹
تواریخ نادر العصر، ۳۳۵، ۳۵۵
تواریخ کامل، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹
توبۃ النصوح، ۱۰۳۳، ۱۱۱۵، ۱۱۱۸، ۱۱۲۵، ۱۱۴۷، ۱۱۵۰،
۱۱۵۱، ۱۱۵۲، ۱۱۵۳، ۱۱۵۴، ۱۱۵۵، ۱۱۵۷، ۱۱۵۹، ۱۱۶۲،
۱۱۶۳، ۱۱۶۵، ۱۱۶۷، ۱۱۶۹، ۱۱۷۴، ۱۱۷۷، ۱۱۷۹،
۱۱۸۵، ۱۱۸۷، ۱۱۸۸، ۱۱۸۹، ۱۳۳۸
تورج نامہ، ۱۳۰۲
توریت، ۸۴۷
تورۃ الہندیہ، ۳۳۳
تزک جہانگیری، ۸۴۷
توشۂ آخرت، ۷۰۰
تہذیب الاخلاق، ۷۱۷، ۷۶۳، ۷۹۴، ۸۱۸، ۸۴۰،
۸۲۱، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۱، ۸۳۳، ۸۳۸، ۸۴۴،
۸۵۹، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶،
۸۶۷، ۸۷۴، ۸۷۷، ۸۸۵، ۸۸۹، ۸۹۱، ۸۹۲،
۹۰۷، ۹۱۳، ۹۶۲، ۹۷۴، ۱۰۰۵، ۱۱۴۹، ۱۵۴۷
تیغ تیز (فارسی)، ۶۸
تیغ تیز، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۸۰، ۱۰۲، ۱۸۱، ۷۵۲، ۷۵۸

[ٹ]
ٹائمز آف لندن (اخبار)، ۸۴۵
ٹیلر (اخبار)، ۷۱۷، ۸۶۱، ۸۶۴، ۸۷۵

[ث]
ثانی انیس مرد صد حیف نفیس، ۷۰۱

[ج]
جام جمشید (اخبار)، ۷۳۱
جام جہاں نما، ۸۷۷
جام سرشار، ۱۳۳۱، ۱۳۳۵

جامع القواعد (فارسی)، ۱۰۱۴
جامع اللغات (فارسی)، ۱۰۰۴
جامع اللغات، ۹۹۹، ۱۰۰۰
جامع ترمذی، ۸۰۹
جامِ جم (فارسی)، ۸۳۴
جامِ جم، ۸۰۹
جانورستان، ۱۰۱۶
جانِ تاریخ، ۱۳۳۴
جائزہ مخطوطات اردو: ۲۳۸
جلال کا دیوانِ پنجم غیر مطبوعہ، ۱۲۷۰
جلال لکھنوی اور شوق نیموی کے ادبی معرکے، ۱۲۹۱
جلال لکھنوی، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲
جلال، تسلیم اور ولا کی معرکہ آرائی، ۱۲۹۱
جلاء القلوب بذکر المحبوب، ۸۰۹، ۸۳۳
جلوۂ خضر (جلد دوم)، ۱۲۳۰
جلوۂ خضر، ۲۳۶، ۲۵۵، ۲۸۹، ۲۹۰، ۳۷۶، ۵۹۴، ۶۳۸، ۶۶۵، ۱۲۳۰، ۱۳۲۱
جلوۂ داغ، ۱۳۸۴، ۱۵۲۴، ۱۵۲۵
جنت گم گشتہ، ۱۳۱۰، ۱۳۱۴
جنتری صد سالہ انیسویں صدی: ۳۷۵
جنگ نامہ محمد حنیف، ۵۳۵
جنگ نامہ، ۱۰۳۵
جوابِ شکوہ، ۳۳۳
جواہر منظوم، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۸
جواہر و بیر، ۶۴۴
جواہراتِ حالی، ۹۱۴
جوہر انتخاب، ۱۳۳۰

[چ]
چار مراثی دفترِ ماتم، ۶۴۳
چراغ دہلی، ۲۹۳
چراغ دیر، ۱۲۱، ۱۷۲
چشمۂ بصیرت، ۷۴۱
چمنستان سخن: ۲۳۸
چند پند سودمند، ۱۱۴۳
چند ہم عصر: ۳۲۰
چوتھا دیوان، ۱۴۳۸
چہاردہ بند، ۵۷۴
چہار شربت، ۵۶، ۶۵، ۱۹۴

[ح]
حاجی بغلول، ۷۱۹، ۷۲۳، ۷۲۶، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳
حالاتِ جلال، ۱۲۹۱، ۱۲۹۲
حالی ادبی مجدد کی حیثیت سے، ۹۸۷
حالی کا ذہنی ارتقا، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸
حالی مقدمہ اور ہم، ۹۸۸
حجۃ اللہ البالغہ، ۸۵۵، ۸۹۸
حدیقہ، ۱۰۸۱
حکایاتِ آزاد، ۱۰۱۵
حکایاتِ لقمان، ۱۱۴۳
حیات الشعرا، ۱۰۸۸
حیات النذیر، ۱۱۱۳، ۱۱۲۱، ۱۱۸۴، ۱۱۸۶
حیات اور شاعری، ۷۰۶

حیات جاودانی معروف بہ حیات تسلیم کامل، ۱۲۴۷، ۱۲۴۹، ۱۲۶۰
حیات جاوید، ۸۰۶، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۲۰، ۸۲۵، ۸۳۶، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۹۰۰، ۹۰۹، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۳۲، ۹۵۶، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۷۰، ۹۷۲، ۹۷۸، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۸، ۹۸۹
حیات شبلی، ۱۰۶۳، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰
حیات شیخ چلی، ۷۱۹، ۷۲۷
حیات مومن، ۳۲۹، ۳۳۸، ۳۷۴
حیات وکلیات اسمٰعیل: ۳۹۱، ۱۳۰۳، ۱۵۲۸، ۱۵۴۳
حیات ہارون الرشید، ۱۰۶۹
حیاتِ انیس، ۶۳۱
حیاتِ دبیر، ۶۳۱، ۶۳۵، ۶۶۵
حیاتِ سعدی، ۹۰۳، ۹۰۸، ۹۱۲، ۹۳۲، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۲، ۹۵۶، ۹۵۸، ۹۷۲، ۹۷۹، ۹۸۸، ۱۰۷۲

[خ]

خاتم الاسمار، ۱۳۲۷، ۱۳۳۶
خاتم طرفہ تر، ۶۳۷
خاتمہ دیوانِ فارسی، ۹۳، ۱۱۲
خالق باری، ۱۰۱
خدائی فوج دار، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۵۱، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰
خدنگ غدر: ۳۱۹
خزینۃ العلوم: ۲۳۸، ۱۳۹۴
خزینۃ الاسرار، ۱۳۲۸
خط بنام حالی، ۹۰۰
خط بنام شمس الرحمٰن فاروقی، ۱۳۲۱
خطبات احمدیہ، ۸۱۹، ۸۳۸، ۸۴۶، ۸۴۸، ۸۹۰
خطبات گارساں دتاسی، ۳۹۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۴
خطباتِ سرسید، ۸۹۶، ۸۹۸، ۹۰۰
خطبات، ۴۸۹
خطوط شبلی بنام آزاد، ۱۰۷۶
خطوط شبلی، ۱۰۶۶، ۱۰۶۷، ۱۰۷۶، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۱
خطوط عسکری، ۱۳۰۲
خطوط غالب، ۳۸، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۰، ۹۴، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۳۱، ۱۶۳، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۶، ۱۹۳، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۳۱۲، ۳۱۴، ۳۳۲، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۶۵، ۴۷۰، ۴۷۸، ۵۱۶، ۶۶۵، ۸۷۵، ۸۸۳، ۹۷۷، ۹۷۸، ۱۳۲۱، ۱۳۸۴
خطوط منشی امیر احمد، ۱۳۴۷
خطوط نذیر احمد، ۱۱۸۵
خطِ تقدیر، ۱۱۳۰، ۱۱۳۱، ۱۱۸۷
خلاصۃ التقویٰ، ۱۲۲۵
خم کدۂ سرشار (ناول کے سلسلے کا عنوان ہے)، ۱۳۳۱
خمخانۂ جاوید، ۲۰۸، ۵۳۷، ۶۴۰، ۶۶۵، ۱۲۹۱، ۱۳۲۲، ۱۳۲۶
خمکدۂ آزاد، ۱۰۱۲
خنجرِ عشق، ۱۲۳۸، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۴، ۱۲۶۱
خود نوشت، ۵۲۱
خورشید نامہ، ۱۳۳۴
خوش معرکۂ زیبا، ۲۳۶، ۲۳۷، ۳۷۴، ۴۵۵، ۵۴۹،

۵۷۴، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۹۴، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۶۵، ۶۶۹،
۶۷۴، ۶۸۶، ۷۰۴، ۵۵۲، ۵۸۸، ۱۳۹۵، ۱۳۹، ۱۳۰۳،
۱۳۳۶
خیابان تصوف، ۲۹۹
خیابان آفرینش، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰،
۱۳۴۱، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹
خیالات آزاد، ۷۵۲
خیالات درباب نظم اور کلام موزوں کے، ۹۹۳

[د]

دار الفنون، ۱۰۰۲
داستان امیر حمزہ کو دور سے سلام، ۱۳۲۴
داستان امیر حمزہ، ۱۰۴۸، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰،
۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۱۴، ۱۳۱۹، ۱۳۲۳،
۱۳۲۹، ۱۳۳۰
داستان امیر حمزہ (فارسی)، ۱۳۰۰
داستان بالاختر، ۱۲۷۲
داستان جمیلہ خاتون، ۱۱۳۰
داستان طلسم ہوشربا، ۱۳۰۸
داستان غدر، ۲۹۱، ۳۱۹، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۷، ۵۰۶،
۵۰۸، ۵۱۰، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۷، ۵۲۷،
۱۵۲۴
دافع ہذیان فارسی، ۶۹
دامن گلچیں، ۱۳۳۰
دبدبۂ آصفی (رسالہ)، ۱۳۳۰
دبستان عشق کی مرثیہ گوئی، ۶۸۶، ۶۹۳
دبستان عشق کی مرثیہ نگاری، ۵۴۹، ۶۷۵، ۶۸۶
دبستان دبیر، ۷۰۰
درباب طرز انشاء فارسی و اردو مروجہ، ۹۹۳
دربار اکبری، ۹۹۰، ۹۹۸، ۱۰۰۲، ۱۰۰۳، ۱۰۰۶،
۱۰۰۸، ۱۰۰۹، ۱۰۱۳، ۱۰۱۷، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲،
۱۰۳۳، ۱۰۳۴، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۳۹، ۱۰۵۴، ۱۰۵۷
درفش کاویانی، ۶۲، ۶۳، ۶۸، ۶۹، ۱۰۷
درۃ التاج، ۱۲۲۶
دساتیر، ۶۳، ۶۴، ۱۰۵
دستنبو، ۳۲، ۶۱، ۸۴، ۸۵، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۲
دستور الافاضل، ۶۳
دستور الفصاحت: ۲۳۷، ۴۳۲
دستور عشاق، ۱۰۳۳
دستۂ گل، ۱۱۰۵، ۱۱۰۶، ۱۰۷۶
دعاء صباح، ۱۰۹
دعوات مسنونہ (رسالہ)، ۱۳۳۱
دفتر خیال، ۵۱۱، ۱۲۳۸، ۱۲۶۰
دفتر دبیر، ۶۳۴
دفتر شگرف، ۴۳۶
دفتر ماتم، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۶۲
دل و جان، ۱۲۵۰، ۱۲۶۱
دندان شکن، ۱۲۶۶
دو تذکرے: ۴۳۲
دوحۃ الابصار، ۱۳۲۸
دوربین (اخبار)، ۷۵۲
دور تعشق، ۶۸۸، ۶۹۳
دوسری طرز نثر اردو، ۴۴۷
دہلی اردو اخبار، ۹۹۱

دلی کا ایک یادگار مشاعرہ: ۳۷۵
دھرم سنگھ کا قصہ، ۱۱۳۰
دھوکا یا طلسمی دنیا، ۷۴۷
دیباچہ حدائق انظار، ۱۳۲۱
دیباچہ مجموعۂ نظم حالی، ۹۸۸
دیوان اسیر، ۱۲۲۴، ۱۲۲۵، ۱۲۲۶، ۱۲۳۹
دیوان انور (دل فروز)، ۵۳۱، ۵۳۷
دیوان اوّل ناسخ، ۴۱۱
دیوان حضور والا، ۲۹۹
دیوان ذوق: ۲۳۸، ۲۸۹، ۲۹۱
دیوان رباعیات، ۴۱۸، ۴۱۹
دیوان رقعات فارسی، ۴۰۰
دیوان شبلی (فارسی)، ۱۰۷۶، ۱۱۰۵، ۱۱۱۱
دیوان شہیدی، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵
دیوان غالب بخط غالب مع مقدمہ: ۱۱۱
دیوان غالب فارسی: ۱۷۷
دیوان غالب کامل تاریخی ترتیب سے: ۱۱۱، ۱۳۱، ۱۲۲۰
دیوان غالب نسخۂ امروہہ "تلاش غالب": ۱۱۱
دیوان غالب نسخۂ حمیدیہ، ۴۲۰
دیوان غالب، مخطوطہ، ۴۸۰
دیوان کلب علی خاں، ۱۱۹۹
دیوان مومن مع شرح: ۳۷۶
دیوان مومن (فارسی) ۳۳۶، ۳۳۴، ۳۷۴، ۳۷۶
دیوان ناسخ، ۵۱۸
دیوان نسیم دہلوی، ۱۲۲۳
دیوان اردو، ۱۶۴، ۱۹۷، ۲۰۵، ۳۳۰، ۳۷۸، ۴۳۰،
۴۵۸، ۶۱۶
دیوانِ اول "منتخب العالم" ۱۲۲۰
دیوانِ آتش، ۱۲۸۳
دیوانِ جہاں، ۱۳۹۴
دیوانِ چمنستانِ سخن، ۲۱۰
دیوانِ حافظ، ۱۶۷
دیوانِ حالی مشمولہ کلیات حالی، ۹۸۷
دیوانِ حالی مع مقدمہ، ۹۰۸
دیوانِ حاؔلی، ۱۱۵، ۹۰۸، ۹۱۲، ۹۱۴، ۹۳۳، ۹۴۰
دیوانِ ذوق، ۲۳۹، ۲۲۳، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۷،
۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۶۹، ۲۷۵، ۵۳۱، ۱۰۰۱،
۱۰۱۱، ۱۰۲۳، ۱۰۵۵
دیوانِ ریختہ، ۹۶، ۳۹۲
دیوانِ زادہ، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۸۶، ۳۷۲
دیوانِ سلام، ۵۵۴
دیوانِ شمس تبریز، ۱۰۸۱
دیوانِ شیفتہ (اردو)، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۱۵
دیوانِ عاصی، ۲۰۷
دیوانِ غالب، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۱۴، ۱۲۵، ۲۸۱، ۴۱۸،
۴۲۱، ۴۲۶، ۵۱۱، ۱۰۲۳
دیوانِ غزلیات، ۱۶۹
دیوانِ فارسی، ۱۶۹، ۳۲۸، ۳۲۷، ۳۴۰، ۱۳۲۳
دیوانِ مصحفی (ششم)، ۱۲۹۲
دیوانِ مصحفی، ۱۲۳۰، ۱۲۳۱، ۱۲۳۰، ۱۳۲۳
دیوانِ مومن مع شرح، ۳۳۶
دیوانِ مومن، ۳۲۳، ۳۲۷، ۳۲۹، ۳۳۵، ۳۳۶،
۳۵۷، ۳۷۴، ۳۸۴
دیوانِ ولی دکنی، ۱۸۸، ۲۰۱، ۱۵۲۲

[ڈ]

ڈون کوئزٹ، ۷۳۱
ڈرامہ اکبر، ۱۰۰۹
ڈک لائن اینڈ فال آف رومن ایمپائر، ۱۰۸۳

[ذ]

ذخیرہ ثواب، ۶۱۴، ۵۵۴
ذکر غالب: ۷۶، ۸۰، ۱۱۱، ۱۱۲
ذکرِ شاہ و انبیا، ۱۴۳۹، ۱۴۷۸
ذوق اور محمد حسین آزاد: ۲۹۸، ۲۹۰، ۲۹۱
ذوق سوانح اور انتقاد: ۲۸۹
ذوق کے بارے میں ایک ہم عصر اخبار کا تبصرہ: ۲۸۹

[ر]

رائے بر کتاب عجائب و غرائب، ۹۹۳
رائے در باب تعلیم، ۸۳۷
راہِ سنت در ردِ بدعت، ۸۱۰، ۸۳۶
رباعیاتِ انیس، ۶۲۵
ردالموازنہ، ۶۴۱
رد واقعات انیس، ۶۴۱
ردالاشراک، ۱۳۸۷
رسالہ ابطال غلامی، ۸۳۸
رسالہ اردو، ۱۳۶۰
رسالہ بحث اعداد و حروف تہجی (فارسی)، ۱۴۴۳
رسالہ بغاوت ہند، ۹۶۲
رسالہ بیان اضافات، ۱۴۲۹
رسالہ تذکیر و تانیث مشہور بہ "مفید الشعرا"، ۱۲۷۶، ۱۲۸۳
رسالہ تنبیہہ الشائقین بفضائل الثقلین، ۱۲۰۳
رسالہ علم فلاحت، ۸۱۴
رسالہ فنِ بانک، ۱۰۹
رسالہ لائل محمڈنز آف انڈیا، ۸۰۶، ۸۱۲، ۸۳۷
رسالہ مہر عشق، ۶۸۱، ۶۸۶
رسالہ "مخزن الفوائد"، ۳۶۹
رسالۂ خاص سلیمانی، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴
رسائل شبلی، ۱۰۷۲
رستاخیز بے جا، ۲۹، ۳۲
رسم الخط، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳
رسیدنِ شہ، ۱۱۴۰
رقعات غالب، ۹۹، ۱۰۰، ۱۸۱
رقعاتِ فارسی، ۱۲۳۰
رمز الغیب (فارسی)، ۱۴۴۳
رموز غیبیہ (فارسی)، ۱۴۴۳
رموزِ حمزہ (فارسی)، ۱۲۹۸
روحِ انیس، ۶۲۴
روزنامچہ سید مظہر علی سندیلوی، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵
روزنامچہ سفر، ۱۳۸۴
روزنامچہ، ۱۲۲۲
روزِ روشن، ۴۶۶، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۸
روضۃ الشہدا، ۵۴۳
رومن سلطنت کا زوال، ۱۰۶۹
رونی، ۷۳۶
رویائے صادقہ، ۱۱۱۶، ۱۱۲۵، ۱۱۶۰، ۱۱۶۱، ۱۱۶۲،

۱۱۶۴، ۱۱۷۰، ۱۱۷۳، ۱۱۷۴، ۱۱۸۱، ۱۱۸۸

رہ آورد (سفرنامہ حج)، ۳۹۷، ۴۱۴

رہنمائے پنجاب (اخبار)، ۹۹۴

ریاض الابصار، ۱۳۲۶، ۱۳۳۹

ریاض الفصحا، ۳۸، ۲۰۴، ۲۱۱، ۲۳۶، ۲۳۷، ۳۹۰، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۷۴، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۹۴، ۱۳۲۲

ریاض المسلمین، ۱۲۲۵

ریاض مصنف، ۱۲۲۴

ریسے لاس، ۱۱۴۰

[ز]

زادالامیر فی دعوات العشیر النذیر، ۱۲۳۱، ۱۲۵۱، ۱۲۵۲، ۱۲۵۴، ۱۲۷۸، ۱۲۷۹

زبانِ داغ، ۱۳۹۸

زرکامل عیار، ۱۲۲۸، ۱۲۳۰

زقانِ گویا، ۶۴

زمانِ الطباغ، ۵۰۸

زہر عشق، ۱۵۰۳

[س]

ساحری، شاہی، صاحبقرانی، ۱۳۲۲

سازِ مغرب، ۴۸۲، ۴۹۱

ساطع برہان (فارسی) ۶۷

ساطع برہان، ۱۰۲، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۰۲۴

ساقی نامہ، ۵۲۴، ۶۸۰، ۶۹۶، ۶۹۷، ۷۰۷، ۷۱۱، ۱۳۷۱

سائنس وامہات الکتب، ۸۶۰

سب رس، ۱۰۳۴، ۱۱۴۱، ۱۱۴۲، ۱۲۵۱

سیدچمن، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۶۵

سبع ثانی، ۶۴۴

سبعہ معلقات، ۸۰۹

سبیلِ ہدایت، ۵۴۴، ۵۴۶، ۵۴۹، ۵۷۶، ۶۵۷

سحرالبیان، ۵۹۵، ۶۰۵، ۶۱۳، ۱۲۰۰، ۱۲۵۰، ۱۲۵۱، ۱۲۵۴، ۱۲۵۴، ۱۳۶۰، ۱۵۰۴

سخن دانِ پارس، ۹۹۰، ۹۹۴، ۹۹۸، ۱۰۰۴

سخن دانِ فارس، ۱۰۰۹، ۱۰۱۰، ۱۰۱۷، ۱۰۳۶، ۱۰۳۷، ۱۰۳۸، ۱۰۳۹، ۱۰۴۰، ۱۰۴۴، ۱۰۵۷

سخن شعرا، ۲۳۸، ۲۹۰، ۳۷۴، ۴۵۵، ۴۷۸، ۵۵۲، ۵۶۲، ۵۸۱، ۶۷۴، ۱۳۹۵، ۱۴۳۵، ۱۴۴۶، ۱۴۸۱، ۱۵۲۴

سخنورانِ بنارس، ۶۶۹، ۶۷۴

سراپاسخن، ۴۴۲، ۵۵۲، ۵۶۲، ۵۸۱، ۵۸۷، ۶۷۴

سراج اللغات، ۶۴

سراج المنیر، ۱۲۰۴

سراج منیر ترجمہ رہ آورد: ۴۱۴

سراج منیر یعنی ترجمہ اردو، "رہ آورد"، ۱۳۲۶

سراج منیر (اردو ترجمہ سفرنامہ حجاز): ۴۱۵

سردلبراں، ۴۱۵

سرحلقۂ تلامذہ، ۵۸۸

سرخ وسیاہ، ۱۳۱۴

سرسالار جنگ اول، ۱۱۱۶

سرگزشتِ غدر، ۱۱۱۵

سرمایۂ زبان اردو لغت میں، ۱۲۷۲

سرمایۂ زبان اردو (تحفۂ سخن وراں)، ۱۲۷۱، ۱۲۸۲

سرمایۂ زبان اردو، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸، ۱۲۸۱، ۱۲۸۲، ۱۲۸۳، ۱۲۹۲
سرمن آن دی مونٹ، ۹۷۵
سرمۂ بصیرت یا معیار الاغلاط (فارسی)، ۱۳۳۳
سرمۂ بصیرت، ۱۳۳۰
سرمۂ تحقیق، ۱۳۶۶
سروآزاد، ۱۳۳۵
سفر ایران، ۹۹۱، ۹۹۹، ۱۰۰۰، ۱۰۱۰، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴
سفرنامہ حکیم ناصر خسرو، ۹۱۲
سفرنامہ مسافران لندن، ۸۳۸
سفرنامہ پنجاب، ۸۳۸
سفرنامہ روم و شام، ۱۳۸۴
سفرنامہ روم و مصر و شام، ۱۰۷۲، ۱۱۰۳، ۱۱۰۸
سفرنامۂ پنجاب، ۱۳۸۴
سفرنامۂ خسروی، ۱۳۳۹
سفرنامۂ فرنگ، ۱۳۷۱، ۱۴۰۲
سفرنامۂ منظوم، ۱۳۳۵
سفرنامہ، ۳۸۰
سفیر لدھیانہ (اخبار)، ۷۵۴
سکندر نامہ، ۵۰۶
سلسلۃ الملوک، ۸۱۰، ۸۳۶
سموات، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳
سنان دل خراش، ۶۶۵
سنبلستان عبرت، ۵۱۱
سنبلستان خیال، ۱۲۵۰
سنین الاسلام، ۹۹۳
سواد اردو، ۱۵۲۸، ۱۵۲۹
سوالات عبدالکریم (اردو)، ۶۹، ۱۸۱
سوانح امیر مینائی، ۱۴۷۷
سوانح مولانا روم، ۱۰۷۰، ۱۰۷۴، ۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۱، ۱۰۸۲، ۱۰۸۳، ۱۰۹۰، ۱۱۱۰
سوانح نواب فصیح الملک بہادر داغ، ۱۵۲۵
سوانحات سلاطین اودھ، ۱۴۰۲
سوکنٹ، ۷۷۰
سہ ماہی نوائے ادب بمبئی: ۱۱۲
سہ ماہی ''اردو'' ۳۱۴، ۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۴۷۷، ۱۴۷۸، ۱۴۹۸
سہ نثر ظہوری، ۵۰۶
سیاحت نامہ کریم خان، ۱۳۸۴، ۱۳۹۲، ۱۴۰۳
سیاست مدن، ۸۱۴
سید الاخبار، ۸۳۳، ۸۷۷
سیر حامدی، ۱۳۸۴
سیر کہسار، ۱۳۳۹، ۱۳۴۰، ۱۳۴۱، ۱۳۴۵، ۱۳۵۰، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵
سیر ایران، ۱۳۸۴
سیرت فریدیہ، ۸۰۷، ۸۳۷، ۸۴۵
سیرۃ النبی (جلد اول)، ۱۱۰۲، ۱۱۱۱
سیرۃ النبی، ۱۰۶۷، ۱۰۶۸، ۱۰۷۰، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۸۲، ۱۰۸۷، ۱۰۸۸، ۱۱۰۱، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
سیرۃ النعمان، ۱۰۰۸، ۱۰۷۲، ۱۰۷۷، ۱۰۸۲، ۱۰۸۴

[ش]

شاخ حیات، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲
شاعر اعظم مرزا سلامت علی دبیر، ۲۶۶

شاگردانِ انیس، ۶۶۹، ۶۷۴
شام ابد، ۱۴۳۹
شام اودھ، ۷۳۷
شانِ نبوت وولایت، ۱۳۴
شاہ نامہ فردوسی، ۱۰۴۳، ۱۰۷۴، ۱۰۹۳
شاہ نصیر اور ذوق کے معرکہ آرائی: ۲۳۷
شاہ ہدایت شاعر اردو کا، ۹۹۳
شاہانِ اودھ کی تاریخ سوانحات سلاطین، ۱۳۹۸
شاہد شوخ طبع، ۱۲۶۹، ۱۲۷۲
شبلی کا ذہنی ارتقاء، ۱۱۰۸
شجرۃ العروض، ۱۲۲۹، ۱۲۳۹، ۱۲۴۰
شرح ارشاد السلاطین (فارسی)، ۱۴۴۳
شرح مأتہ عامل، ۴۲
شرح مسلم، ۹۰۵
شرح مطالع، ۱۰۵۹
شرح وقایہ، ۸۰۹
شرح ہدایت السلاطین (رموز تدقیقات)، ۱۳۲۸
شرح ہدایت السلطان (فارسی) ۱۴۴۲
شرح سدیدی ونفیسی، ۳۳۸
شریف زادہ، ۸۹۲
شعار دبیر، ۶۴۳
شعر العجم، ۱۰۴۹، ۱۰۷۴، ۱۰۷۵، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۲، ۱۰۹۳، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
شعلۂ عشق، ۱۰۴۸
شکوہ، ۹۲۷
شنگرف نامہ ولایت، ۱۴۷۱
شمس الانوار، ۱۳۲۶
شمس الضحیٰ، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۶۵، ۱۳۳۰
شمس النہار، ۱۳۲۸
شمس بازغہ، ۱۰۶۰
شمشیر تبریز، ۷۵۲، ۷۵۸
شمشیر تیز تر، ۶۸، ۶۹
شمع انجمن، ۳۸۱، ۳۸۴، ۴۱۲
شمع تعزیت، ۶۱۳
شہر آشوب، ۲۹، ۴۷۰، ۶۹۳، ۷۹۴، ۸۰۲، ۸۹۵، ۱۰۴۴، ۱۰۵۱، ۱۳۹۸، ۱۳۹۹
شہزادہ ابراہیم کی کہانی، ۱۰۱۵
شیدائے رسول قصہ اویس قرنی، ۱۴۴۰
شیفتہ کی تذکرہ نگاری: ۴۱۴

[ص]

صادق الاخبار، ۱۳۹۶
صبح ازل، ۱۴۳۹
صبح صادق (اخبار)، ۷۴۰
صحاح الادویہ، ۶۳
صحیح مسلم، ۸۰۹
صدیقۂ لقمان، ۸۷۸
صدرا، ۵۹۷، ۱۰۵۹
صرف صغیر، ۱۱۱۵، ۱۱۲۴
صندلی نامہ، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲
صنم خانۂ عشق، ۱۳۲۸، ۱۳۳۰، ۱۳۵۵، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۴، ۱۳۶۷، ۱۳۶۹، ۱۳۷۱، ۱۳۷۸
صوبہ شمالی و مغربی کے اخبارات و مطبوعات، ۱۱۸۷
صورت الخیال، ۹۴۳

صوۃ المبارک، ۱۴۲۸، ۱۴۴۲

[ض]

ضابطہ فوج داری، ۱۱۲۳
ضارب سیفِ قاطع، ۶۹
ضدی نامہ، ۱۲۹۸
ضمیمہ یادگار داغ، ۱۴۹۷
ضمیمۂ آخر، ۱۱۸۴
ضیاالابصار، ۱۳۲۸
ضیاالانوار، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷

[ط]

طامس مٹکاف کی ڈائری: ۳۱۹
طبری، ۱۰۸۵
طبقات ابن سعد، ۱۰۸۵
طبقات الشعرائے ہند، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۹۰، ۳۲۰، ۳۷۵، ۳۸۴، ۴۱۲، ۴۳۲، ۴۵۶، ۴۶۵، ۵۵۲، ۵۸۸، ۱۳۹۵، ۱۴۲۶
طبقات سخن، ۲۰۵، ۴۳۰، ۴۳۲
طربیۂ خداوندی، ۱۴۱۰، ۱۴۱۴
طرۂ امیر، ۱۴۷۷، ۱۵۴۴
طلسم باطن آفات، ۱۲۳۰
طلسم باطن بالا باختر، ۱۲۳۰
طلسم باطن نیرنجات، ۱۲۳۰
طلسم حیرت مدراس پنچ (اخبار)، ۷۲۱
طلسم حیرت (اخبار)، ۷۲۰، ۷۲۱
طلسم خیال سکندری، ۱۳۰۱، ۱۳۰۳
طلسم زعفران زار سلیمانی، ۱۳۰۱، ۱۳۰۳
طلسم ضحاکیہ، ۱۲۳۰
طلسم فتنہ افشاں، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲
طلسم فصاحت، ۱۳۰۵
طلسم گوہربار، ۱۲۰۲، ۱۲۲۰
طلسم نادر فرنگ، ۱۲۳۰
طلسم نریمان، ۱۲۳۰
طلسم نوخیز جمشیدی، ۱۳۰۱، ۱۳۰۳
طلسم ہفت پیکر، ۱۳۰۱، ۱۳۰۳
طلسم ہوشربا، ۱۲۳۶، ۱۲۹۷، ۱۲۹۹، ۱۳۰۰، ۱۳۰۱، ۱۳۰۲، ۱۳۰۳، ۱۳۰۴، ۱۳۰۵، ۱۳۰۶، ۱۳۰۷، ۱۳۰۸، ۱۳۱۱، ۱۳۱۳، ۱۳۱۵، ۱۳۱۶، ۱۳۱۷، ۱۳۱۸، ۱۳۱۹، ۱۳۲۰، ۱۳۲۱، ۱۳۲۲، ۱۳۳۰، ۱۳۳۲، ۱۳۳۵، ۱۳۳۸
طنز و ظرافت اور منشی سجاد حسین، ۷۲۷، ۷۳۹
طور کلیم: ۴۴۲، ۴۵۵
طوفانِ بے تمیزی، ۱۳۳۱
طومار التوبیخ، ۱۲۶۶

[ظ]

ظل الغمام فی مسئلۃ القرأۃ خلف الامام، ۱۰۷۱، ۱۰۷۷
ظہیر دہلوی: حیات و فن: ۵۲۸، ۵۲۹

[ع]

عاشور نامہ، ۵۴۵
عجائب القصص، ۱۸۷، ۱۸۸
عجائبات فرنگ (تاریخ یوسفی)، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳، ۱۳۷۴، ۱۳۷۹، ۱۳۸۴، ۱۳۹۴، ۱۴۰۲

عرضِ داشت، ۳۶
علامتوں کا زوال، ۱۳۶۹
علامہ جلال مغفور، ۱۲۹۱
علم الادب، ۱۰۶۰
علم الکلام، ۱۰۷۳، ۱۰۷۴، ۱۰۷۶، ۱۰۷۷، ۱۰۷۸،
۱۰۷۹، ۱۰۸۰، ۱۰۸۲، ۱۰۸۶، ۱۱۱۰
علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ، ۸۱۴، ۸۳۳
علی نامہ، ۱۹۶
عمدۂ منتخبہ، ۹۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۵۴، ۲۹۰، ۳۷۴،
۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۲، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۴۲، ۴۴۳
عودِ ہندی، ۹۹، ۱۰۲، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۹۹
عیار الشعرا (قلمی) ۲۳۶
عیار الشعرا، ۹۷، ۲۳۱، ۲۳۸، ۳۸۹، ۴۲۸

[غ]

غالب کا سفر کلکتہ اور کلکتے کا ادبی معرکہ: ۷۸
غالب کی خاندانی پنشن اور دیگر امور سرکاری اسناد و
دستاویزات: ۷۷، ۷۹
غالب کی فارسی شاعری: ۱۷۷
غالب کی فارسی قصیدہ گوئی: ۱۷۷
غالب کی مثنوی نگاری: ۱۷۷
غالب کی نادر تحریریں، ۱۸۰، ۱۹۹
غالب کے اردو خطوط، ۸۷۷
غالب کے خود نوشت حالات: ۷۶
غالب نمبر حصہ دوم، ۹۷
غالب، حالی، شیفتہ اور ہم: ۳۶۴
غرائب الجمل، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰
غزلیات فارسی (غالب)، ۳۸، ۱۰۷، ۱۳۱
غیاث اللغات، ۶۵، ۷۱، ۱۹۳، ۱۳۹۱، ۱۴۸۴
غیرت بہارستان، ۱۳۳۶، ۱۳۶۱

[ف]

فارسی دیوان غالب، ۱۷۱
فارسی قواعد، ۹۹۳
فارسی کی پہلی کتاب، ۱۰۱۴
فارسی کی دوسری کتاب، ۱۰۱۴
فاؤسٹ، ۱۹۳، ۶۳۵
فتوح البلدان، ۱۰۸۵
فرہنگ ادبی اصطلاحات، ۱۴۰۲
فرہنگ جہانگیری، ۶۳، ۶۵
فرہنگ لکھنو، ۶۴۴
فرہنگ نظام، ۶۳
فریاد داغ، ۱۳۸۴، ۱۳۸۵، ۱۳۹۳، ۱۳۹۶، ۱۳۹۸،
۱۵۰۲
فسانہ طاہرہ، ۹۴۳
فسانہ غالب: ۷۶
فسانۂ آرزو، ۱۲۹۶
فسانۂ آزاد، ۷۱۹، ۷۲۱، ۷۲۳، ۷۳۱، ۷۳۵، ۷۳۷،
۷۴۵، ۷۵۶، ۸۹۲، ۱۳۰۴، ۱۳۱۲، ۱۳۳۵، ۱۳۳۸،
۱۳۳۹، ۱۳۳۱، ۱۳۳۲، ۱۳۳۳، ۱۳۳۴، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶،
۱۳۳۷، ۱۳۳۸، ۱۳۳۹، ۱۳۵۰، ۱۳۵۱، ۱۳۵۲، ۱۳۵۳،
۱۳۵۴، ۱۳۵۵، ۱۳۵۶، ۱۳۵۷، ۱۳۵۹، ۱۳۶۰، ۱۳۶۱،
۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۵، ۱۳۶۷، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰،
۱۳۹۷، ۱۳۹۹

فسانۂ عجائب، ۱۸۸، ۵۸۳، ۵۸۷، ۶۰۲، ۶۳۸، ۶۴۳، ۶۹۱، ۷۲۳، ۸۸۵، ۱۲۳۶، ۱۲۹۸، ۱۳۳۱، ۱۳۳۶، ۱۳۳۸، ۱۳۸۳

فسانۂ غوث، ۱۱۴۱

فسانۂ جتلا المتلب بہ محصنات، ۱۱۵۲

فسانۂ جتلا (محصنات)، ۱۱۲۵، ۱۱۶۲

فسانۂ جتلا، ۱۱۱۶، ۱۱۵۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۷، ۱۱۶۹، ۱۱۷۲، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۷

فصیح اللغات، ۱۴۹۷، ۱۵۲۰

فکر و نظر، ۸۳۲

فن داستان گوئی، ۱۳۰۸

فنِ داستان گوئی، ۱۳۳۶

فوائد الافکار فی اعمال الفرجال، ۸۱۰، ۸۳۳

فوائد المظفر یہ بہ عوائد المظفر یہ، ۱۳۲۹

فوائد الناظرین، ۸۷۷

فوز الکبیر، ۸۴۹

فیری کوئن، ۱۰۳۳

[ق]

قادر نامہ غالب، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۱۱

قاطع القاطع ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۱۰۱

قاطع القاطع (فارسی)، ۶۷

قاطع برہان و رسائل متعلقہ: ۶۹، ۸۰، ۱۰۲، ۱۱۱

قاطع برہان، ۴۲، ۴۳، ۶۱، ۶۲، ۶۴، ۶۵، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۹، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۷۵۲، ۷۵۸، ۱۰۲۳

قاعدہ، ۱۵۲۷

قانون شہادت، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳

قائم نامہ، ۱۳۲۸

قدوری، ۸۰۹

قدیم شاعراتِ اردو، ۳۸۰

قراتِ خلف الامام، ۱۰۷۱

قران السعدین، ۱۳۸۳

قرآن مجید کا اردو ترجمہ، ۱۱۸۶

قرآن مجید، ۷۱۳، ۷۶۵، ۸۰۶، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۳، ۸۲۵، ۸۳۰، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۴۵، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۹۰۴، ۹۴۳، ۱۰۷۱، ۱۰۷۸، ۱۰۸۱، ۱۱۰۰، ۱۱۰۷، ۱۱۱۶، ۱۱۱۸، ۱۱۱۹، ۱۱۲۳، ۱۱۲۵، ۱۱۲۶، ۱۱۲۹، ۱۱۳۱، ۱۱۳۳، ۱۱۳۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۴۷، ۱۱۵۳، ۱۱۵۷، ۱۱۵۸، ۱۱۶۳، ۱۱۷۵، ۱۲۶۶، ۱۳۱۰، ۱۳۱۱، ۱۳۱۳، ۱۳۱۵

قزلباش، ۱۱۴۰

قصائد امیر، ۱۳۳۰، ۱۴۷۹

قصائد ذوق، ۲۶۹

قصائد عرض، ۵۰۶

قصائد مومن، ۳۳۶

قصائد و مثنویات فارسی، ۱۰۷، ۱۴۱، ۱۷۲، ۸۹۷

قصص ہند حصہ دوم، ۹۹۳، ۱۰۱۷

قصص ہند، ۱۰۰۶، ۱۰۱۳، ۱۰۳۳، ۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۴۹، ۱۰۵۷

قصۂ ممتاز، ۵۱۲

قصیدہ حسینیہ، ۱۶۶

قصیدہ فرحیہ، ۱۶۵

مخطوطہ دیوان غالب: ۷۷

مخمس نعتیہ، ۱۳۳۷

مذاق (اخبار)، ۷۲۰

مرات الاخبار، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷

مراثی انیس، ۶۱۵، ۶۳۷

مراثی تعشق، ۶۸۸، ۶۹۳

مراثی میر خلیق: ۵۶۲

مراثی میر عشق، ۶۷۶

مراۃ الحقیقت، ۴۲۱

مراۃ العروس، ۹۴۲، ۱۰۳۳، ۱۱۱۵، ۱۱۱۸، ۱۱۲۱، ۱۱۲۲، ۱۱۲۵، ۱۱۳۴، ۱۱۳۱، ۱۱۳۲، ۱۱۴۳، ۱۱۴۴، ۱۱۳۵، ۱۱۳۶، ۱۱۳۸، ۱۱۳۹، ۱۱۵۱، ۱۱۶۲، ۱۱۶۳، ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۷۰، ۱۱۷۴، ۱۱۸۱، ۱۱۸۲، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷، ۱۲۱۵، ۱۳۳۸

مراۃ الغیب، ۱۳۳۶، ۱۳۳۸، ۱۳۳۰، ۱۳۵۵، ۱۳۶۱، ۱۳۶۲، ۱۳۶۳، ۱۳۶۴، ۱۳۶۷، ۱۳۶۹، ۱۳۷۱، ۱۳۷۲

مراۃ النساء، ۱۱۴۱

مراۃ الہند، ۱۳۳۹

مرتب کلیات اسماعیل میرٹھی، ۴۸۲

مرثیہ خوانہ کا فن، ۵۶۲، ۶۲۵

مرثیہ مونس، ۶۷۴

مرثیہ نگاری اور میر انیس: ۵۴۷، ۵۴۹، ۶۲۵، ۶۲۸، ۶۳۷، ۶۵۷، ۷۰۰

مرزا دبیر نمبر ماہنامہ کتاب نما، ۶۶۵

مرزا محمد جعفر اوج لکھنوی، ۶۷۴، ۷۰۰

مرقع دہلی، ۱۵۲۵

مرگ دبیر، ۷۰۰

مسافرانِ لندن، ۸۱۸، ۱۳۸۴

مسجدِ قرطبہ، ۱۴۱۴

مسدس حالی (مد و جزرِ اسلام)، ۶۱۳، ۶۶۱، ۶۹۷، ۶۹۸، ۸۹۱، ۸۹۳، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۷، ۹۱۳، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۳، ۹۵۶، ۹۷۴، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۸۹، ۱۰۰۸، ۱۱۰۳، ۱۱۰۴، ۱۱۵۹، ۱۱۶۱

مسلمانوں کی گذشتہ تعلیم، ۱۰۷۲

مسیرِ طالبی فی بلادِ افرنجی، ۱۳۷۱، ۱۳۰۲

مشاعرے کا فاتح، ۱۵۲۵

مشرق الاثار، ۱۳۲۸

مشرقی تمدن کا آخری نمونہ، ۱۳۶۷

مشکوٰۃ، ۸۰۹

مشیرِ قیصر (اخبار)، ۱۲۶۶، ۱۲۶۷، ۱۲۶۸

مصائب غدر، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳

مصباح الانوار، ۱۳۲۷

مصباح النہار، ۱۳۲۶، ۱۳۲۷

مصحفی اور اس کے دیوان کا رام پوری نسخہ ۱۲۳۰

مضامین چکبست، ۷۴۸، ۷۵۱، ۱۳۶۹، ۱۳۷۰

مضامین (سرسید)، ۱۰۴۹

مضامینِ دل آشوب، ۱۳۳۷

مضامینِ فرحت، ۱۳۲۱، ۱۳۳۶

مضمون مولانا محمد حسین آزاد کی درسی کتابیں، ۱۰۵۵

مضمون ہائے دلکش، ۱۲۶۹، ۱۲۷۲

مطالب القران، ۱۱۲۵

مطالعہ حضرت غمگین دہلوی: ۴۲۶

مطالعۂ امیر، ۱۳۷۷، ۱۳۷۹
مطالعۂ غالب، ۱۰۸، ۱۱۷
مطبوعہ کلیاتِ نظم حالی، ۹۸۸
مطلع الانوار، ۱۳۲۸
مطلع العلوم واخبار نیر اعظم، ۱۳۹۷
مظہر العجائب: ۵۸۱
مظہر معانی (دیوان مجروح): ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۵
معادنِ اودھ پنچ، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۵۸
معراج الکلام، ۶۹۵، ۷۰۰
معراج المضامین، ۱۲۰۰، ۱۲۱۵، ۱۲۱۶، ۱۲۱۷، ۱۲۲۰
معراج نامہ، ۵۲۳، ۵۸۱، ۶۳۴، ۱۲۳۳
معرکہ چکبست وشرر، ۷۳۹
معرکۂ سخن، ۲۰۲
معز الدین نامہ، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵
معیار الاشعار، ۱۲۲۴، ۱۲۲۸، ۱۲۳۰، ۱۲۳۸
معیار العقول، ۸۳۳
مفید الشعرا بحثِ تذکرہ ثانیہ میں، ۱۲۷۲
مفید النساء، ۹۴۳
مفید خلائق، ۹۴۳
مقالات حافظ محمود شیرانی، ۱۱۱، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۳۱۹، ۳۲۰، ۱۰۵۵، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷
مقالات حالی، ۵۳۷، ۹۱۳، ۹۷۳، ۹۸۹، ۱۰۵۸
مقالات سر سید حصہ پانزدہم، ۸۹۵
مقالات سر سید، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۹۵، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰
مقالات محمد حسین آزاد، ۱۰۱۲
مقالاتِ شبلی، ۱۰۷۵، ۱۰۹۶، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
مقاماتِ حریری، ۸۰۹
مقدمہ آب حیات، ۹۹۰
مقدمہ شعر وشاعری، ۳۰۲، ۶۰۵، ۸۹۱، ۹۱۲، ۹۳۸، ۹۴۰، ۹۴۲، ۹۵۰، ۹۷۱، ۹۷۹، ۹۸۱، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۱۰۲۶، ۱۰۳۹، ۱۰۸۹، ۱۰۹۴، ۱۰۹۵، ۱۲۷۴، ۱۵۳۱
مقدمہ عجائبات فرنگ، ۱۳۰۲
مقدمہ، ۹۰۹، ۹۳۶، ۹۳۹، ۹۴۹، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۸۰، ۱۰۱۱، ۱۰۳۱
مقدمہ دیوانِ حالی، ۹۵۰
مقیاس الاشعار، ۶۹۴، ۶۹۵
مکاتیب امیر مینائی، ۱۲۹۱، ۱۳۳۱، ۱۳۳۳، ۱۳۳۷، ۱۳۵۲، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸، ۱۳۷۹
مکاتیب آزاد، ۱۰۱۱، ۱۰۱۷، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴، ۱۰۵۵، ۱۰۵۷
مکاتیب سر سید، ۸۹۷، ۸۹۸، ۹۸۷
مکاتیب شبلی، ۱۰۷۶، ۱۰۹۶، ۱۰۹۷، ۱۱۰۸، ۱۱۰۹، ۱۱۱۰، ۱۱۱۱
مکاتیب غالب، ۹۹، ۱۰۰، ۱۹۹، ۱۰۹۸، ۱۸۰، ۱۸۱
مکاشفات الاسرار، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۳، ۳۲۶
مکتوبات حالی، ۹۱۳، ۹۸۷، ۹۸۹
مکتوبات سر سید، جلد اول، ۸۹۵
مکتوبات سر سید، خط بنام حالی، ۹۸۶
مکتوبات سر سید، ۸۹۶، ۸۹۸، ۹۰۰

ملا جلال مع میرزاہد، ۱۰۵۹
ملاحسن، ۹۰۵
ملخصِ تسلیم، ۱۲۶۹، ۱۲۷۰
ملفوظات طیبات مذاق بدایونی: ۲۸۹
ملفوظات سید غوث علی شاہ قلندری قادری، ۱۳۹۰
من وسلویٰ، ۶۰۴
مناجات بیوہ، ۱۱۵۹
منتخب الحکایات، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳
منتخب العالم، ۱۱۹۰، ۱۱۹۲، ۱۱۹۳، ۱۲۰۱، ۱۲۰۴، ۱۲۱۰
منتخب اللغات، ۱۲۶۸
منطق الطیر، ۱۰۸۱
منظوم سفرنامہ، ۱۲۳۹
منیر شکوہ آبادی مضمون، ۱۲۲۰
منیر شکوہ آبادی، ۱۲۲۰، ۱۲۲۱
موازنۂ انیس و دبیر، ۶۰۳، ۶۰۵، ۶۱۰، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۳۱، ۶۳۶، ۶۵۲، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۵، ۶۶۶، ۱۰۴۹، ۱۰۷۳، ۱۰۸۹، ۱۰۹۰، ۱۰۹۱، ۱۰۹۲، ۱۱۰۱، ۱۱۱۱
موضوع سخن: ۲۴، ۳۸
موعظۂ حسنہ، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۸
مولود شریف، ۸۰۹، ۹۱۰
مولوی نذیر احمد دہلوی، احوال و آثار، ۱۱۸۴، ۱۱۸۵، ۱۱۸۶، ۱۱۸۷
مولوی نذیر احمد کے تمثیلی فسانے، ۱۱۸۷
مولوی نذیر احمد کے لیکچرز، ۱۱۸۶
مومن شخصیت اور فن: ۳۷۴
مومن نامہ: ۳۷۶
موید برہان (فارسی)، ۶۷
موید برہان، ۷۵۲، ۷۵۸
موید برہان، ۶۸، ۶۹، ۷۱، ۱۰۲
موید قاطع، ۷۰
مہتاب داغ، ۱۳۹۷
مہدی نامہ (فارسی)، ۱۳۲۴
مہدی نامہ، ۱۳۲۴، ۱۳۲۵، ۱۳۲۶، ۱۳۲۸، ۱۳۳۶
مہر نیم روز، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۷۸
مہر نیم ماہ، ۱۰۵
مہرِ غالب، ۱۷۹
میٹھی چھری، ۷۱۹، ۷۲۷
میخانۂ آرزو، ۱۰۳، ۱۰۷
میر خورشید علی نفیس، ۷۰۶
میرزاہد، ۱۰۵۹
میسر طالبی فی بلاد افرنجی: ۱۳۷۱، ۱۴۰۲
میلاد شریف، ۷۳۱
مینائے سخن، ۱۳۳۷

[ن]

نادرات شاہی، ۲۹۹، ۳۲۹
نادرات غالب، ۷۶، ۹۴، ۱۰۹، ۹۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۳۷۵
نادرات مرزا دبیر، ۶۴۳
نامۂ غالب، ۶۹، ۷۰، ۱۰۲، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۱
نامہ ہائے فارسی غالب، ۶۸، ۱۱۰، ۱۱۲
نثر در تعریف قیصر باغ، ۱۳۳۰
نجم الاسرار، ۱۳۲۶

نذرِ منظور: ۱۷۷
نذیر احمد کی انفرادیت، ۱۱۸۵
نذیر احمد کی کہانی کچھ ان کی زبانی، ۱۱۱۴، ۱۱۸۴
نسخۂ حمیدیہ، ۹۷، ۱۱۴، ۱۱۵
نسخۂ عرشی زادہ، ۹۶، ۹۷، ۱۱۱
نسخۂ دلکشا، ۱۳۹۴
نسخۂ شیرانی، ۹۷
نسخۂ کلیات، ۲۱۰
نشترِ عشق، ۳۹۰
نصابِ خسرو، ۱۱۱۵، ۱۱۲۳
نصیحت کا کرن پھول، ۱۰۱۵
نظم ارجمند، ۱۲۵۶، ۱۲۵۷
نظم آزاد، ۱۰۱۲، ۱۰۱۷، ۱۰۵۳، ۱۰۵۴
نظم حالی، ۹۱۳
نظم دل افروز، ۱۲۴۷، ۱۲۶۰
نظم نفیس، ۷۰۲
نظم نگاریں، ۱۲۶۹
نظمِ منیر، ۱۲۰۲، ۱۲۰۷، ۱۲۰۹، ۱۲۱۰
نغمۂ قدسی (فارسی)، ۱۳۳۴
نغمۂ قدسی، ۱۳۲۸
نفس اللغہ، ۱۲۷۰، ۱۲۷۵، ۱۲۸۱، ۱۲۸۳، ۱۳۳۴
نقدِ سرشار، ۱۳۶۹
نقدِ غالب: ۷۹
نقدِ قاطع برہان، ۶۶، ۷۹
نقش و نگار ضمیر در آئینہ کمالات دبیر: ۵۸۱
نقوش، ۹۶، ۹۷
نکاتِ غالب، ۹۹، ۱۰۰، ۱۸۱

نگار نفیس، ۷۰۲
نگار (ماہنامہ): ۱۱۴
نگارستانِ سخن، ۴۴۳، ۵۰۷، ۵۱۰، ۵۱۱
نگارستانِ فارس، ۱۰۱۰، ۱۰۴۰
نگارشاتِ ادیب، ۶۸۶
نماز کے اسرار، ۱۳۳۲
نمونۂ امیر اللغات، ۱۳۳۲
نوابی دربار، ۷۵۶، ۷۵۸
نوائے ادب بمبئی (اخبار): ۲۸۹، ۳۱۴
نور الانوار، ۱۳۲۸
نور اللغات، ۱۳۰۶، ۱۳۳۲، ۱۳۷۵
نورج نامہ، ۱۳۰۱
نوسرہار: ۵۴۹
نوشیرواں نامہ، ۱۳۰۰، ۱۳۰۴
نئی تنقید طلسم ہوشربا کے بارے میں چند بنیادی باتیں، ۱۳۲۲
نہ ہوئی قرولی، ۱۳۷۰
نیر اعظم (اخبار)، ۱۲۶۶
نیرنگ خیال، ۷۳۱، ۹۹۰، ۹۹۸، ۱۰۰۶، ۱۰۱۰، ۱۰۱۴، ۱،
۱۰۱۸، ۱۰۲۹، ۱۰۳۰، ۱۰۳۱، ۱۰۳۲، ۱۰۳۳، ۱۰۳۴،
۱۰۳۵، ۱۰۳۶، ۱۰۴۴، ۱۰۴۹، ۱۰۵۶، ۱۰۵۷، ۱۱۶۴
نیرنگِ خیال حصہ اول، ۱۰۱۷
نیرنگِ خیال حصہ دوم ۱۰۱۷
نیرنگِ نظر، ۱۱۳۰

[و]

واجد علی شاہ: ادبی و ثقافتی خدمات، ۱۳۳۹
وارن ہیسٹنگز، ۸۷۶

واسوخت، ۶۳۸
واقعات دار الحکومت دہلی: ۴۱۲
واقعاتِ انیس، ۶۴۱
واقعاتِ کربلا، ۵۴۵
وجہ تالیف، ۱۲۷۱
وظیفۂ جلیلہ، ۱۴۴۲
وقائع نعمت خانِ عالی، ۵۰۶
وقت کی راگنی: ۲۹۰

[ہ]

ہجویات، ۷۹۴
ہدایت السلاطین، ۱۴۲۸
ہدایت السلطان، ۱۴۴۳
ہدایت المسلمین، ۹۱۰
ہدیۂ الائمہ، ۴۵۸
ہرمز نامہ، ۱۳۰۰، ۱۳۰۲
ہزار داستان، ۱۳۶۹
ہزار داستان الف لیلیٰ نثر، ۴۴۷
ہسٹری آف رَشا، ۱۳۴۱
ہسٹری، ۱۰۴۴
ہشو جبلی، ۱۳۴۱
ہنجارِ سالک، ۳۶، ۴۶۹
ہندوستانی (اخبار)، ۷۴۲
ہندی دیوان، ۱۹۷
ہنگامہ دل آشوب (حصہ دوم)، ۶۸
ہنگامہ دل آشوب (فارسی)، ۶۸
ہومان نامہ، ۱۳۰۰
ہیر رانجھا، ۴۱۶
ہیر وانیڈ ہیرو ورشپ، ۱۰۸۳

[ی]

یادگار انیس، ۶۲۴، ۶۲۵، ۵۹۶
یادگار داغ، ۱۳۹۷، ۱۵۲۰
یادگار ضیغم، ۶۹۳، ۱۲۶۳
یادگارِ غالب، ۵۸،
یوسف خان کمل پوش کا سفر نامہ، ۱۴۰۲
آب حیات کی حمایت میں: ۲۸۹، ۲۹۰
آج کے ہندوستان میں سرسید کی معنویت: ۲۳،
یادگارِ غالب: ۷۴، ۷۶، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۹۱، ۱۱۳، ۱۳۱،
۱۶۴، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۹۹، ۲۹۱، ۳۸۳،
۳۸۵، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۵، ۹۰۶، ۹۰۸، ۹۱۲، ۹۳۱،
۹۴۲، ۹۵۲، ۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۷۲،
۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۱، ۹۸۶، ۹۸۸
یمقہ در بیان مسئلہ تصور شیخ" ۸۱۰، ۸۳۶

انگریزی حوالہ:

A catalogue of the Arabic 319
A short History of own own times 319
Heavens 1115
Hindustany Manuscripts of the libraties of the King of oudh 319
Les Character 875
Pickwick Papers 730

The Dastan Revival **1321**
The Muslim and christian calendars **478**
Twilight of the Moghal **291**